UNIVERSITÉ LOUIS LUMIÈRE-LYON II
U.F.R Lettres et Arts
ÉCOLE DOCTORALE « HUMANITÉS »
THÈSE pour obtenir le grade de DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ LYON II
en Études cinématographiques
présentée et soutenue publiquement le 30 novembre 2004
par Fabien Boully

« Entre deux personnes » : esthétique de la co-présence dans la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel

Sous la Direction de Monsieur André Gardies, Professeur émérite à l'Université Louis Lumière-Lyon II

Membres du Jury : M. Philippe Dubois, Professeur à l'Université Paris III M. Jacques Gerstenkorn, Professeur à l'Université Lyon II M. Michel Marie, Professeur à l'Université Paris III M. Francis Vanoye, Professeur émérite à l'Université Paris X-Nanterre

Table des matières

Remerciements . . 1

Introduction . . 3

La quatrième période du cinéma de Philippe Garrel . . 4

« Entre deux personnes » : la co-présence . 7

Posture méthodologique : une analyse esthétique en situation de réception . . 9

Le matériau analytique . 11

Au cœur de l'« entre deux personnes » : l'entre-deux comme coupure-lien . . 14

Composition de l'étude . 16

Les marges de l'étude . . 20

L'autre moi de Philippe Garrel . . 23

Chapitre I. Relief de l'« entre deux personnes » . 27

1. Ne voir que deux personnes . . 29

Un lien consubstantiel avec les figures humaines . . 29

Dimension anthropologique du cinéma de Philippe Garrel . 31

Première mise en relief de l'« entre deux personnes » . 33

Ne pas voir plus de deux . . 34

« Entre deux personnes » purement filmique . 37

L'« entre deux personnes » : un paradigme de composition . . 38

Isolement, esseulement, solitude . 39

Dépasser la solitude pour rendre crucial l'« entre deux personnes » . 42

Rendre à l'« entre deux personnes » son statut d'événement . 43

2. La scène-monde . 45

Artificialité des lieux vidés . 46

Renforcer la puissance et l'efficacité des situations mises en scène . 47

Accroître la présence . . 47

L'entre-deux : seul lieu dramatisable . . 50

Au cœur de l'« entre deux personnes » : l'essence du drame . 51

Mise en relief de la co-présence . 52

La co-présence comme enjeu dramatique d'une scène . 53

L'empreinte du dépouillement . 53

Co-présence dans un lieu abstrait . . 56

3. Filmer en longues focales . . 58

Longues focales : extraire le profilmique de l'afilmique . . 59

Longues focales : élection des figures humaines . 59

Longues focales : distal et proximal . . 61

Hapticité . . 64

Ménage à trois garrelien . 64

Donner à voir l'« entre deux personnes » comme une entité . 66

Chapitre II. Construire la co-présence . 69

1. Construction de la co-présence : un processus symbolique . . 71

La co-présence : degré premier . . 71

Un fond de coupure . . 73

Construire la co-présence : un processus symbolique . 75

Raisons données au symbolique . . 76

Parcours pour la co-présence de deux amis devenus étrangers . 78

Parcours symbolique pour personne symbolique . 82

Voyage à Rome . . 83

Lignes de force symboliques . . 85

2. Jusqu'à l'indécidabilité du lien . . 86

La question de l'émotion . 86

D'un lien émotionnel . 88

Le maintien au cœur de la co-présence d'une dimension de coupure . 92

Indécidabilité du lien . 94

Montage non-interdit . 95

3. La rencontre amoureuse . . 96

La rencontre amoureuse : ancienneté et variabilité . . 97

La rencontre amoureuse : une logique raisonnée . . 99

Femmes inconnues, hommes doublement connus . . 101

Une différence dans la mise en scène . . 104

Une rencontre qui ne peut être amoureuse . . 107

Schéma de la rencontre amoureuse : mise en scène de l'entre-deux . . 109

Chapitre III. Donner à voir l'« entre deux personnes » . 113

1. Une relation problématique . . 115

Une relation en tension . 115

Une relation problématique . 117

Le travail analytique comme constitution d'un problème . . 118

Deux niveaux de problème : problématisation immanente, problématisation transcendante . 120

2. Une caméra entée sur l'« entre deux personnes » . . 122

Une dialectique de la coupure-lien : la caméra, instrument ambigu . 122

Une dynamique sémantique du vu et non-vu . 125

Étroitesse de la relation . . 130

Autonomie partielle de la caméra et motivation du regard porté . . 133

Fin du maniérisme . . 135

Travelling à 360° dans le désert . 137

Conséquences du non-maniérisme . . 139

3. Refuser le champ-contrechamp . 141

Contre la « discontinuité ordinaire » du cinéma . . 141

Subversion de la symétrie du champ-contrechamp . . 142

Travellings sinueux mêlés à des panoramiques . 144

Arrêt théorique : le plan, la scène filmique . . 145

Facticité de la situation dramatique . . 148

D'un dispositif de filmage . . 149

Indécidabilité du statut de la situation dramatique . . 151

Philippe Garrel, cinéaste moderne : une posture de l'entre-deux . 153

Chapitre IV. D'un « entre deux personnes » à l'autre . 155

1. La transformation d'un rapport . 157

Définition du récit . . 158

La transformation : plus petit dénominateur commun . 159

Une transformation à partir des manques . 160

Transformation d'un « entre deux personnes » fondamental . 161

Transformation d'un rapport : des fables de l'interrelation . . 163

Stade de la transformation : le niveau intraséquentiel . . 164

Phase de la transformation : le niveau interséquentiel . 165

Âge de la transformation : le niveau des grandes articulations narratives . 167

Entremêlement des trois niveaux . 169

2. Entremêlement du narratif et du figuratif . . 170

Conception naratologique de l'événement . 171

Transposition sur le plan narratif de l'effet avant la cause . . 172

L'événement : ce qui surprend notre attente . . 172

Raison donnée à l'épure : dédramatisation des événements . 173

Le « faiblement-narratif » . . 174

Le « fortement-figuratif » . 175

Travail conjoint du narratif et du figuratif . 177

3. D'un « entre deux personnes » à l'autre . . 179

Première époque : amour et sentiment d'éternité . 179

Un « quadrille » figuratif . . 181

Deux couples, six « entre deux personnes » . . 181

Une séquence problématique . 183

Une hypothèse basée sur la hantise . 184

Importance primordiale accordée aux couples . 186

Exhibition des différents types de rapport . 186

La forme-matrice du croisement . 190

Un statut sémiologique ambigu . 192

Une lecture connotée . . 194

Chapitre V. Entre deux corps . 197

1. Mises en rapport morphologique . . 200

Faire signifier les apparences (1) : approche étroitement figurale . . 201

Positions figuratives : « aventure figurative » et muse blonde . . 202

Faire signifier les apparences (2) : entremêlement du narratif et du figuratif . 206

Incarnation de la narration . . 207

Une loi figurative . 210

2. A-corps : attitudes mutuelles et gestus érotique . . 212

Analyse de la définition de l'interaction . 213

Contourner l'écueil à l'analyse des interactions . . 215

Attitudes mutuelles : exhibition de l'a-corps mininal . 216

Netteté de l'ordre de l'interaction : prééminence du lien . 218

A-corps : la « complicité corporelle que crée l'amour et qui le crée » . 220

Gestus deleuzien . . 223

Un gestus érotique . . 226

3. Désa-corps et a-corps : lignes dynamiques d'« écriture physique » et contradictions du gestus . 229

Violence symbolique au cœur d'une interaction corporelle . . 230

Désa-corps cinématographiés : dynamique négative et configuration filmique . . 231

Rapports entre désa-corps et a-corps (1) : ligne dynamique d'« écriture physique » . 234

Rapports entre désa-corps et a-corps (2) : contradiction au cœur d'un gestus . . 237

Chapitre VI. Entre deux visages . 241

1. Le lieu d'un regard sur un regard . 243

Scénario-visage : la vieillesse de Marianne . . 244

« Entre deux visages » : une configuration filmique . 246

« Désintégration » de l'« entre deux visages » . 248

Le site d'où l'on voit et d'où l'on est vu . 249

Regard-direction, regard-lien, manière de voir . 251

Contemplation de la femme aimée : dramaturgie plastique pour un « lieu d'un regard sur un regard » . . 252

Disparition du lieu diégétique au profit du seul « lieu d'un regard sur un regard » . 254

Regards négatifs : le caractère inévitable de la co-présence . 256

2. Le double portrait : approche formaliste . 259

La problématique du portrait (1) : au-delà de la conception formaliste . 260

Problématique du portrait (2) : conception formaliste et opérations portraitiques . 261

Portrait d'une prostituée : principes formels, deux niveaux de découpe . 263

Double portrait : le « pictural » et le « linéaire » . 265

Double portrait : le net et le flou ou la réification de l'entre-deux . . 268

Mini-scénario d'une série de doubles portraits . 270

3. Le double portrait : identité partagée, donner visage(s) à l'intime . 274

La problématique de l'identité . 275

Que la catégorie du double portrait existe bien . . 277

L'identité partagée d'un couple . 279

Donner visage(s) à l'intime . 281

Chapitre VII. Entre deux voix . . 285

1. Parole et échange de paroles : agents fondamentaux du lien . 287

La parole-lien . . 287

L'acte de parole fait voir le lien . 289

Valeur séminale de la parole-lien . 290

Voir l'acte de parole-lien . 291

La parole dans les films d'avant la quatrième période : attaque sur le lien . . 292

Le dialogue : réciprocité parfaite et principe de coopération . . 295

Déstructuration de la conversation, structuration des dialogues . . 298

2. Malaises dans la coopération . 299

De quelques célébrations du lien . . 300

Subversion du dialogue par le monologue . 302

Malaise dans la coopération : une « dramatique » de la coupure-lien . 304

Malaise dans la coopération (1) : échange de position dans la responsabilité du malaise . 306

Malaise dans la coopération (2) : rôle de la clarté de la structuration . 308

Malaise dans la coopération (3) : rôle joué par le contenu du dialogue et malaise dans la coopération sur la scène de la langue . 311

3. Une demande de récit inassouvie . . 314

Paul : un jeune homme « en demande de récit » . 315

Serge : le prophète de 68 . 318

Serge ou le laconisme comme être-langagier . . 320

L'impossibilité à transmettre l'Histoire : mise en doute du dit . 321

Serge : une « parole de la solitude » nimbée de silence . . 323

L'éducation d'un jeune homme . 324

Chapitre VIII. L'« Espace entre » . . 329

1. Un pan de lumière sentimental . 331

Voir le vide . . 331

Quand le vide prend aux corps . 333

Écho de la poussière impondérable et de l'ombre transparente dans le cinéma de Philippe Garrel . . 334

L'« espace entre » Génie et René : un pan de lumière sentimental . 336

Jean Louis Schefer, Philippe Garrel : rencontre deleuzienne pour donner corps à l'« espace entre » . . 339

Le sens d'une image n'est pas à chercher dans sa dimension analogique . . 341

2. Stratégies pour l'« espace entre » . 345

Distances : faire varier l'« espace entre » . 346

L'« espace entre » : une figure . 347

Encadrer un motif secondaire . 349

Objet symbolique au cœur de l'« espace entre » . 351

Exploration de la caméra : creuser l'« espace entre » . . 354

Stratégies pour l'« espace entre » : la configuration secrète . . 356

Eustache, Godard : conjonction d'une influence et d'un héritage pour un cinéma 357

moderne . .

3. Le foyer . . 359

Polysémie du terme foyer : concentration de chaleur et processus d'expansion . 359

Un Georges de la Tour dans *Le Cœur fantôme* . 361

Expansion du foyer : boucles et ondes mondificatrices . . 364

Au cœur de l'« espace entre » : l'enfant en son « berceau de cristal » . . 366

Conclusion . 369

Une place éminente : une éthique de l'immobilité en esthétique . 370

Un cinéma de l'intime . 373

Un goût d'inachevé . 376

Bibliographie . . 379

Bibliographie sur le cinéma de Philippe Garrel . . 379

Ouvrages. . 379

Articles. . 380

Bibliographie générale . 383

Esthétique. Esthétique du cinéma. . 384

Narratologie. Narratologie cinématographique. . . 389

Philosophie. Sciences humaines. Essais critiques. . . 389

Littérature. Arts. . . 392

Thèses de doctorat. . . 393

Dictionnaires. . . 393

Scénarii originaux. . . 393

Filmographie . . 395

Films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel . 395

Films des autres périodes de Philippe Garrel . . 398

Film sur Philippe Garrel . . 399

Autres films cités . . 399

Annexe I. Résumés des films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel . 401

Les Baisers de secours . . 401

J’entends plus la guitare . 403

La Naissance de l’amour . . 405

Le Cœur fantôme . 407

Le Vent de la nuit . 409

Annexe II. Au fil des séquences . 413

Les Baisers de secours . . 414

J’entends plus la guitare . 431

La Naissance de l’amour . . 459

Le Cœur fantôme . 485

Le Vent de la nuit . 516

Annexe III. Dialogues . 551

Les Baisers de secours . . 551

J’entends plus la guitare . 573

La Naissance de l’amour . . 592

Le Cœur fantôme . 613

Le Vent de la nuit . 636

Annexe IV. Cahier iconographique . . 653

Remerciements

Je tiens à exprimer ma très grande reconnaissance et ma gratitude à André Gardies qui a permis que j'obtienne les moyens de mener cette recherche dans les meilleures conditions et n'a jamais cessé de me témoigner sa confiance et son soutien au cours de son élaboration, surtout dans les moments où le doute m'a gagné. Le souci de rigueur que l'on voudra bien trouver dans cette étude vient de l'influence que son travail a pu exercer sur moi.

La reconnaissance et l'amitié me font un devoir d'indiquer la dette particulière que j'ai envers Raphaëlle Moine. Sa chaleureuse mais ferme pression pour me pousser à finir, l'exemple de son travail acharné et sa « foi » dans l'importance de la recherche ont été pour moi les meilleurs des stimulants pour mener au bout cette étude. Je n'oublie pas non plus les coups de pouce…

Pour leur retranscription des textes en italien et en allemand et pour en avoir retrouvé les énigmatiques origines, je tiens à remercier vivement Laurence Schifano et Marie-Charlotte Dumont.

Je tiens à remercier pour leur « trafic » de bandes-vidéo Nicole Brenez, Fergus Daly, Daniel Riche, Yuko Tanaka et Muriel Tinel. Sans les copies de cassettes qu'ils m'ont fait parvenir, cette thèse n'aurait tout simplement pas pu voir le jour.

Cette thèse doit beaucoup aux divers responsables de l'Espace chercheurs et de l'Iconothèque de la BIFI à Paris et à leur fonds d'archives. Ils m'ont permis de compulser, aussi souvent que je le désirais, les documents sur Philippe Garrel qui y sont conservés. Je les en remercie.

Cette thèse doit aussi beaucoup à l'accueil de Sophie Onimus et à son grand appartement. Qu'elle soit remerciée pour sa générosité et sa gentillesse.

Je tiens à saluer l'ensemble de mes collègues du Département des Arts de la Scène, de l'Image et de l'Écran de l'Université Louis Lumière-Lyon II, du Département des Arts du Spectacle de l'Université de Paris X-Nanterre et tous ceux qui font le Conservatoire Européen d'Écriture Audiovisuelle dans lesquels j'ai eu ou ai encore le plaisir et le privilège d'enseigner.

Que tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, m'ont aidé – parfois sans le savoir – dans l'accomplissement de ma tâche reçoivent l'expression de ma considération.

Mes parents, Maryse et Jean Boully, et mon frère, Julien Boully, savent tout ce que je leur dois – pour ce travail comme pour le reste.

Enfin, il n'est pas une ligne de cette étude que Pauline n'ait lue. Cette thèse est pour elle et pour notre petit garçon, Antoine.

« Bref, il n'y a aucune raison d'accepter de vivre aujourd'hui, nous n'acceptons rien. Simplement nous sommes spectateurs et bon public d'une situation. »
Isaac Joseph.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Introduction

« Je pense qu'à partir de ce qui se passe entre un homme et une femme, ou entre un père et un fils, on peut appréhender tout ce qui a lieu sur la terre. » Philippe Garrel.

« Dans ton film, il y a un homme et des femmes autour de lui. Rien n'existe que l'espace toujours très raréfié entre deux personnes. Ce qui compte c'est l'espace circonscrit, c'est Georges de la Tour. Tout ton cinéma est fait sur la possibilité de créer un foyer dans tous les sens du terme. » [1] Ce commentaire de Serge Daney émis à propos de *J'entends plus la guitare* à l'occasion d'un dialogue avec Philippe Garrel n'aurait sans doute pas suffi à lui seul à déterminer l'objet de cette étude s'il ne convergeait de manière sensible avec d'autres, s'il ne participait pas d'un feu croisé. Colette Mazabrard, dans sa recension critique des *Baisers de secours* écrit ainsi de façon proche :

« Le sujet du film est moins dans la place occupée par les personnages à l'intérieur d'un milieu, le sujet du film est moins l'atmosphère, que ce qui prend place entre deux visages, que l'écoute de ce qui, dans de longs plans-séquences passent dans un mouvement, a lieu entre les personnages. Constamment, le film opère une matérialisation de l'espace qui sépare deux êtres. Et cette matérialisation offre un support, un repère à partir desquels les personnages peuvent se mouvoir, changer. Changer de place. » [2]

De même, à l'occasion de la sortie de *La Naissance de l'amour*, Marc Cholodenko fait cette réponse nette à Marie-Anne Guérin qui l'interroge sur les raisons profondes qui lui

[1] Serge Daney et Philippe Garrel « Dialogue » in *Cahiers du cinéma*, Hors-série 1991, p. 63.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

font écrire des dialogues « strictement entre deux personnages » :

« C'est amusant, et c'est probablement dû au hasard de nos natures réciproques, il se trouve effectivement qu'aucun problème ne s'est posé là-dessus. Cela a toujours été de fait, comme ça… De toute manière, si vous regardez les films de Garrel c'est toujours entre deux personnages que ça se passe. » [3]

En deçà des différences de perspective et d'accent que portent ces citations, se dessine bien une idée commune et partagée : les situations entre deux personnes constituent l'un des motifs visuels et dramatiques [4] privilégiés du cinéma de Philippe Garrel.

Loin de prendre le contre-pied du contenu de ces citations, mais sans se satisfaire de leur ton d'évidence, cette recherche entend revenir sur le constat commun et non concerté qu'elles formulent pour en faire le point de départ d'une exploration analytique. Elle le considère non comme un aboutissement mais comme une invitation répétée à aller voir directement ce qu'il en est de la prégnance des situations entre deux personnes dans le cinéma de Philippe Garrel et des enjeux qui leur sont attachés. Elle souhaite donc d'abord voir dans les situations entre deux personnes un objet problématique, considérant comme Jacques Aumont que « l'objet élémentaire de l'analyse n'est pas l'œuvre mais le problème. » [5] Cet objet problématique, on peut d'ores et déjà, par un article défini et des guillemets autant que par convention, venir le désigner d'une expression fixée en substantif : l'« entre deux personnes ».

La quatrième période du cinéma de Philippe Garrel

Cerner plus précisément les contours de cet objet et le type d'approche dont il va relever exige en premier lieu de préciser le terrain filmique sur lequel il sera envisagé, à savoir la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel. À l'image de l'œuvre de certains peintres [6] , l'œuvre cinématographique de Philippe Garrel est divisée par lui-même en plusieurs « périodes » ou « époques » [7] . Les trois premières périodes, entièrement passées, sont

[2] Colette Mazabrard, « L'Amour, le cinéma » in Cahiers du cinéma n° 424, octobre 1989, p. 26. La ponctuation et l'orthographe de la citation ont été scrupuleusement respectés.

[3] Marie-Anne Guérin, « Entretien avec Marc Cholodenko » in Cahiers du cinéma n° 472, octobre 1993, p. 38.

[4] Lorsque nous parlons dans cette étude de motif ou de situation dramatique, le terme dramatique est employé au sens « plat » adopté par Peter Szondi dans *Théorie du drame moderne* : « L'adjectif "dramatique" n'exprime ici aucune qualité […] mais signifie simplement "appartenant" au drame" […] ». Motif et situation dramatiques veulent donc seulement dire motif et situation participant du drame. Le sens plus émotionnel que l'adjectif dramatique a dans l'expression « intensité dramatique » ou la synonymie qu'il entretient avec des termes comme « pénible » et « triste » n'intervient pas en ces cas-là. *Cf.* Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, trad. fr., Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, p. 11.

[5] Jacques Aumont, *À quoi pensent les films*, Paris, Séguier, 1996, p. 150.

[7] Thomas Lescure, *Une caméra à la place du cœur*, Aix en Provence, Admiranda/Institut de l'Image, 1992, p. 26.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

simples à dater et délimiter : l'adolescence (1964-1968), des *Enfants désaccordés* (1964) au *Révélateur* (1968) ; les années-Nico (1968-1978), aussi considérées comme la période *Underground* du cinéaste, de *La Cicatrice intérieure* (1968) au *Bleu des origines* (1978) ; l'époque dite « narrative » (1979-1984), de *L'Enfant secret* (1979) à *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* (1984).

La quatrième période s'est ouverte en 1984 avec *Les Baisers de secours*. Une raison liée à sa genèse explique d'abord que ce film soit le site d'une nouvelle phase artistique. Pour la première fois, Philippe Garrel fait appel à un romancier, Marc Cholodenko, pour écrire les dialogues de son film et structurer les paroles de ses personnages. Mais ce recours à un « porte-parole » [8] ne constitue que la première étape d'une volonté de travail à plusieurs mains. Alors que dans les périodes précédentes, il assumait pour la réalisation de ses films le rôle d'un véritable homme-orchestre, réponse en acte à sa terreur d'être contaminé [9], il avoue désormais un désir de faire du cinéma de manière « non-égotique » [10]. Philippe Garrel délègue de plus en plus, s'entoure de nombreux co-scénaristes, « laisse faire » [11] ses chefs-opérateurs au moment du tournage sans plus jamais regarder dans l'objectif. Depuis *Les Baisers de secours*, son œuvre est travaillée par un mouvement large et profond de dé-saisissement qui trouve son corollaire dans un mouvement de resserrement et de concentration sur ce qu'il avoue être aujourd'hui l'essentiel de ses préoccupations de metteur en scène : la direction d'acteurs [12].

À suivre nombre de commentateurs, quatre films font sans conteste partie de cette

[6] Par exemple, et pour faire référence à un artiste qu'on rapproche souvent de Philippe Garrel, Jacques Derrida distingue deux périodes, deux « temps » dans l'œuvre picturale et graphique d'Antonin Artaud – même si c'est pour mieux mettre en évidence ensuite qu'un troisième temps brouille l'évidence de ce partage chronologique. *Cf.* Jacques Derrida, *Artaud le Moma*, Paris, Galilée, coll. « Écritures/Figures », 2002, pp. 55 et suivantes. Sur le rapprochement Artaud/Garrel, *cf.* Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 225.

[8] L'expression est de Thomas Lescure. *Cf. op. cit.*, p. 201.

[9] « À l'époque de *L'Enfant secret*, je faisais souvent ce rêve qui j'ai noté dans le script du film : assistant, mêlé au public, à la projection d'un de mes films, je ne reconnaissais plus brusquement mes images, mon nom était encore au générique, mais une main inconnue avait opéré une substitution. "C'est votre peur d'être contaminé" m'avait dit un psychiatre. Il avait raison je crois. Je n'aurais pas supporté à ce moment-là de perdre le contrôle d'une partie non négligeable du film comme le dialogue […]. » *Cf. Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 182. En outre, Philippe Garrel confesse volontiers qu'il souffre de « symptômes paranoïaques ». *Cf.* les propos qu'il tient dans le numéro de la série *Cinéma de notre temps* que Françoise Etchegaray a consacré au cinéaste, *Philippe Garrel*, *artiste* (1999).

[10] Charles Tesson et Serge Toubiana, « Au hasard de la rencontre, entretien avec Philippe Garrel » in *Cahiers du cinéma* n° 533, mars 1999, p. 36.

[11] *Art. cit.*, p. 36.

[12] C'est un thème récurrent dans les entretiens de Philippe Garrel. *Cf.* notamment, *Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 95 : « (La direction d'acteurs) est devenue l'essentiel pour moi à partir des années 80, alors que j'étais précédemment davantage occupé par le cadre. »

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

quatrième période parce qu'ils constituent une « tétralogie » [13] : *Les Baisers de secours* (1988), *J'entends plus la guitare* (1990), *La Naissance de l'amour* (1993) et *Le Cœur fantôme* (1995). Francis Vanoye considère ainsi que ces quatre films « constituent un ensemble, en quelque sorte une série de films fondés sur la reprise et la variation de schèmes et de motifs intimistes : l'attachement amoureux, les trahisons sexuelles, la famille et le départ des pères, le travail artistique, etc. » [14] La sérialité, par le jeu de répétitions et de variations qu'elle instaure, fonde un continuum esthétique qui invite à réfléchir les films les uns par rapport aux autres et à les prendre en écharpe dans le mouvement d'une même recherche. D'où le présupposé de cette étude qui est de considérer les quatre films, par-delà et en deçà de leurs différences, comme participant d'une seule et même esthétique : l'esthétique de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel.

Sauvage innocence, le dernier opus à ce jour de Philippe Garrel, sorti sur les écrans français en décembre 2001, ne paraît pas devoir être intégré à la quatrième période. Ce film, confirmant qu'une des facettes de l'art cinématographique de Philippe Garrel est un « art du casting » [15], fait en effet événement : alors que Philippe Garrel pouvait déclarer, après la réalisation de *J'entends plus la guitare*, « je ne sais pas encore tourner en observant les autres générations » [16], le cinéaste a confié cette fois les rôles du couple central de son film à des comédiens encore dans la vingtaine, Julia Faure et Medhi Belhaj Kacem. Cette œuvre noire s'inscrit ainsi dans l'espace d'une possibilité qui semblait auparavant se refuser à Philippe Garrel : un effet de rupture avec les films précédents est ainsi créé qui clôt la quatrième période.

Faut-il, dans ces conditions, inscrire *Le Vent de la nuit* (1999), le film réalisé entre *Le Cœur fantôme* et *Sauvage innocence*, dans la quatrième période ? Son statut n'est pas sans poser question, comme en témoignent les commentaires contradictoires de Thierry Jousse. Si dans un premier temps il tient *Le Vent de la nuit* pour un « film-somme » qui « rassemble tout en un geste décisif » [17] et se donne à lire comme une sorte de parachèvement, il soutient plus tard qu'il marque « l'émergence d'un désir nouveau dans

[13] Hilary Radner et Thierry Jousse emploient tous deux ce terme. Respectivement, Hilary Radner, « Un sujet masculin : le corps, la femme et la figurabilité dans le cinéma de Philippe Garrel » in Jacques Aumont (dir.), *La Différence des sexes est-elle visible ?*, *Les hommes et les femmes au cinéma*, Paris, Collège d'histoire de l'art cinématographique, Cinémathèque française, 2000, p. 275 et Thierry Jousse, « Garrel : là où la parole devient geste » in Jacques Aumont (dir.), *L'Image et la parole*, Paris, Collège d'histoire de l'art cinématographique, Cinémathèque française, 1999, p. 200.

[14] Francis Vanoye, « Les Corps de l'auteur, Garrel et ses doubles » in *Vertigo* n° 15, 1996, p. 107.

[15] Certains participants du colloque « Garrel éternel » se sont accordés sur ce point, comme le rapporte Adrian Martin dans l'article qu'il a consacré à *L'Enfant secret* à la suite du colloque. Il écrit ainsi : « […] Garrel's cinema is truly an art of casting ». *Cf.* Adrian Martin, « Garden of stone : Philippe Garrel's *L'Enfant secret* » in *Senses of cinema* issue 15 (revue en ligne, www.sensesofcinema.com). Dans la suite du texte, chaque fois qu'une référence d'article ne comporte pas de mention de page, l'article provient d'un site internet (www.liberation.fr , par exemple), d'un CD-ROM (*Encyclopedia Universalis*) ou des archives informatiques de la Bifi.

[16] Thierry Jousse, « Propos rompus, entretien avec Philippe Garrel » in *Cahiers du cinéma* n° 447, septembre 1991, p. 35.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

l'œuvre de Garrel, désir d'intensité, de stylisation, de concentration romanesque que *Sauvage innocence* poursuit avec un complexité supplémentaire. » [18] Benoît Jacquot résume l'ambiguïté : il voit dans *Le Vent de la nuit* un film « testamentaire », mais dont celui qui l'a rédigé n'aurait en tête que de tout recommencer [19] . Plutôt que de lever l'équivoque, cette étude entend au contraire la faire jouer : *Le Vent de la nuit* y sera considéré comme faisant partie intégrante de la quatrième période, mais en n'oubliant rien du statut un peu en marge qui est le sien.

Parce que chacun des commentaires liminaires de Colette Mazabrard, Serge Daney et Marc Cholodenko cités en tête de cette étude, porte sur l'un des films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel, l'« entre deux personnes » sera donc envisagé au cours de cette étude dans le cadre circonscrit de la quatrième période, sur la base de l'analyse des cinq films qui la constituent. Cela ne signifie pas que cet objet lui soit exclusif et ne se retrouve pas dans les films précédents ou le film suivant. Mais il s'agit de restreindre de manière logique et cohérente le corpus d'analyse afin de procéder à une étude au plus près des films, quitte à s'autoriser tous les détours jugés nécessaires ou éclairants au cours de l'étude.

« Entre deux personnes » : la co-présence

Même face à un corpus de films assez restreint, comment appréhender un objet comme l'« entre deux personnes » d'un point de vue analytique ? Car ne pas préciser *a priori* la nature des « personnes » qui constituent ce motif, c'est d'emblée courir le risque de le voir s'étoiler sous la diversité des manifestations qui sont susceptibles de l'actualiser. Mais c'est aussi prendre le parti de privilégier ce que peuvent avoir de commun toutes les situations entre deux personnes. C'est donc au départ se situer sur le terrain d'une certaine abstraction. On peut commencer par accuser ce trait de l'abstraction en réduisant l'« entre deux personnes » à son principe : être une situation structurelle déterminée par deux places ou positions occupées par des individus de toute nature, entretenant entre eux des rapports d'une grandes diversité (physiques, psychologiques, émotionnels, etc.). En ce sens, l'« entre deux personnes » est avant tout la détermination d'un lieu dramatique, si l'on entend par lieu « une configuration instantanée de positions » [20] , selon la conception que s'en fait Michel de Certeau. L'idée d'instantanéité dit ici le regard particulier et arbitraire qu'appelle le mouvement d'abstraction : l'« entre deux personnes » ne saurait à ce premier niveau être respecté dans son intégrité et sa « dynamique », mais suppose au contraire être figé en une structure, en un schéma décanté, squelette qui se

[17] Thierry Jousse, « Garrel : là où la parole devient geste », *art. cit.*, p. 201.

[18] Thierry Jousse, « Fatale attraction » in *Cahiers du cinéma* n° 563, décembre 2001, p. 21.

[19] Propos tenus sur Canal Plus avant la diffusion du *Vent de la nuit*.

[20] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, *1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1994, p. 172.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

retrouve dans toutes les situations « entre deux personnes », par delà leurs particularismes et différences.

Situer au départ l'« entre deux personnes » à ce niveau de généralité et d'abstraction a au moins le mérite de lever immédiatement un malentendu qu'une connaissance, même très partielle du cinéma de Philippe Garrel, pourrait susciter. L'« entre deux personnes » ne doit pas être compris ici comme un équivalent du couple amoureux, ou plus largement hétérosexuel, à savoir l'un des thèmes les plus traités par le cinéma de Garrel depuis son premier court-métrage, *Les Enfants désaccordés*. L'« entre deux personnes », tel que nous le comprenons, ce n'est pas le fait de vivre à deux, de faire sa vie à deux, de penser son existence à deux. L'« entre deux personnes » n'est pas un « être à deux ». Il s'agit d'une situation dramatique concrète, non d'un état sentimental ou psychologique. Mais plus précisément encore, l'« entre deux personnes » ne se réduit en aucune façon aux situations entre un homme et une femme (étant entendu que celles-ci ne sont pas forcément synonyme de la notion de couple), même si de fait la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel les privilégie souvent, ne serait-ce que parce que l'amour, les joies mais surtout les interrogations, les incertitudes, les angoisses et les tourments qu'il entraîne est un thème structurant qui fait passer les films par de nombreux moments entre un homme et une femme.

Voir de manière abstraite dans l'« entre deux personnes » avant toute chose un lieu, c'est aussi considérer qu'il forme une unité qui peut s'appréhender dans son unicité. Or, en tant que situation incarnée, cette unité de l'« entre deux personnes » est ce qui invite à le lire moins comme l'ensemble de deux présences que comme la co-présence de deux individus en leurs rapports. C'est cette co-présence qui précisément fait objet, cet objet fût-il impossible à saisir en tant que matérialité – ce qui ne contredit en rien sa réalité. Une telle co-présence, Nicole Brenez la repérait comme un lieu en tension, fragile et mis en crise dans *Liberté*, *la nuit* (1983), la « série B » [21] de Philippe Garrel. Ainsi écrivait-elle [22], pointant un certain nombre de formes d'ellipse que ce film invente à partir d'un type d'ellipse hérité par Philippe Garrel du cinéma de Robert Bresson : « Plans de situations inachevées, saynètes esquissées, image si brève qu'on ne l'identifie pas bien, passages au noir injectés à l'intérieur même des plans, cartons interrompant brusquement l'image, faux-raccords de position qui font de la co-présence de deux figures dans le champ une conquête difficile […]. » Sans aucunement préjuger de la difficulté ou non qu'il y aurait à conquérir la co-présence dans les films de la quatrième période, la remarque de Nicole Brenez vient ici en renfort de l'idée que la co-présence, ce qui a lieu au cours de cette co-présence, et la manière dont est donnée à voir cette co-présence peuvent constituer un problème analytique légitime dès lors que l'on s'intéresse à un pan du cinéma de Philippe Garrel.

Mais user du terme de présence, fût-ce dans la locution co-présence, n'est pas sans poser problème à propos d'un art de la représentation, c'est-à-dire de la présence

[21] « Oui, c'est un peu ma série B », dit Philippe Garrel à propos de ce film. *Cf. Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 136.

[22] Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, *L'Invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Arts et cinéma », 1998, p. 73.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

indirecte et médiatisée comme l'est le cinéma. Comme l'écrit Jean-Luc Nancy [23] , la

« représentation est une présence présentée, exposée ou exhibée. Elle n'est donc pas la pure et simple présence : elle n'est justement pas l'immédiateté de l'être-posé-là, mais elle sort la présence de cette immédiateté, pour autant qu'elle la fait valoir en tant que telle ou telle présence. »

C'est déjà l'idée que défendait avec fermeté Jacques Aumont dans son essai *L'Image* [24] , en critiquant les conceptions philosophiques et artistiques qui ont cherché à dégager et promouvoir dans les images la réalité d'une présence. Ne déniant pas une certaine efficacité à ces démarches qui pour lui relèvent du mythe [25] , il rappelle cependant que

« par construction, le dispositif photographique, le dispositif cinématographique, sont faits pour déléguer une effigie de la réalité. Vouloir y sentir une présence actuelle – même si, souvent, cela a accompagné d'importantes intuitions critiques – ne peut donc relever que du vœu pieux, du fantasme ou de la convention. Malgré leurs pouvoirs, entre autres celui d'enseigner à mieux voir, le cinéma ni la photo ne révèlent rien du monde, au sens littéral et ésotérique du mot. » [26]

Employer le terme de co-présence à propos des films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel ne saurait donc relever que d'un usage métaphorique du terme de présence, à visée pratique. Ce qu'il faut entendre ainsi par co-présence, c'est uniquement le fait que deux individus sont mutuellement en présence l'un de l'autre au cours d'un moment filmique.

Posture méthodologique : une analyse esthétique en situation de réception

Dans le cadre simultanément très général et circonscrit du cinéma de fiction, dans lequel se rangent les films de la quatrième période, la co-présence de deux personnes est une construction sémiotique et figurale, c'est-à-dire un fait de représentation. Avant tout, car c'est la co-présence de deux individus telle qu'elle apparaît et se donne à voir dans les films, dans son existence uniquement filmique, qui est d'abord constatée et appelle le

[23] Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, coll. « Écritures/Figures », 2003, p. 74. Souligné par l'auteur.

[24] Jacques Aumont, *L'Image* (1990), Paris, Nathan, coll. « Nathan Cinéma », 2001, pp. 212-214. Sur la notion de présence au cinéma, voir aussi l'article « Présence » in Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Analyse/théorie », 2001, p. 165.

[25] Jacques Aumont écrit : « Nous avons trop insisté […] sur la véritable intellectualisation qu'est la perception visuelle pour ne pas penser que l'idée qu'il puisse exister des rencontres "immédiates", "spontanées" avec le visible, qui préexistent en quelque sorte au regard, est un mythe. » *Cf. op. cit.*, p. 213.

[26] Ibid., p. 214.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

regard analytique. La recherche qu'on va lire entend essentiellement se situer à ce niveau. La posture analytique adoptée se veut et se pense comme relevant de l'analyse de la réception, en situation d'extériorité face aux films achevés. C'est dire que dans l'expression « entre deux personnes » le terme de personne (ou de personnage, car nous emploierons indifféremment l'un ou l'autre terme) doit être compris moins comme un équivalent de la notion d'individu que de figure, qui ne saurait renvoyer à rien d'autre qu'aux effigies en images visibles et audibles à l'écran [27] . S'il nous arrivera d'invoquer la psychologie des personnages, s'il nous arrivera même d'émettre quelques conjectures sur leurs conceptions des choses et leurs pensées, ce sera donc toujours parce que le mouvement de nos analyses nous y aura conduit, à partir de ce que tout spectateur-analyste peut constater au préalable.

Une telle posture analytique nous paraît entrer en conformité avec la pétition de principe que formulait l'historien de l'art Otto Pächt :

« Grâce aux arts plastiques, il a été possible de donner une expression concrète à des choses, à des contenus, à des expériences qui n'auraient pas trouvé à se faire entendre dans d'autres domaines de la culture, ou qui auraient dû prendre une autre forme pour pouvoir être saisis. L'art doit donc être considéré et apprécié comme une affirmation sui generis […] et il faut accorder à la sphère des arts plastiques la plus complète autonomie. » [28]

Accorder à la sphère des arts plastiques la plus complète autonomie, c'est bien se placer dans une appréhension directe des œuvres et des formes artistiques s'accompagnant d'un geste premier de rupture avec leurs déterminations extérieures. En ce sens, le texte est d'abord pensé ici en dehors de tout contexte. Si ces déterminations extérieures (comme le sont par exemple certaines conditions de tournage) viennent appuyer et confirmer ce qui apparaît après vision et analyse, il n'y a alors aucune raison pour ne pas les mentionner. Mais l'enjeu est bien d'abord ici de se placer, comme le défend Nicole Brenez, « du point de vue des questions [que les formes de l'art] posent, *du point de vue des questions qu'elles créent*. » [29] De la sorte, on comprendra que cette étude ne tiendra à peu près aucun compte du caractère autobiographique des films de la quatrième période, si ce n'est dans les rares moments où le problème filmique envisagé [30] ne nous paraîtra pas pouvoir se passer du savoir de l'autobiographie.

L'approche développée dans cette étude relève par conséquent de l'analyse esthétique [31] en ce qu'elle souhaite comprendre et « déployer les puissances propres » [32] des images des films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel à travers

[27] Précisons aussi pour lever une ambiguïté possible, que le terme de « personne » n'entretient ici aucun rapport, tout au moins voulu, avec ce que le concept recouvre dans la pensée personnaliste.

[28] Otto Pächt, Questions de méthode en histoire de l'art (1977), trad. fr., Paris, Macula, 1994, p. 163.

[29] Nicole Brenez, *op. cit.*, p. 11.

[30] *Cf.* en particulier Chapitre VI.

[32] *Ibid.*, p. 11.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

l'étude des situations entre deux personnes que ces images matérialisent et expriment. C'est bien, en sa forme la plus concentrée, la conception que se fait Pierre Sorlin de l'approche esthétique : être « une attitude d'ouverture à la force de l'expression. » [33] Il ne faut donc pas chercher à le cacher mais au contraire le revendiquer : une attention scrupuleuse aux films, qui paraîtra peut-être parfois tatillonne, et une volonté de comprendre le fonctionnement et les enjeux des phénomènes cinématographiques envisagés seront donc les seuls vrais outils analytiques accompagnant une démarche qui, plus que tout, entend se tenir à distance de toute grille de lecture. Pierre Sorlin écrit, à juste titre, que « toute confrontation entre un observateur et un produit de l'industrie humaine revêt un caractère unique. » [34] Il ne saurait s'agir pour nous de nier ce caractère unique. Il s'agit bien au contraire d'en faire l'espace heuristique dans lequel notre recherche se déploie.

Le matériau analytique

Il est un domaine de la recherche en sciences humaines qui prend pour point de départ et support de sa recherche et de sa réflexion la simple co-présence de deux individus, c'est la microsociologie et en particulier la microsociologie d'Erving Goffman ou d'inspiration goffmanienne. Erving Goffman l'énonce explicitement en ouverture de son ouvrage *Les Rites d'interaction* : son objet d'étude est « cette classe d'événements qui ont lieu lors d'une présence conjointe et en vertu de cette présence conjointe. » [35] Les événements auxquels Erving Goffman fait ici référence, ce sont les interactions humaines en société qui ouvrent à l'analyse de la sociabilité et auxquelles le microsociologue a consacré l'essentiel de son œuvre, en particulier cette véritable bible de la microsociologie qu'est *La Mise en scène de la vie quotidienne* [36] . Or, s'il est intéressant de mentionner l'importance que revêt pour la microsociologie les situations de co-présence, c'est que le matériau

[31] Nous préférons qualifier d'analyse esthétique l'approche que nous développons dans cette étude plutôt qu'analyse figurale parce que cette expression nous paraît trop restrictive et ne s'accorde que pour partie à la perspective de notre étude (par exemple, les questions de narration que nous étudions dans le chapitre IV ne relèvent pas de l'analyse figurale, mais trouvent légitimement à s'intégrer dans une perspective esthétique). Cette étude, si elle accorde une place importante aux phénomènes figuraux, entend être attentive à tous les éléments de nature esthétique. On remarquera au passage – signe peut-être que la notion d'analyse figurale est un peu « étroite » – que Nicole Brenez emploie indifféremment les expressions « analyses figurative », « analyse figurale » et « analyse esthétique ». Ainsi, alors que dans la préface de son ouvrage *De la figure en général et du corps en particulier*, elle a pour projet de définir dans ses grandes lignes la spécificité de l'approche figurale des films, elle finit par écrire : « Sans pour autant rien oublier ni négliger des discours déterministes, c'est ici que *l'analyse esthétique*, *dans ce qui la singularise*, commence : elle ne ramène pas l'œuvre à ses déterminants ni ne rabat le travail artistique sur l'idée d'efficace historique, qui hante secrètement les procédures d'enquête qu'on peut dire "objectivantes". » *Cf. op. cit.*,pp. 9 et suivantes. Nous soulignons uniquement l'expression « analyse esthétique ».

[33] Pierre Sorlin, *Esthétiques de l'audiovisuel*, Paris, Nathan, coll. « Fac. cinéma », 1992, p. 13.

[34] *Op. cit.*, p. 210.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

analytique sur lequel elle s'appuie pour l'analyse des interactions ne diffère en rien dans le principe (alors même que la perspective poursuivie et le terrain conceptuel sont tout à fait différents) de celui auquel se retrouve confronté tout analyste qui prend pour objet d'étude une situation de co-présence. Erving Goffman peut en effet affirmer que le « matériel comportemental ultime » lorsqu'il s'agit d'analyser les interactions humaines « est fait des regards, des gestes, des postures et des énoncés verbaux que chacun ne cesse d'injecter, intentionnellement ou non, dans la situation où il se trouve. » [37] Il en va bien de même pour le spectateur d'une situation entre deux personnes cinématographiées : en tant que situation incarnée la co-présence est avant tout celle de deux corps parlant en mouvement, qui entrent en interaction. L'« entre deux personnes » est une configuration mouvante et évolutive, dynamisée par les postures, les déplacements, les agissements et les paroles des personnes en co-présence. Avec la manière dont les situations entre deux personnes sont filmées et montrées au spectateur, il s'agit là du matériel essentiel pour une analyse en situation de réception.

Outre ce que les personnages se disent, notre analyse esthétique se donne donc en majeure partie pour champ d'investigation les éléments qui relèvent du domaine et de la compétence de la mise en scène dans les films de la quatrième période. Qu'entendre, en effet, par mise en scène ? Répondre est incommode et les définitions fusent sans se recouper. Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat, s'ils posent frontalement la question « qu'est-ce que mettre en scène ? », étoilent ensuite leur réponse dans une compilation de références qui vont de Michel Mourlet à Serge Daney. Loin d'être éclairant, un tel procédé a au moins le mérite de laisser entendre qu'un consensus sur la mise en scène pourrait bien être introuvable. Le sort de ce concept ne saurait donc être réglé ni dans le cadre de cette introduction, ni même dans celui de cette étude. Mais parmi les conceptions de la mise en scène que Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat résument, celle de Raymond Bellour paraît précieuse par sa concision et sa précision, mais aussi parce qu'elle demeure assez large et peut correspondre à des esthétiques de natures diverses. Pour Raymond Bellour, la mise en scène dans sa définition serrée [38] tient « essentiellement à un mode d'élaboration des rapports de corps et de plans, dans le plan et entre les plans, donc dans l'espace et dans le temps, entendus comme espace et temps de la fiction. » [39] Cette conception donne à comprendre que la mise en scène réside essentiellement dans la création et la gestion de rapports et de relations : relations

[35] Erving Goffman, *Les Rites d'interaction*, trad. fr., Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1974, p. 7. Le traducteur de Goffman n'use pas du terme de co-présence. Mais Isaac Joseph, dans *Erving Goffman et la microsociologie*, emploie la locution co-présence pour traduire la situation de « présence conjointe » qu'Erving Goffman prend pour point de départ. *Cf.* Isaac Joseph, *Erving Goffman et la microsociologie*, Paris, PUF, coll. « Philosophies », 1998, p. 124. Isaac Joseph souligne aussi en parlant des travaux de Goffman : « Cette micro-écologie qui explore l'espace public en tant qu'il est *désaffecté* se donne très peu de moyen [dont le premier est] un *territoire* ou une situation de co-présence […]. » *Cf.* Isaac Joseph, *Le Passant considérable*, *Essai sur la dispersion de l'espace public*, Paris, La Librairie des Méridiens, coll. « Sociologie des formes », 1984, p. 72. Souligné par l'auteur.

[36] Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, *1. La présentation de soi* et *2. Les relations en public*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1973.

[37] Erving Goffman, *Les Rites d'interaction*, *op. cit.*, p. 7.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

entre les personnages, entre les personnages et l'espace, entre les plans d'un film. C'est pour partie la conclusion à laquelle aboutissent Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat lorsqu'ils affirment que le « grand art de la mise en scène est celui des distances entre les êtres, ou entre les êtres et les objets. » [40] Une telle conception de la mise en scène concerne donc très directement l'« entre deux personnes ». La mise en co-présence de deux individus relève par essence d'une opération pensée de mise en scène si celle-ci consiste en grande partie à créer et gérer des rapports entre des personnages. On ajoutera seulement que le type de relation qui s'établit entre une caméra et l'objet filmé nous paraît elle aussi relever du domaine de la mise en scène [41] et on verra s'étendre devant soi l'arène dans laquelle nous avons situé la majeure partie de nos analyses.

Philippe Garrel déclarait dans un entretien [42] avec Thierry Jousse à l'occasion des *Baisers de secours* :

« […] Plus on vit, moins on a besoin de mettre en scène et, en même temps, plus on se dissout, plus on rejoint son projet initial, la mise en scène. […] La mise en scène m'importe comme projet sur une vie entière. »

De tels propos disent que l'essence du travail de cinéaste pour Philippe Garrel réside dans la mise en scène et ne peuvent que venir donner une dernière légitimité au fait de l'avoir élue comme terrain d'étude essentiel concernant les situations entre deux personnes. On ne saurait cependant oublier que les films de la quatrième période sont des films narratifs. Parce qu'il a souvent été souligné par la critique que la quatrième période entérinait un retour à la forme du récit dans l'œuvre de Philippe Garrel, notre exploration analytique a naturellement été amenée à interroger l'architecture narrative des cinq films de la période. Or, on le verra, le résultat de cette interrogation trouvera tout son sens à figurer dans cette étude parce que les situations entre deux personnes jouent un rôle prépondérant au sein de cette architecture narrative, dès lors qu'on prend soin en

[38] Raymond Bellour propose en effet au préalable une première définition de la mise en scène, très large et dont le contenu est finalement… non spécifique à la mise en scène : « Il y a d'abord celle qui tient au fait même d'organiser entre eux des scènes et des plans, quels qu'ils soient et surtout quelle que soit la manière de le faire : "mise en scène" vise alors le tout du cinéma. […] Cette première mise en scène peut être dotée d'autres noms, […] " mise en scène" n'est jamais qu'un de ces noms. » *Cf.* Raymond Bellour, « Figures aux allures de plans » in Jacques Aumont (dir.), *La Mise en scène*, Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Arts et cinéma », 2000, p. 110.

[39] *Op. cit.*, p. 72.

[40] *Op. cit.*, p. 74.

[41] C'est bien ce que sous entend Antoine de Baecque quand il définit de cette manière la mise en scène, à partir de propositions avancées par Éric Rohmer au temps où il était critique aux *Cahiers du cinéma* : « l'enregistrement de la mise en relation de corps dans un espace ». Intégrer la dimension de l'enregistrement à la définition de la mise en scène, c'est présupposer que le rapport caméra/objet filmé est lui aussi un élément de la mise en scène. *Cf.* Antoine de Baecque, *Les Cahiers du cinéma*, *Histoire d'une revue*, Tome 1, Paris, Cahiers du cinéma, 1991, p. 157.

[42] Thierry Jousse, « Le Refus du drame, entretien avec Philippe Garrel » in *Cahiers du cinéma* n° 424, octobre 1989, p. 28.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

première instance d'en revenir au principe à la base de toute narration.

Au cœur de l'« entre deux personnes » : l'entre-deux comme coupure-lien

Pourquoi forger un néologisme en substantivant l'expression « entre deux personnes », dont nous avons bien conscience qu'il est un peu lourd, quand le terme de duo ou celui de « dyade », employé par les microsociologues [43] , auraient pu *a priori* aussi bien convenir ? La première raison, qui n'est pas la moins importante, est de permettre de rappeler immédiatement l'origine de notre réflexion que sont les trois citations données en ouverture : la coïncidence avec laquelle les trois auteurs évoquent un même motif, à peu de chose près dans les mêmes termes (et c'est bien ce qui nous frappa !), nous a semblé assez forte et insistante pour que nous continuions à l'employer à notre tour. Mais parler d'« entre deux personnes » plutôt que de duo, c'est surtout faire résonner dans le nom même qui sert à la désigner la dimension de l'*entre-deux* qui agit au cœur d'une situation de co-présence entre deux personnes. Parce qu'il y a co-présence, c'est en effet un entre-deux qui est sécrété. C'est bien déjà ce que pouvait suggérer à sa manière Youssef Ishaghpour, à propos de *Liberté*, *la nuit*, en liant co-présence et entre-deux : le « plan rapproché détache un fragment dans l'espace et dans le récit, pour produire un fragment de temps interne : douleur, souffrance, larmes silencieuses, attente ou bien co-présence des personnages, de "l'entre-deux" […]. » [44]

Prendre pour objet d'étude les situations entre deux personnes dans les films de la quatrième période, c'est donc aussi être amené à réfléchir et à analyser le motif de l'« entre deux personnes » sous l'angle de l'entre-deux. Mais que faut-il entendre exactement par entre-deux, expression plutôt floue, passe-partout et d'ailleurs assez rebattue ? On sent bien qu'on peut lui faire dire à peu près n'importe quoi si l'on ne prend pas le temps d'en préciser le sens autant que le statut heuristique. Daniel Sibony, à la fois psychanalyste, mathématicien et philosophe, a consacré un ouvrage [45] à la notion d'entre-deux après avoir pris conscience que la dynamique de l'entre-deux était à l'œuvre dans des phénomènes aussi variés que ce qu'il nomme « l'entre-deux-femmes » [46] , le voyage, l'image ou, reprenant une expression à Jacques Lacan, « l'entre-deux-morts » [47] . Daniel Sibony accorde d'ailleurs un statut tout à fait majeur à l'entre-deux dans le champ des activités et des expériences humaines puisqu'il en vient à affirmer que « toutes nos

43 *Cf.* Isaac Joseph, *Le Passant considérable*, *op. cit.*, p. 48.

44 Youssef Ishaghpour, *Cinéma contemporain*, *De l'autre côté du miroir*, Paris, Éditions de la Différence, 1986, p. 237.

45 Daniel Sibony, *Entre-deux*, *l'origine en partage*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1991.

46 Les nombreux néologismes que forge Daniel Sibony dans son ouvrage à partir du terme entre-deux nous ont aussi convaincu de la validité qu'il pouvait y avoir à substantiver l'expression « entre deux personnes ».

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

situations cruciales sont sous-tendues par une position d'*entre-deux* […]. » [48]

Deux raisons essentielles rendent tout particulièrement intéressante pour notre étude la démarche de Daniel Sibony et la conception qu'il se fait de l'entre-deux, que nous ferons nôtre. La première tient au fait que l'entre-deux, en raison de l'extraordinaire diversité des situations dans lesquelles il apparaît, n'est pas théorisé comme un concept mais comme un « opérateur » : opérateur d'analyses aussi bien que de pensée [49] . D'une certaine manière, il s'agit moins pour Daniel Sibony de penser l'entre-deux que de penser à partir de l'opérateur entre-deux certaines des principales situations où la dynamique de l'entre-deux agit. Pour autant, Daniel Sibony prend soin de préciser l'acception qu'il se fait de cet opérateur et c'est la deuxième raison pour laquelle sa démarche paraît précieuse. Qu'est-ce, en effet, que l'entre-deux pour Daniel Sibony ? Il ne cesse d'y insister dans son ouvrage :

« L'entre-deux est une forme de coupure-lien entre deux termes, à ceci près que l'espace de la coupure et celui du lien sont plus vastes qu'on ne le croit ; et que chacune des deux entités a toujours partie liée avec l'autre. Il n'y a pas de no man's land entre les deux, il n'y a pas un seul bord qui départage, il y a deux bords mais qui se touchent ou qui sont tels que des flux circulent entre eux. » [50]

En apparaissant dans des situations où sont mis en rapport des termes différents et irréductibles l'un à l'autre, l'entre-deux selon Daniel Sibony concentre, en un maillage indémêlable, à la fois tout ce qui lie mais aussi tout ce qui disjoint les deux termes. Nécessairement lien, puisqu'il y a mise en relation, l'entre-deux n'en est pas moins tout autant coupure, parce qu'il n'y a pas fusion des deux termes en co-présence. Plus encore, à lire Daniel Sibony, le partage est à peu près impossible entre ce qui relève du lien ou de la coupure, parce que c'est la coupure qui permet le lien, comme c'est le lien qui rend sensible la coupure : la « séparation inhérente à l'entre-deux agit dans chacune des parties […] : les deux parties, liées du fait de la coupure qui les sépare, ne forment pas un tout (encore moins sont-elles le tout) quand elles sont réunies. » [51] L'entre-deux, objet théorique complexe, invite donc à penser ensemble lien et coupure, sans qu'il y ait à privilégier l'une ou l'autre face. Il va de soi cependant que, sur le plan pratique et au cours de l'exposé d'une analyse, il peut être nécessaire de faire porter l'accent pour un temps sur la dimension du lien plutôt que sur celle de la coupure et inversement. Mais réfléchir une situation en terme d'entre-deux, c'est être invité, pour ne pas dire obligé, à examiner

47 On pourra sur ce point se reporter à sa préface de l'ouvrage collectif *Entre-deux-morts*. *Cf.* Juliette Vion-Dury (dir.), *Entre-deux-morts*, Limoges, Pulim, 2000, pp. 3-5.

48 *Op. cit.*, p. 15.

49 « Mais jamais l'idée d'entre-deux ne s'était imposée à moi comme opérateur précieux et efficace pour aborder des phénomènes aussi variés. […] C'est tout récemment, et sans le faire exprès, qu'en me retournant j'ai vu cette dynamique de l'entre-deux à l'œuvre dans tout cela. J'ai donc fait travailler cette dynamique, cet opérateur de l'entre-deux […]. » *Cf. op. cit.*, p. 12.

50 Ibid., p. 11.

51 *Ibid.*, p. 17.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

en définitive comment lien et coupure fraient inlassablement ensemble.

Parce que les situations entre deux personnes dans les films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel sont des situations d'entre-deux, elles seront donc aussi envisagées, en bien des moments de l'étude, sous cet angle de la coupure-lien. Or, on est d'autant plus enclin à s'engouffrer dans cette voie quand on s'intéresse à des situations entre deux personnes cinématographiées parce que la dimension du lien et celle de la coupure sont de prime importance lorsqu'il est question de mise en scène au cinéma. C'est ainsi que Nicole Brenez défend l'idée que « le cinéma représente une investigation d'ensemble sur le lien, le rapport, la relation. » [52] Une telle proposition n'a d'ailleurs, comme elle le dit, « rien de particulièrement audacieux et se vérifie à chaque analyse. » [53] Mettre des individus en co-présence, mais aussi créer entre eux des relations grâce aux mouvements de caméra ou par le montage des plans, revient en effet à créer des liens spécifiques que l'analyse a pour tache de repérer et mettre en relief. À l'inverse, d'une manière qui n'est en rien contradictoire mais complémentaire, Pascal Bonitzer soutient, en une formule devenue fameuse, que « toutes les querelles théoriques du cinéma se résument à la question : *où faire passer la coupure ?* » [54] En même temps qu'une question théorique, il s'agit d'un problème esthétique auquel chaque plan, chaque cadrage, chaque choix de mise en scène apporte ponctuellement sa solution. Approcher plus ou moins deux corps, mais aussi filmer un seul ou deux de ces corps, revient bien, en effet, à faire sentir au spectateur la dimension d'une plus ou moins grande coupure entre les deux corps.

Le cinéma est ainsi un art particulièrement à même de sécréter, grâce à la mise en scène, des effets de coupure-lien. Par conséquent, le point qu'il nous semble important de souligner, et qui forme l'un des postulats essentiels de notre étude, est que le cinéma possède les moyens de traduire et de représenter de manière visuelle et concrète la dynamique de l'entre-deux qui agit au cœur même des situations entre deux personnes. Cela se vérifiera-t-il en ce qui concerne l'« entre deux personnes » dans les films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel ? C'est précisément ce que nombre de nos analyses auront à mettre en évidence.

Composition de l'étude

Sur la base de la posture méthodologique et des parti pris analytiques que nous venons d'exposer, l'étude qu'on va lire est divisée en huit chapitres. Chacun de ces chapitres

[52] Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, *op. cit.*, p. 12.

[53] *Ibid.*, p. 12.

[54] Pascal Bonitzer, *Le Champ aveugle*, *essais sur le réalisme au cinéma* (1982), Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des cahiers du cinéma », 1999, p. 16. Souligné par l'auteur. Pascal Bonitzer poursuit ainsi : « Entre quels plans ? Entre quelles parties du corps ? du décor ? du ruban filmique ? »

en vertu de la loi du droit d'auteur.

possède une certaine part d'autonomie par rapport aux autres, tout en s'inscrivant dans la continuité et le prolongement d'une même démarche. Chaque chapitre aborde en effet une facette particulière de l'objet « entre deux personnes » et relève chaque fois d'une sous-problématique esthétique qui lui est propre. Nous n'avons donc pas opéré un regroupement de ces chapitres en grandes parties, comme cela se pratique le plus souvent dans une thèse de doctorat. Il s'agit d'un choix délibéré et qui s'est imposé très tôt au cours de la mise en place de cette recherche, en raison de la nature de notre objet d'étude et du type de travail que nous entendons mener sur lui. En effet, notre étude ne vise pas à faire système, ni même à produire une synthèse sur le rôle de l'« entre deux personnes » dans les films de la quatrième période, pour la raison que le cinéma de Philippe Garrel, qui ménage depuis longtemps une place à l'inachèvement [55] , nous paraît entrer en dissonance avec tout esprit de clôture. Il s'agit, au contraire, de sonder en différents points un ensemble de cinq films afin de mettre au jour les principales lignes de forces attachées à la représentation des situations entre deux personnes et à la place qu'elles occupent dans cet ensemble esthétique. Cependant, et il convient d'insister sur ce point, une progression logique sous-tend l'ordre dans lequel les chapitres se suivent. Il forme l'épine dorsale du texte. Cet ordre est celui d'un rapprochement toujours plus prononcé vis-à-vis du motif de l'« entre deux personnes », comme si *mutatis mutandis* l'étude était animée d'un mouvement de travelling-avant. Nous nous en expliquons plus en détail ci-après, dans l'exposé du projet analytique que porte chaque chapitre.

En abordant sous un angle qui lui est propre l'« entre deux personnes », chacun des chapitres, on s'en apercevra vite, cherche à promouvoir en vue de leur analyse des phénomènes qui le plus souvent concernent bien plus d'une situation entre deux personnes. Il est utopique en effet de vouloir s'en tenir de manière jusqu'au-boutiste à ce « pari sur l'exceptionnel » qui devrait faire pourtant, selon Pierre Sorlin, la spécificité de l'approche esthétique [56] , dès lors qu'on s'intéresse à un motif qui revient avec récurrence au sein d'une œuvre. Ce serait se condamner à errer sans fin dans une recherche de l'unique et du particulier, à ne plus vouloir voir que du différent en rejetant toujours le même, jusqu'à ne plus pouvoir faire autre chose que de sauter de problème en problème. Ce serait surtout se refuser à voir les récurrences qui pourtant s'imposent bien souvent à la vue. Ce qui, on l'admettra sans peine, pose pour le moins question. De nature esthétique, cette recherche comporte donc aussi une dimension stylistique, si le terme de stylistique désigne « ce type d'analyse attaché à des valeurs moyennes », c'est-à-dire à l'étude de « l'ensemble des expressions, des figures de style, des images qui se retrouvent dans plusieurs réalisations […] en récapitulant ce qui appartient à tous. » [57] On verra d'ailleurs, dans plus d'un chapitre, qu'il nous a souvent fallu prendre le temps d'exposer le moyen par lequel, sous l'ampleur des différences, pouvait être dégagé un point constant qui permette aux analyses de s'amorcer.

[55] *Cf.* sur ce point Dominique Païni, « L'inachèvement » in *Le Cinéma*, *un art moderne*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », pp. 23-29 (pp. 26-27 en ce qui concerne Philippe Garrel).

[56] Pierre Sorlin, *op. cit.*, p. 210.

[57] *Ibid.*, p. 210.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

En méthode, il conviendra dans le premier chapitre (*Relief de l'« entre deux personnes »*) de fonder de manière analytique le constat intuitif de Serge Daney, de Colette Mazabrard et Marc Cholodenko tout en l'étendant à l'ensemble des films de la quatrième période. On verra vite (mais comment pourrait-il en être autrement ?) que l'« entre deux personnes » possède en effet un statut prépondérant dans les cinq films, en raison d'une série de points saillants stylistiques qui contribuent à donner un relief singulier aux situations entre deux personnes.

Le second chapitre (*Construire la co-présence*) prendra le parti de s'intéresser directement au point commun à toutes les situations dramatiques entre deux personnes : la co-présence, préalable nécessaire à toutes les formes d'interaction. Mais comment la co-présence peut-elle, en elle-même et en deçà des interactions dont elle constitue le socle, solliciter le regard analytique ? En possédant la vertu de devenir l'objet d'un enjeu dans les films de la quatrième période, en devenant très souvent le résultat d'un processus de construction de nature symbolique. De là vient que ce chapitre constitue le second temps de l'étude : parce qu'il s'intéresse en grande partie au motif de l'« entre deux personnes » avant qu'il ne soit constitué, ce chapitre précède logiquement ceux qui s'intéressent au motif une fois construit. Ce sont donc les processus de construction de la co-présence qui seront analysés dans ce chapitre, avant que ne soient examinées les raisons supposées pour lesquelles Philippe Garrel met en scène ces moments de construction. On verra alors que les scènes de rencontres amoureuses, événements dramatiques cruciaux des films de la quatrième période toujours façonnés sur le même modèle, concentrent et synthétisent les conclusions antérieures.

Avant de rentrer dans la matière même des situations entre deux personnes, il convenait, dans un mouvement logique de rapprochement, d'aborder le motif de l'« entre deux personnes » le plus en extériorité possible, en s'intéressant moins directement à lui qu'à la manière dont il est donné à voir aux spectateurs, puis au rôle qu'il joue dans l'économie narrative des films de la quatrième période. Le troisième chapitre (*Donner à voir l'« entre deux personnes »*) se posera donc la question des choix de monstration opérés par Philippe Garrel lorsqu'il s'agit pour lui de donner à voir une situation entre deux personnes. Au milieu de la grande diversité de ces choix, il apparaîtra que la relation entre la caméra et la situation dramatique mise en scène gagne à être envisagée sur un mode que l'on qualifiera de problématique. C'est ainsi que deux grands niveaux de problèmes seront envisagés, dans un travail analytique qui ne pourra être valide et fécond que s'il se tient au plus près des phénomènes filmiques considérés. Le quatrième chapitre (*D'un « entre deux personnes » à l'autre*), quant à lui, s'intéressera en premier lieu à l'économie narrative des films de la quatrième période et à l'importance des « entre deux personnes » au sein de cette économie. On n'aurait pourtant rien dit de la spécificité de la narration garrelienne, si l'on n'avait pas envisagé le rapport étroit et hiérarchisé qu'elle entretient avec la figurabilité dans les films de la quatrième période « au profit » de cette dernière. C'est ce à quoi s'attachera dans un second temps ce chapitre, avant d'analyser un pan crucial de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel concernant les « entre deux personnes » : la première partie de *J'entends plus la guitare*.

Avec le cinquième chapitre (*« Entre deux corps »*), l'étude entre plus directement dans la chair des situations entre deux personnes en les envisageant spécifiquement

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

comme des « entre deux corps ». En prenant au sérieux l'importance que le corps a toujours eu dans le cinéma de Philippe Garrel, en posant comme un présupposé la capacité du corps à se faire « langage » ou « écriture », parfois par les seules « mises en rapport morphologique » ainsi que nous les nommerons, ce pan de l'étude réduira donc les personnages à leur corps pour chercher à comprendre ce que les « entre deux corps » expriment dès lors que l'on se fait attentif à leur « rhétorique ».

Comme si le travelling-avant de l'étude se mettait à voir les situations entre deux personnes en gros plan et parce que les choix de monstration amènent très souvent le spectateur à ne connaître d'une situation entre deux personnes que les deux visages en co-présence, la dimension de l'« entre deux visages » méritait à elle seule de constituer un chapitre entier de cette étude. Le sixième chapitre (*« Entre deux visages »*) lui sera donc entièrement consacré. Il nous permettra de montrer de quelle manière Philippe Garrel parvient à transformer en certaines occurrences une situation entre deux personnes en « lieu d'un regard sur un regard », avant de rencontrer une configuration filmique parmi les plus spécifiques de l'économie figurative des films de la quatrième période : celle du « double portrait ».

Autant certains films d'avant la quatrième période de son cinéma pouvaient être entièrement muets ou silencieux – *Les Hautes solitudes* (1974), *Athanor* (1972) –, autant les films de la quatrième période ménagent une place importante à la parole et à la forme dialoguée. En conformité avec le mouvement de rapprochement de l'étude, après l'« entre deux visages », il fallait donc s'intéresser à ce qui a pour site d'émergence le visage : la parole. C'eut été d'ailleurs passer à côté de ce qui représente l'une des caractéristiques fondatrices de la quatrième période, à savoir le travail en collaboration étroite avec des co-scénaristes qui sont avant tout des dialoguistes (Marc Cholodenko, mais aussi Noémie Lvovsky, Arlette Langmann, etc.), que de ne pas envisager la dimension des échanges de paroles dans les films qui la constituent. Or, tout comme une situation entre deux personnes peut, par décision analytique, se laisser réduire à un « entre deux corps », elle peut se ramener à un « entre deux voix », ce qui formera le présupposé du septième chapitre de cette recherche (*« Entre deux voix »*). Au cours de ce chapitre, si le contenu de ce qui se dit entre deux personnages sera naturellement pris en considération, ce sera essentiellement la nature interactive des échanges de paroles qui occupera le premier plan de nos préoccupations, pour des raisons qui seront précisément expliquées en tête de chapitre. C'est ainsi que nous insisterons sur la fonction conjonctive que peut avoir la parole dans les films de la quatrième période, avant de faire porter l'accent sur la « dramatique de la coupure-lien » (autrement nommée « malaise dans la coopération ») qui peut être inhérente aux échanges de paroles et qui culmine entre Serge et Paul dans *Le Vent de la nuit*.

Achevant le mouvement de rapprochement de l'étude par un effet de pénétration et de concentration maximal, le huitième et dernier chapitre s'attachera à l'examen d'une figure qui mérite pleinement l'attention dès lors qu'on s'intéresse aux situations entre deux personnes parce qu'elle ne peut naître que si une co-présence existe : ce que nous nommerons l'« espace entre » deux personnages. Les films de la quatrième période activent, en effet, toute une série de stratégies pour concrétiser et matérialiser l'« espace entre », ainsi que le soulignait déjà Colette Mazabrard à propos des *Baisers de secours*,

en vertu de la loi du droit d'auteur.

mais sans le démontrer. Nous verrons d'ailleurs au préalable que la volonté de rendre sensible ce qu'il y a entre les corps est un problème ancien dans les arts de la représentation, mais aussi dans les périodes antérieures du cinéma de Philippe Garrel. Nous verrons aussi que c'est sans doute avec la notion de foyer que l'on touche au plus précieux de ce qui a lieu dans l'« espace entre » dans les films de la quatrième période, dans une juste filiation de Serge Daney et avec la volonté délibérée de boucler une boucle puisque c'est sur une remarque du critique mettant précisément l'accent sur cette dimension que nous avons ouvert cette étude.

Les marges de l'étude

On trouvera, dans le troisième volume du mémoire, les annexes de l'étude. Elles sont constituées de quatre cahiers différents. Le premier cahier est composé d'un résumé des cinq films de la quatrième période. Ces résumés sont plus longs que ce qu'on a l'habitude d'entendre par la notion de résumé de films. Ils n'entendent pas en effet en rester à la communication du seul argument [58] . Comme nous nous en expliquons plus précisément dans l'incipit de ce cahier, leur but n'est pas de synthétiser les grandes lignes narratives des films, mais de coller, autant que faire se peut, à leur mouvement de progression d'ensemble. Il a semblé utile de faire figurer ces résumés en annexe pour permettre au lecteur qui le désirerait de se replonger rapidement dans la matière dramatique et dramaturgique des films analysés.

Le deuxième cahier est composé du découpage intégral de chacun des cinq films de la quatrième période. Ces découpages sont basés sur les versions vidéo des films qui étaient à notre disposition. Aussi proche soit-elle de ce qui est montré, aussi « naïve » et « bête » [59] soit l'attitude qui la détermine, la description d'un plan n'en demeure pas moins le résultat d'une vision personnelle qui engage la subjectivité de l'analyste-descripteur, que ce soit sur le versant de la conscience, de l'inconscient et des préoccupations personnelles ou sur le versant de sa responsabilité. Plus qu'une évidence, il s'agit là d'un véritable problème dont l'analyste doit avoir conscience et sur lequel il doit prendre position, car il n'est pas sans affecter les conclusions futures. Pierre Bayard, dans une réflexion sur les textes littéraires qui peut être portée sur le terrain des études cinématographiques, avance l'hypothèse que « chacun se trouve mobilisé dans son activité de recherche critique par […] un *paradigme intérieur*. » [60] Ce paradigme intérieur

[58] On notera à ce propos que Benoît Jacquot insiste, à juste titre, sur le fait que ce n'est pas « l'argument » qui fait la valeur des films de Philippe Garrel et que ce n'est de toute façon pas essentiellement à lui que s'intéresse le cinéaste.

[60] Pierre Bayard, *Enquête sur Hamlet*, *Le Dialogue de sourds*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, p. 143. Pierre Bayard inscrit cette notion de paradigme intérieur dans le prolongement de la notion de paradigme telle que Thomas S. Kuhn la conceptualise dans son ouvrage *La Structure des révolutions scientifiques*. Paradigme désigne « un ensemble de présupposés sur la forme virtuelle des découvertes à venir, présupposés auxquels adhère pour un temps une communauté de chercheurs. » (p. 98). Le paradigme intérieur complète cette notion sur le plan individuel. *Cf.* Thomas S. Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques* (1962), trad. fr., Paris, Flammarion, 1983.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

est « constitué par un groupe de questions personnelles (et par l'articulation entre elles de ces questions), rejouées sur la scène de la recherche, et en modelant inconsciemment et de façon déterminante les directions majeures. » [61] Si cette hypothèse est importante, c'est qu'elle radicalise et pousse à ses plus extrêmes conséquences l'idée que tout contact avec une œuvre est subjectif pour la raison que l'œuvre n'existe finalement pas en dehors de la subjectivité de celui qui la perçoit et l'étudie : « […] l'hypothèse du paradigme intérieur […] ne suppose pas un texte modifié par les variations de la subjectivité […] elle forme l'hypothèse d'une hétérogénéité de structure entre les textes, ceux-ci n'étant pas antérieurs aux critiques, mais produits par eux. » [62] L'œuvre n'a plus d'antériorité par rapport à celui qui la reçoit : elle est subjective de part en part, réorganisée « aussi bien dans sa disposition générale que dans chacun de ses éléments, par la subjectivité […]. » [63] Par conséquent, le paradigme intérieur constitue l'œuvre comme prétexte, « c'est-à-dire dans sa dissociation d'avec elle-même », ce qui représente un « mouvement d'incurvation du texte, qui rend chaque mot opaque à soi en lui substituant un mot identique et pourtant différent, puisque renvoyant à toute une série de significations personnelles » [64] pour aboutir à une version personnalisée de l'œuvre qui est finalement celle qui importe, parce que c'est sans doute pour le lecteur (*a fortiori* quand il a pour ambition de l'étudier) la seule qui existe vraiment. Raymond Bellour le

[59] Jacques Aumont, dans *À quoi pensent les films*, examine longuement la nature de la description et du geste descriptif qui sont à la source de l'analyse filmique. *Cf. op. cit.*, pp. 196-220. Il préconise, dans la lignée de l'historien de l'art Otto Pächt, de « prolonger le temps de l'observation "sans savoir", naïve et désintéressée, pour retarder le plus possible les conclusions qui terminent définitivement cette observation, et souvent, obèrent en retour la capacité à observer […]. » (p. 199). Il s'agit donc de « décrire les images […] très exactement et très "bêtement", en renonçant le plus longtemps possible à rapporter ce que l'on voit à autre chose (un sens, un style, une histoire, une théorie). » (p. 199). Mais Jacques Aumont n'en oublie pas moins de préciser un peu plus tard que non seulement « il n'y a pas, il ne peut y avoir adéquation pleine entre les objets de ma vision et ceux de mon discours » (p. 203), mais qu'il s'agit pour le descripteur de « se comporter vaillamment comme si l'image qui est devant [lui] et [qu'il] veut décrire n'avait jamais eu d'autre destinataire que [lui], ici, aujourd'hui. » (p. 205). C'est dire que la description est la résultante et d'un regard éminemment singulier et d'un inévitable travail de reconfiguration du visible (et de l'audible) dans le langage, avec toute la dimension de choix et de perte que cela produit. Il ne saurait donc y avoir de description qu'inscrite dans un procès conditionné par la subjectivité. Jacques Aumont n'aborde pas frontalement ce point, plus concentré à juguler les risques de la production du sens *a priori* par le descripteur. Il préconise pour cela, entre autres, de s'inscrire « hors de toute pertinence (sémantique) » : « c'est à ce prix que le décrire ne sera pas un délire, une projection ou une "analyse" au sens – douteux et inquiétant – de qui voit, selon l'expression de Dominique Noguez, "de l'inconscient partout". » (p. 209). Il s'agit donc, au niveau de la description, de s'en tenir au seul niveau du « constatable » en se refusant catégoriquement à produire du sens. Il n'en demeure pas moins que le constat est effectué par quelqu'un et qu'il s'agit donc inévitablement d'un constat subjectif. C'est la raison pour laquelle il nous semble important de revendiquer clairement la subjectivité qui conditionne toute description. Sur la question de la « perte » qui affecte la chose « dont on parle dans le langage » rapportée à une lecture critique de la conception que Jacques Aumont se fait de la description, *Cf.* Anne-Françoise Lesuisse, *Du film noir au* noir, *Traces figurales dans le cinéma classique hollywoodien*, Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Arts et cinéma », 2002, p. 90 (en particulier).

[61] *Op. cit.*, p. 143.

[62] *Ibid.*, p. 144.

[64] *Ibid.*, p. 143.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

disait déjà, d'une autre manière mais plus saisissante encore, en rappelant la violence inhérente à l'activité analytique qui pour naître doit fatalement en passer par un « meurtre de l'objet » analysé. L'analyse va ainsi jusqu'à « s'instituer elle-même comme un nouveau corps où l'intimité maximale entretenue avec l'objet devient la condition d'un certain processus de connaissance. » [65]

Aussi, loin d'être neutre [66], la description d'un plan constitue non le degré zéro, mais le degré premier de l'analyse ; par conséquent, elle ne doit pas craindre d'avoir valeur de fondement [67]. Nos découpages nous paraissent ainsi constituer un maillon important de l'étude. Dans les termes de Pierre Bayard, ils sont la manifestation la plus concrète des « textes singuliers » [68] que nous avons reconfigurés à travers notre réception des films. C'est la raison pour laquelle ils figurent en annexe de l'étude. Pour ne pas créer un effet par trop redondant autant que pour ne pas faire s'enliser le mouvement du commentaire, il nous est arrivé parfois de ne pas rappeler complètement le contenu de certaines

[63] *Ibid.*, p. 145. C'est la raison pour laquelle l'hypothèse du paradigme intérieur amène Pierre Bayard à affirmer qu'il existe une incommunicabilité fondamentale entre les discours critiques, ce qui fait de toute discussion littéraire « un dialogue de sourds » (p. 145) – d'où le sous-titre de son livre. Loin de s'en lamenter et selon la propension au paradoxe qui caractérise sa pensée, Pierre Bayard, dans le dernier chapitre de son œuvre, dresse une apologie de ce dialogue de sourds. Ne pas vouloir le contrecarrer, mais le promouvoir, c'est selon lui se ranger du côté de l'originalité et de la multiplicité sémantique. Vouloir le réduire aboutit fatalement à privilégier la paraphrase et les lectures basées sur des lieux communs afin qu'elles soient aisément partagées. Prendre le parti du dialogue de sourds conduit donc à refonder l'herméneutique en « herméneutique privée ». Ne se satisfaisant ni de l'idée d'un sens constitué et unique pour tous, ni de celle de l'absence et de la non existence du sens, « *l'herméneutique privée pose que le texte a un sens, mais pour chacun, dans la fidélité à son histoire*. » (p. 167). Souligné par l'auteur.

[65] Raymond Bellour, *L'Analyse du film* (1979), Paris, Calmann-Lévy, 1995, p. 10.

[66] Pierre Bayard tire la même conclusion : « Il n'y a pas […] de description neutre, et le commentaire le plus fidèle est déjà pris dans une représentation d'ensemble de l'œuvre et un questionnement sur soi. » *Cf. op. cit.*, p. 166.

[67] La description n'est, en revanche, pas le degré premier de la perspective de recherche plus large dans laquelle s'inscrit une analyse. Comme le note Pierre Bayard, « le paradigme intérieur intervient d'abord dans le choix de l'objet de recherche. La seule décision de travailler sur tel auteur ou sur tel texte est déjà décisive en ce qu'elle pré-organise l'ensemble de l'activité du chercheur et des résultats auxquels il est susceptible de parvenir. » *Cf.* Pierre Bayard, *ibid.*, p. 143.

[68] *Ibid.*, pp. 32 et suivantes. Pour Pierre Bayard, en littérature, un texte singulier est à distinguer du texte général. Le texte général est celui « que publie l'éditeur, et dont chacun a entre les mains une version comparable à d'autres », quand le texte singulier est celui auquel « se confronte chaque intervention personnelle, laquelle, dans le jeu de ses remaniements, le découvre moins qu'elle ne le constitue. » (p. 32). *Hamlet*, en tant que texte général, n'est donc pas le même texte qu'*Hamlet*, ce texte singulier découvert par une lecture et une reconstruction particulières. De la sorte, le texte singulier « ressemble évidemment à celui de l'œuvre comme à ceux que les autres critiques traitent. Mais il en diffère aussi fondamentalement. Il n'est pas composé des mêmes citations que les autres textes singuliers et même les citations partagées, prise dans un autre système de lecture, diffèrent des citations semblables utilisées par un autre critique. Il est ce qui, dans l'œuvre commune, nous représente, au sens où le signifiant lacanien représente le sujet ou un diplomate de son pays. » (p. 162). Lorsqu'il s'agit d'un texte filmique, dont Raymond Bellour a démontré qu'il était « introuvable » parce qu'il était « un texte incitable », la singularité du texte ne peut qu'être plus sensible encore. *Cf.* Raymond Bellour, « Le Texte introuvable » in *L'Analyse du film*, *op. cit.*, p. 36.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

séquences. Dès lors, nous avons, chaque fois qu'il est fait allusion à une séquence, cité son numéro entre parenthèses dans le corps du texte pour permettre au lecteur de s'y reporter aisément.

Le troisième cahier rassemble les retranscriptions intégrales des dialogues de chacun des films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel. Proche en cela de la forme scénarisée d'une continuité dialoguée, chacune des retranscriptions reprend le découpage séquence par séquence de l'annexe II afin de resituer les répliques au sein de la séquence à laquelle ils appartiennent. Deux raisons justifient le parti pris de présenter les dialogues dans un cahier annexe qui leur est réservé. La première raison est pratique : pour ne pas multiplier les informations disparates au sein du découpage plan par plan de l'annexe II et pour faciliter la lecture des monologues ou des échanges de répliques, il a semblé plus judicieux de les donner à lire à part. La deuxième raison résonne avec les choix de création à l'origine de chacun des films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel, où la part des dialoguistes est fondamentale. À ce titre, ces dialoguistes font entendre au cœur même des films un timbre légèrement décalé, un régime des voix qui, pour faire partie intégrante des films, n'en a pas moins sa logique et son autonomie propres. Constituer un cahier de dialogues est une manière d'en témoigner et de ne pas l'oublier.

Le quatrième cahier, enfin, est un cahier iconographique. Il est composé d'une série de documents et de vidéogrammes tirés à partir des bandes vidéo dont nous disposions pour mener notre étude. Ce cahier iconographique, organisé en une série de planches, n'a pas d'autre ambition que de permettre au lecteur de se faire une idée plus « visuelle » de certains phénomènes filmiques ou de certains documents évoqués.

L'autre moi de Philippe Garrel

Deux mots en cette fin d'introduction.

On notera vite (on a déjà noté) qu'un régime de notes abondantes et développées accompagne ou, plus exactement, supporte souvent le texte principal – au risque de donner au lecteur un sentiment de trop plein. Ces notes ont d'abord pour but de délester la ligne principale de la réflexion d'un certain nombre de commentaires plus périphériques, mais intéressants pour déplier complètement certaines assertions ou rendre parfaitement justice à un certain nombre de références qui ne pouvaient et ne devaient pas être développées plus qu'elles ne le sont dans le corps de l'étude alors même qu'elles la sous-tendent – à l'image des fondations d'une maison qui sont masquées par le bâti mais sans lesquelles elle n'existerait pas. À travers ce large espace accordé aux notes infra-paginales c'est, pourquoi ne pas le dire, une certaine idée de la recherche qui souhaite être proposée. Selon nous, un travail de recherche n'a pas moins pour visée de transmettre un contenu que d'élaborer la forme la plus idoine et la plus nécessaire à cette transmission. Plus encore, tant on sait le peu de sens qu'il y a à séparer le fond de sa forme, l'expression donnée aux conclusions d'une recherche participe du sens de la recherche elle-même [69] . De la sorte, il paraît conforme à son

en vertu de la loi du droit d'auteur.

objectif, et peut-être à son idéal, de se laisser modeler par le mouvement d'expression qui se dessine en cours d'investigation, que le texte finalisé doit moins cadrer que polir. C'est la raison pour laquelle nous n'avons pas cherché à élaguer plus qu'il ne l'est notre texte.

On pourra peut-être s'étonner du fait que, au cours de la durée d'élaboration de ce travail que nous avons consacré à une partie de son œuvre, nous n'ayons pas cherché à rencontrer Philippe Garrel en personne. Loin d'être un oubli ou une impossibilité [70], ce fut un choix. Michel Chion, dans son livre sur *David Lynch*, répond par avance, à ceux qui pourraient trouver curieux qu'il n'ait jamais cherché à rencontrer l'auteur d'*Eraserhead* [71] et de *Mulholland Drive* [72], qu'il a toujours évité de le faire « afin de rester libre » [73]. Pour notre compte, si c'est aussi en partie pour ne pas inféoder notre point de vue à celui de l'auteur dont nous avons étudié les films, la raison essentielle pour laquelle nous avons pris soin de ne jamais rencontrer Philippe Garrel pourrait être illustrée par le mot fameux de Friedrich Nietzsche dans *Ecce Homo* : « Je suis une chose, mes œuvres en sont une autre. » [74] Nous pensons en effet que Philippe Garrel est une chose et que la quatrième période de son œuvre en est une autre. Comme le soutenait avec force Marcel Proust dans le *Contre Sainte-Beuve*, nous croyons que l'œuvre d'un auteur est

« le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le récréer en nous, que nous pouvons y parvenir. » [75]

69 En ouverture de la première partie de son ouvrage *Le Texte divisé*, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier défend une idée proche, son texte proposant lui aussi « un régime de notes particulièrement développé » : au-delà du souci de ne pas alourdir la ligne dominante de la réflexion, elle y voit surtout le signe d'un « mimétisme à l'égard de la théorie elle-même et [une] tentative, sans doute vaine, pour approcher dans la disposition fractionnée de la page ce graphisme rayonnant, pluriel et multiforme, qui constitue la base de l'étude. » C'est dire combien la forme du texte participe à la bonne intelligibilité du propos. Rappelons, en effet, que ce livre développe une conception de l'écriture et du montage comme producteurs d'écarts et de différences qui visent en particulier à soustraire les textes – scripturaux aussi bien que filmiques – à la linéarisation de la signification pour promouvoir l'étoilement du sens. Pour Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, le texte ne vaut qu'à produire des effets de « synthèses disjonctives », ce que la présentation diffractée du texte en deux niveaux différents (corps de texte et notes) permet de rendre sensible. *Cf.* Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Le Texte divisé*, *Essai sur l'écriture filmique*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1981, p. 11.

70 Ce fut d'autant moins une impossibilité que la fin de la rédaction de cette recherche a quasiment coïncidé avec la rétrospective « Philippe Garrel, l'enfant secret de la modernité » (2-27 juin 2004) organisée à la Cinémathèque française, au cours de laquelle Philippe Garrel est venu à plusieurs reprises présenter ses films et débattre avec le public.

71 *Eraserhead* (USA, 1976).

72 *Mulholland drive* (USA, 2001).

73 Michel Chion, *David Lynch* (1992), Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 1998, p. 242.

74 Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo* (1888) in *Œuvres*, tome II, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 1145.

75 Marcel Proust, Contre Sainte-Beuve (1954), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1998, p. 127. Souligné par l'auteur.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Si tant est que l'on puisse assigner un but dernier à l'analyse d'une œuvre ou d'une partie d'une œuvre, peut-être réside-t-il de manière plus ou moins consciente dans le désir de rencontrer cet autre moi dont l'œuvre est l'expression.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Chapitre I. Relief de l'« entre deux personnes »

Les moments entre deux personnes sont légion dans les films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel. Loin d'être une situation dramatique rare, loin d'être une option de mise en scène réservée aux moments d'intimité entre un homme et une femme, l'« entre deux personnes » se présente sous le double visage de la profusion et de la diversité. Un bref décompte [76] du nombre d'apparitions de la situation dans chaque film est sans ambiguïté : si tout ne se passe pas « toujours » [77] entre deux personnes, comme le dit non sans ironie Marc Cholodenko, peu s'en faut. Les situations entre deux personnages dominent dans tous les films. Elles s'imposent par un effet de masse et un tel effet de masse suggère d'emblée que l'« entre deux personnes » représente un *topos* dramatique du cinéma de Philippe Garrel.

[76] Ce décompte se base sur les découpages séquence par séquence des films que nous avons effectués et qui figurent en Annexe II du mémoire. Dans *Les Baisers de secours*, sur 45 séquences recensées, 29 reposent sur une situation entre deux personnes. Dans *J'entends plus la guitare*, sur 49 séquences, 38 reposent sur une situation exclusivement entre deux personnes. Dans *La Naissance de l'amour*, sur 66 séquences, 43 reposent sur une situation exclusivement entre deux personnes. Dans *Le Cœur fantôme*, sur 76 séquences recensées, 55 reposent sur une situation entre deux personnes. Dans *Le Vent de la nuit*, enfin, sur 49 séquences recensées, 38 reposent sur une situation entre deux personnes. Dans chacun des films, les situations dramatiques entre deux personnes sont donc largement majoritaires.

[77] Marie-Anne Guérin, « Entretien avec Marc Cholodenko », *art. cit.*, p. 38.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

De même, aucun souci d'efficacité dramaturgique ou aucun usage marqué d'un point de vue symbolique ne semblent conditionner *a priori* le recours aux situations entre deux personnages. Ils pourraient se laisser présupposer si Philippe Garrel réservait la situation pour traiter tel ordre de sentiment ou tel champ idéel. C'est au contraire la très grande variété des thèmes traités à travers cette situation qui frappe. L'« entre deux personnes » participe tout autant des scènes de confessions d'un père à son fils (dans *Les Baisers de secours*, dans *Le Cœur fantôme*), qu'aux moments de première rencontre entre une femme et un homme (dans les trois derniers films de la tétralogie). Il participe aussi de tous les moments d'amitié partagée entre individus de même sexe (dans les cinq films de la période) ou des séquences de retrouvailles qui, dans *J'entends plus la guitare* par exemple, sont autant celles d'un homme et d'une femme (Marianne et Gérard au café) que de deux hommes (Martin et Gérard dans le métro).

De prime abord, l'« entre deux personnes » apparaît donc comme un motif dilué. Rien de plus attendu, rien de plus banal que d'assister à des moments entre deux personnes chez Philippe Garrel. Pour un spectateur familier de ses films, la part de surprise revient toujours à ces plans où apparaissent de nombreux personnages [78] . Si l'« entre deux personnes » force le regard, ce n'est pas par sa nature d'événement dramatique ou figural. C'est paradoxalement pour sa faible teneur événementielle. L'« entre deux personnes » est un non-événement.

En cela, son charme opère sur un mode contraire à l'aura. Caractérisée par sa rareté et son absolue unicité, Walter Benjamin la définissait comme « une trame singulière d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il. » [79] Parce qu'à la vision des films de la quatrième période il apparaît tant et tant de fois que le spectateur peut entretenir avec lui l'impression d'une certaine proximité, l'« entre deux personnes » se présente dénué de toute aura, voire chargé d'une aura inverse.

Cette inversion de l'aura ne saurait pourtant être tenue pour un fait acquis et durable. Elle ne frappe le spectateur-analyste que s'il adopte une posture de trop grande extériorité vis-à-vis des films. Une posture volontairement aveugle à nombre de leurs caractéristiques esthétiques, dans le souci de marquer au préalable l'extension d'emploi de l'« entre deux personnes ». Dès qu'il prend en compte ces dernières, dès qu'il s'intéresse à la matière dramatique et à la matière image des films, le déficit d'aura s'efface au profit d'une impression de relief prononcé et de densification conférés à l'« entre deux personnes ». À travers une série de traits récurrents, la sensation première de dilution cède devant l'évidence d'une mise au premier plan du motif. Ces traits récurrents se retrouvent à l'identique de film en film : ils constituent autant de points saillants

[78] Le plan le plus symptomatique à cet égard est le second de la cinquième époque de *J'entends plus la guitare* : il montre Gérard, Aline et le petit Ben assis à une table de repas en compagnie d'une femme et deux enfants, déjà grands. Ce plan est le seul de tout le film qui donne à voir, en un plan unique, autant de personnages rassemblés. Il provoque ainsi un effet de surprise et de rupture avec les plans antérieurs.

[79] Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1939) in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 278. Sur la notion d'aura et ses aléas dans la réflexion de Walter Benjamin, on se reportera avec profit à l'article de Daniel Grojnowski, « Walter Benjamin, les auras de l'*aura* » in *Critique* n° 659, avril 2002, pp. 287-302.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

stylistiques caractéristiques et définitoires de l'esthétique garrelienne [80].

1. Ne voir que deux personnes

Voir un film de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel, c'est faire le constat du rôle primordial que jouent les figures humaines dans son cinéma, du fait de leur quasi omniprésence à l'écran [81]. Se faire spectateur d'un de ses films, c'est fréquenter pendant une heure et demie l'intimité et souvent la part la plus privée [82] d'une poignée de personnages auxquels la caméra est comme aimantée. Rares sont les plans vides de tout personnage dans ces films. Le plus souvent, ce ne sont même que des moments de plan, après que les figures humaines sont sorties du cadre ou avant qu'elles ne fassent leur entrée en scène.

Un lien consubstantiel avec les figures humaines

Ainsi en est-il dans *Les Baisers de secours* lors de la promenade qu'effectuent Lo, Jeanne et Matthieu, en compagnie de la mère de Matthieu [séq. 35]. Le deuxième plan de cette séquence traitée en deux plans montre Lo courant dans un pré en pente, puis disparaissant rapidement de l'image en raison de la déclivité. Ne reste alors à voir,

[80] En effet, par les zones de recouvrements qu'ils établissent entre les films, ces points saillants stylistiques sont pour beaucoup dans le fait que les films participent d'une seule et même esthétique en deçà de leurs différences indéniables La plus évidente de ces différences étant que deux des films de la période sont réalisés en noir et blanc (*Les Baisers de secours* et *La Naissance de l'amour*) quand les trois autres ont été tournés en couleur. Il s'agit là d'une différence importante, étant donné le rôle que la problématique de la couleur peut jouer dans l'élaboration de certains films du cinéaste. Ce qui ne manque pas d'être clair à la vision des films est confirmé par le paratexte, notamment à propos du *Vent de la nuit*. Philippe Garrel peut évoquer en ces termes sa position esthétique par rapport à ce film : « En observant ma fille, qui a sept ans, en l'amenant chaque mercredi à l'atelier de peinture, en regardant comment les enfants peignent, la manière avec laquelle ils y vont carrément – ils mettent du rouge, du jaune, un beau bleu par dessus –, je me suis dit qu'il fallait que j'imite ma fille. Que je ne devais plus avoir d'inhibition avec le rouge vermillon, le vert que j'aime ou le bleu. Il fallait que j'y aille vraiment, comme on y va vraiment quand on est enfant. […] Sur ce film, je pensais tous les jours à comment fait ma fille quand elle est devant ses feuilles de papier Canson, avec ses tubes de gouache. » *Cf.* « Au hasard de la rencontre », *art. cit*., p. 37. Catherine Deneuve apporte, sur ce point, des informations intéressantes : « Table formica d'un rouge vermillon qu'il a fait faire spécialement ; comme la Porsche que conduit Daniel Duval, repeinte pour le film, et comme mon manteau, teint sur mesure. » *Cf.* Catherine Deneuve, *À l'ombre de moi-même*, Paris, Stock, 2004, p. 51.

[81] On notera qu'un lecteur familier de certaines revues de cinéma, comme les *Cahiers du cinéma* et *Vertigo*, qui ont consacré plus d'un article aux films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel, pourrait sans avoir jamais vu un seul film du cinéaste posséder un indice de cette omniprésence des figures humaines à l'écran. Il n'est pas un seul photogramme illustrant les articles qui ne soit pas tiré de plans filmés au plus près de tel ou tel personnage. Se dessine là une sorte d'évidence iconographique qui ne manque pas d'être symptomatique.

[82] *La Naissance de l'amour* a pu faire dire que le cinéma de Philippe Garrel était un « cinéma de la vie privée ». *Cf*. première de couverture des *Cahiers du cinéma* n° 472, octobre 1993.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

pendant les secondes de fin du plan, que la ligne de crête de la chaîne de montagnes qui bordent le fond du champ. En cette fin de plan, le paysage devient le motif privilégié de la représentation. Il forme une « image-paysage » [83] à la tonalité romantique. Mais il ne le devient qu'à la faveur d'une mise de côté tout à fait momentanée (très vite un *cut* intervient et fait passer le film à un plan poitrine de Matthieu) et délibérément mise en scène de la figuration humaine. Cette figuration humaine, il ne parvient d'ailleurs pas totalement à la faire oublier, mais semble plutôt la répercuter par défaut, comme troué par une absence qui se donne à voir. Le personnage de Lo n'aurait pas été montré sortant du champ, cet effet d'absence n'aurait pas existé. Mais la figure de Lo n'est pas ici complètement absente : elle demeure dans la mémoire du plan comme présence-absence, comme si l'intention était de faire sentir que le décor, l'environnement et plus généralement l'espace ne peuvent accéder au premier plan de la représentation que parce que les figures humaines en ont été éclipsées. Ce plan possède ainsi une valeur symptomatique : il semble vouloir témoigner du lien quasiment consubstantiel que les films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel entretiennent avec les figures humaines.

Il arrive, bien entendu, que certains plans soient totalement vides de personnage. Mais ce sont le plus souvent des plans d'ensemble qui fixent une image du cadre dans lequel les personnages évoluent [84] ou qui, de façon plus fondamentale, prennent une valeur ajoutée sémantique quand se révèle le rapport qu'ils entretiennent avec les personnages [85] . C'est ce dont témoignent les deux inserts en contre-plongée de Positano dans *J'entends plus la guitare* [séq. 4]. Ils dévoilent l'architecture et la morphologie pittoresques de ce village construit sur un hémicycle rocheux qui tombe dans la mer.

[83] Maurizia Natali, *L'Image-paysage*, *Iconologie et cinéma*, Saint Denis, PUV, coll. « Esthétiques hors cadre », 1996.

[84] C'est le cas dans *Le Cœur fantôme*, des deux plans filmés du ferry dans lequel se trouvent Justine et Philippe montrant le port de l'île de Capri [séq. 46]. C'est aussi le cas dans *La Naissance de l'amour* du panoramique en diagonale discontinue et brisée qui part d'une rue de nuit pour monter à la fenêtre d'un immeuble, fenêtre de la chambre d'hôtel dans laquelle se trouvent Paul et Ulrika [séq. 6]. On le voit : ces plans, pour vides de personnages qu'ils sont, entretiennent un rapport étroit avec eux. Les deux premiers peuvent fort bien être considérés comme des plans subjectifs nous faisant partager la vision de Philippe ou de Justine. Le dernier, accompagné d'une mélodie au piano mélancolique, active un léger mouvement de pénétration de l'extérieur vers l'intérieur, amorce le passage d'un espace public à un espace privé qui ne fait que rendre plus appuyé le sentiment d'indiscrétion que peut éprouver le spectateur à la vision du caractère très intime des agissements de Paul et Ulrika dans la séquence qui suit.

[85] Jacques Aumont le pressent lorsqu'il décrit l'apparition du plan de ciel nuageux entre deux plans d'Aline et Gérard dans la quatrième partie de *J'entends plus la guitare* : « Pourtant le silence n'est pas seulement négatif, pas seulement incapacitant. Dans un long plan fixe, Gérard et Aline sont ensemble au lit, encore tout habillés ; dans l'ininterrompu de leur regard doit passer toute la panoplie du désir, de l'amour, de l'émerveillement, de l'incrédulité, de la certitude incertaine : pas un son n'est entendu. Puis, un plan fixe donne le contrechamp : la vue par la fenêtre, un ciel de nuages. Et l'on revient au premier cadrage, où règne le même silence inchangé, mystique. » Ce que suggère ici Jacques Aumont, et c'est la raison pour laquelle il prend la peine, nous semble-t-il, de souligner cet insert nuageux, c'est que c'est véritablement lui qui élève le silence qui a lieu entre les deux protagonistes à une dimension proprement mystique, presque religieuse. Ce plan tire donc sa pleine valeur d'être mis en relation avec l'essentiel de ce qui se joue entre les deux personnages. *Cf.* Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma-Éditions de l'étoile, coll. « Essais », 1992, p. 200.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Certes, ces deux inserts « valent » en eux-mêmes : ils montrent, dans un geste d'énonciation purement descriptif, un aperçu répété de la nature du lieu, d'ailleurs jamais nommé dans le film, dans lequel prend place « l'action » [86] de la première partie de *J'entends plus la guitare.* Mais le sens de ces deux inserts découle aussi de leur positionnement filmique. Ils apparaissent à la fin de la balade-conversation de Gérard et Martin qui ont descendu un escalier abrupt. Les deux inserts du village dévoilent ainsi la nature de l'espace dans lequel Gérard et Martin ont évolué. Ils donnent au spectateur une idée plus précise de leur cadre de vie dans cette partie du film. Plus décisivement encore, ils cernent un plan montrant les deux hommes, l'un à côté de l'autre, sur la plage, face à la mer ; ils apparaissent d'autant plus figés que cette image vient à l'issue de cette longue descente d'escalier pendant laquelle leurs corps ne cessaient d'être en mouvement. De ce fait, la profonde fixité transmise par les deux inserts sur le village vient renforcer l'aspect quasiment statufié des deux hommes face à la mer : de la masse du village aux corps des deux hommes, c'est une même « minéralité » qui émane de la représentation et active entre les motifs un effet prégnant de correspondances. Les plans du village valent donc au moins autant en eux-mêmes que pour leur fonction d'encadrement, c'est-à-dire dans la relation qui se tisse entre eux et le plan où figurent les deux amis. Postés de part et d'autre du plan dans lequel sont visibles Gérard et Martin, ces deux inserts, loin d'être hétérodoxes à la logique de représentation générale, rendent ainsi sensible l'impression que les protagonistes sont au centre, voire le centre d'un monde qui semble réduit à jouer le rôle de simple alentour. Même quand ils sont un instant absents de l'écran, la présence des personnages continue d'œuvrer sourdement dans les films de la quatrième période.

Dimension anthropologique du cinéma de Philippe Garrel

Un tel « envahissement » de l'écran par les figures humaines constitue le premier point saillant stylistique. Il invite à conclure que celles-ci sont indispensables au cinéma de Philippe Garrel. Elles sont la « matière première » [87] de son cinéma. Très souvent filmées en plan rapproché, comme le montre d'emblée le plan d'ouverture des *Baisers de secours* qui reste « scotché » au visage de Jeanne, les figures humaines volent l'attention de la caméra. La caméra de Philippe Garrel est une caméra fondamentalement en relation avec l'homme. Son cinéma peut être avant tout spécifié comme un cinéma fondé sur l'humain, voire un cinéma de l'humain, tendu par le projet de décrire et narrer des faits et des situations, autant concrets que psychologiques, qui affectent ou émanent de ces êtres humains. En ce sens, c'est un cinéma porteur, sinon d'une vocation, à tout le moins d'une

[86] Si tant est que ce terme ait ici un sens, comme le remarquait déjà Christian Metz à propos des *Baisers de secours* : « […] l'œuvre de Garrel [*Les Baisers de secours*] est en abyme presque intégral : le cinéaste est interprété par le cinéaste, le père par le père (Maurice Garrel), le fils par le fils (Louis Garrel, le petit garçon), l'actrice célèbre par Anémone. Une seule entorse, subtile : l'épouse est jouée par Brigitte Sy, compagne de Garrel, alors que dans l'histoire il envisage justement de confier le rôle de sa femme, elle-même actrice à une actrice étrangère ; c'est même le moteur de toute l'"action", si tant que ce mot convienne ici. » *Cf.* Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p. 104.

[87] Philippe Garrel affirme ainsi : « […] je m'en tiens toujours à ces éléments fondamentaux : l'homme, la femme, l'enfant. » *Cf. Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 50.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

dimension et d'une portée anthropologiques. C'est la conviction de Thierry Jousse. Il écrit à propos de *J'entends plus la guitare* ces lignes qui, peu ou prou, trouvent un écho dans tous les films de la quatrième période :

« […] Qu'y a-t-il de nouveau dans J'entends plus la guitare ? Sans doute cette capacité à dépeindre, objectivement, presque cliniquement, sans fard, sans pose, des comportements. […] Rarement ailleurs que dans J'entends plus la guitare nous avions vu en gros plan, au microscope-télescope, un homme – l'homme ? – à la fois lâche et dragueur, héroïque et dérisoire, fort et d'une extrême faiblesse, "solite et insolite", mixte d'échec et de réussite, de désastre et de bonheur. » [88]

Si parler d'objectivité et de clinicité peut apparaître forcé, il n'en reste pas moins que le cinéma de la quatrième période se donne en partie pour tâche la captation, la monstration et l'examen détaillé de certains comportements et rapports humains dont la particularité est qu'ils ressortissent tous à l'ordre de la quotidienneté. Ainsi, dans *La Naissance de l'amour*, la vie de famille donne lieu à des scènes marquées au double sceau du réalisme et du banal. Philippe Garrel privilégie les actions sans importance dramatique, mais qui font l'ordinaire de la vie familiale et plus généralement de la vie humaine : faire la vaisselle, repasser, faire un lit, lire une bande-dessinée couché à même le sol ou, plus simplement encore, être assis et ne rien faire. Si dramatisation il y a, elle s'appuie sur des heurts, des crises, des disputes qui éclatent justement à propos des petits riens quotidiens (débarrasser la table, ranger sa chambre, changer la petite). Pour fréquents et tempétueux qu'ils soient parfois, ces riens ne sortent jamais du cadre de ce qui arrive à tout un chacun. De façon plus générale, dans tous les films, on ne compte plus les scènes au café, les scènes de marche, les scènes en métro, les scènes de repas qui, parmi d'autres, instaurent un climat de quotidienneté et semblent parfois faire résonner les préoccupations de Philippe Garrel avec celles de ce que Marc Augé nomme « l'anthropologie de la contemporanéité proche » [89] et plus encore avec cette « théorie des moments quelconques » qui fait toute la valeur de la microsociologie d'inspiration goffmanienne [90] .

Il ne saurait s'agir, dans cette étude, de s'engager dans une démarche analytique relevant d'une préoccupation et d'une méthodologie en elles-mêmes anthropologiques [91] . Il convient seulement de souligner que les films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel examinent et pensent [92] le statut de l'homme contemporain, à telle enseigne que l'humain est l'un des sujets fondamentaux [93] de ce cinéma. Philippe Garrel,

88 Thierry Jousse, « L'Âge d'Homme » in Cahiers du cinéma n° 447, septembre 1991, p. 33.

89 Marc Augé, *Non-Lieux*, *Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXe siècle », 1992.

90 *Cf.* Isaac Joseph, *Erving Goffman et la microsociologie*, *op. cit.*, p. 119.

91 Pour une définition resserrée des attendus de la recherche anthropologique, *cf.* Marc Augé, *op. cit.*,pp. 28 et suivantes.

92 L'hypothèse de Jacques Aumont selon laquelle les films pensent est ici un présupposé. *Cf.* Jacques Aumont, *À quoi pensent les films*, *op. cit.*, pp. 25-46 (plus particulièrement).

en vertu de la loi du droit d'auteur.

comme le lui faisait remarquer Serge Daney, est encore l'un des rares à considérer le cinéma comme une « science » [94] – science aux contours imprécis [95] mais dont l'une des visées essentielles paraît bien être de chercher à rendre compte de l'humain, sujet « polymorphe » [96], dans certaines de ses manières et manifestations d'être.

Première mise en relief de l'« entre deux personnes »

Cette importance du fait humain et de la dimension anthropologique du cinéma de Philippe Garrel ne peuvent que retenir l'attention d'une étude ayant pour objet problématique l'« entre deux personnes ». En situant l'enjeu au niveau de ce qui émane des hommes de ce cinéma, cette importance du fait humain et cette dimension anthropologique entrent en résonance directe avec un motif comme l'« entre deux personnes » dont le propre est d'exister de la mise en relation dans un même espace-temps de deux figures humaines qui entrent en interaction. C'est naturellement qu'une réflexion sur l'« entre deux personnes » rencontre la portée anthropologique du cinéma de Philippe Garrel. Cette dernière contribue en retour à densifier le motif. Elle le fait passer d'un statut purement formel et dramatique à un statut plus conceptuel où se jouent et se pensent certains modes d'être particuliers de l'homme garrelien.

Surtout, la prééminence des situations entre deux personnes laisse présupposer qu'au sein de la condition humaine, c'est essentiellement l'ordre des relations

93 Il est même possible d'être plus précis en affirmant que cette entreprise anthropologique se double d'une réflexion éthique sur la part honteuse et coupable de l'homme. Nombreux sont les critiques et les commentateurs de son œuvre qui soulignent que les films de Philippe Garrel sont rongés par un immense sentiment de culpabilité. Ainsi Jean-Marc Lalanne peut-il écrire que « la culpabilité est depuis longtemps l'affaire du cinéma de Garrel. » *Cf.* Jean-Marc Lalanne, « L'héroïne fantôme » in *Cahiers du cinéma* n° 563, décembre 2001, p. 15. C'est sur ce point précis de la culpabilité qu'Alain Philippon émettait d'ailleurs ses réserves sur *J'entends plus la guitare* : « Sans doute […] a-t-il fallu que Garrel passe par (ou bute sur) une question grave : celle du deuil et de la trahison, sujet de *J'entends plus la guitare*, semi-réussite à mes yeux, film hanté par un sentiment de culpabilité qui pouvait se traduire par : "Nico est morte, Jean Seberg est morte, Jean Eustache est mort, et moi je suis toujours vivant… donc j'ai trahi." On ne peut dénier à Garrel la sincérité de ce sentiment, mais on n'est pas obligé d'y souscrire). » *Cf.* Alain Philippon, « L'Amour en fuite » in *Cahiers du cinéma* n° 472, octobre 1993, p. 30. Philippe Garrel lui-même suscite de telles lectures de son œuvre en terme de culpabilité lorsqu'il affirme : « On fait des films plus mûrs avec ce qui nous fait honte qu'avec ce dont on est fier. » *Cf.* Thierry Jousse, « Le Refus du drame, entretien avec Philippe Garrel », *art. cit.*, p. 29. Ici résonne cette question de Gilles Deleuze, posée à propos de la littérature, mais que dans *L'Abécédaire* il applique à l'art en général : « La honte d'être un homme, y a-t-il une meilleure raison d'écrire ? » *Cf.* Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1993, p. 11.

94 Serge Daney à Philippe Garrel : « D'ailleurs, tu es la seule personne qui parle encore de science à propos du cinéma. La seule avec Godard sans doute. Cela fait bizarre parce qu'on ne peut pas dire qu'on est dans une époque d'expérimentation. » *Cf.* Serge Daney et Philippe Garrel, « Dialogue », *art. cit.*, p. 63.

95 Philippe Garrel reste d'autant plus flou sur la nature de cette science qu'il y voit une science irrationnelle : « Ce serait comme une espèce de science irrationnelle, et c'est ça que j'aime dans le travail sur l'art : que ce soit de la science et que ce soit irrationnel. » *Cf.* Michel Butel, « On est devenus le commun des mortels » in *L'Autre journal* n° 16, septembre 1991, p. 124.

96 Philippe Garrel affirme que « l'homme est polymorphe ». *Cf. art. cit.*, pp. 120-121.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

interhumaines, intercorporelles et intersubjectives qui retient l'attention de Philippe Garrel. Dans les films de la quatrième période, l'homme éprouve sans cesse la « banalité » [97], pour reprendre un terme d'Emmanuel Lévinas, d'un « exister avec » [98] l'autre homme. À l'image de Philippe, dans *Le Cœur fantôme*, il paraît englué dans des liens de différente nature – filiaux, paternels, érotiques, amicaux – que le film met le plus souvent en scène au cours de situations d'entre-deux. L'homme garrelien est un homme en relation et, concrètement, le plus souvent en relation duelle, ce qui *a priori* ne manque pas d'être paradoxal pour une œuvre qu'on range volontiers dans la modernité [99]. Jean-Pierre Sarrazac n'avance-t-il pas l'idée que « l'homme du XXème siècle », c'est-à-dire en l'occurrence l'homme moderne, est un homme fondamentalement séparé [100] ? Le paradoxe – si paradoxe il y a – fera nécessairement retour au cours de l'étude. Mais il n'entame en rien l'idée principale qui se dégage désormais : celle d'une première mise en relief de l'« entre deux personnes » par la dimension anthropologique du cinéma de Philippe Garrel.

Ne pas voir plus de deux

Il n'est pas exceptionnel de rencontrer, dans les films de la quatrième période, des séquences qui rassemblent plus de deux personnages. Mais elles ont souvent ceci de frappant qu'elles paraissent s'extraire de la logique de représentation générale. Dans *Les Baisers de secours*, il est trois séquences importantes dans lesquelles apparaissent plus de deux personnages : celle de la répétition de *La Bonne âme du Setchouan* [séq. 6], celle de la découverte par Matthieu de « l'homme dans le lit » [101] de Jeanne [séq. 12] et celle où Jeanne et Matthieu, sortant du cinéma, s'attablent dans un café avec un couple de leurs amis, Josette et Paul [séq. 39]. Amples, développées, porteuses d'événements,

[97] Emmanuel Lévinas, *Le Temps et l'autre*, Montpellier, Fata Morgana, 1979, p. 21 : « Il est banal de dire que nous n'existons jamais au singulier. Nous sommes entourés d'êtres et de choses avec lesquels nous entretenons des relations. »

[98] Emmanuel Lévinas, *Éthique et infini*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », 1982, p. 50.

[99] *Cf.* par exemple Fabrice Revault d'Allonnes, *Pour le cinéma « moderne »*, Crisnée, Yellow Now, coll. « De parti pris », 1994. Gilles Deleuze, quant à lui, pose cette question sans ambiguïté : « En quel sens Garrel est-il l'un des plus grands auteurs modernes […] ? » *Cf.* Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit*., p. 261.

[100] Jean-Pierre Sarrazac, « Crise du drame » in *Études Théâtrales* n° 22, « Poétique du drame moderne et contemporain, lexique d'une recherche », 2001, p. 8. Comme le soutient Jean-Pierre Sarrazac, on peut en effet considérer que l'un des maîtres mots de la modernité est celui de séparation, rendant compte prioritairement de la relation nouvelle que l'homme entretient avec le monde, avec les autres et avec lui-même : « Cette relation nouvelle se place sous le signe de la *séparation*. L'homme du XXème siècle – l'homme psychologique, l'homme économique, moral, métaphysique, etc. – est sans doute un homme "massifié", mais c'est surtout un homme "séparé". Séparé des autres (du fait, souvent, d'une trop grande promiscuité), séparé du corps social qui pourtant le prend en étau, séparé de Dieu et des puissances invisibles et symboliques… Séparé de lui-même, clivé, éclaté, mis en pièce. Et coupé […] de son propre présent. »

[101] Pour reprendre l'expression qu'emploie Matthieu à deux reprises pour le qualifier.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

de réflexions sur l'amour et le cinéma ou d'échos sémantiques subtils [102], ces séquences suffiraient à montrer que le cinéma de Philippe Garrel reçoit une singulière énergie à sortir du cadre de l'« entre deux personnes ». Mais ces trois séquences font figure d'exception dans *Les Baisers de secours* : l'une parce qu'elle plonge le spectateur dans la pratique professionnelle et artistique de Jeanne quand les autres scènes ne font que l'évoquer ou se cantonnent à l'ordre de la vie privée, la deuxième parce qu'elle met en scène un effet de stupeur pour le personnage de Matthieu ce qui est un ressort dramatique bien inhabituel dans l'économie scénaristique des films de Philippe Garrel, la troisième enfin parce qu'elle possède, grâce à l'élégant et important dialogue à quatre voix qui s'y noue, un statut choral tout à fait étranger au reste du film. De même dans *Le Cœur fantôme*, le rêve de Philippe où il se trouve dans un wagon de train avec Mona et quatre autres passagers [séq. 21], le moment où Annie attend en file avec d'autres femmes dans la cour de la prison [séq. 4] ou la séquence à l'usine de confection textile dans laquelle on aperçoit des couturières au travail [séq. 58], rompent avec les espaces intimes dans lesquels les films de Garrel aiment à se loger et où se déploie le plus souvent une « coalescence de l'habiter et de l'être » [103]. Ils se présentent affectés d'une sorte de coefficient de particularisme qui les empêchent de mettre en crise la « règle » générale qui veut que les films ne s'aventurent pas, l'immense majorité du temps, à œuvrer au-delà de l'« entre deux personnes » [104].

Ce sont au contraire l'insistance et la détermination avec laquelle Philippe Garrel s'emploie à ne faire voir que deux personnages – parfois tout au long d'une séquence, parfois sur la majeure partie de son temps – quand la situation dramatique globale en comporte plus qui retiennent l'attention. Dans *Les Baisers de secours*, Jeanne, Matthieu et Lo forment une cellule familiale à trois composantes et les scènes dans lesquelles ils sont réunis tous les trois ne sont pas peu fréquentes. Mais il faut attendre le plan dans lequel Lo monte sur son tricycle et se met à pédaler, alors que sa mère et son père marchent derrière lui sans un mot l'un pour l'autre, pour les voir tous les trois, de manière d'ailleurs assez brève, « pris » dans le même champ [séq. 17]. Auparavant, comme après,

[102] C'est le cas lors de la séquence de répétition de la scène 3 de *La Bonne âme du Setchouan*. Dans cette scène, Soun (l'homme) demande à Chen Té (la femme) : « Au fait qu'est-ce que tu en sais de l'amour ? » Chen Té répond : « Tout ! ». Mais Soun lui rétorque qu'elle n'en connaît rien. Ces propos ne peuvent que résonner avec certaines des paroles sur l'amour les plus affirmatives de Jeanne dans son monologue qui ouvre *Les Baisers de secours* : « Pourtant, c'est ça aimer, ça n'est que ça : c'est voir l'autre en même temps qu'on se voit, c'est pas se voir quand on voit l'autre. » Jeanne, comme Chen Té, est celle qui croit savoir ce qu'est l'amour. Il y a là une sorte d'identification de la comédienne à son rôle dans laquelle il est permis de voir l'origine de l'impossibilité dans laquelle se trouve Jeanne de comprendre pourquoi Matthieu considère que sa femme peut jouer « elle », mais pas son rôle.

[103] Jacques Aumont, *À quoi pensent les films*, *op. cit*., p. 139.

[104] Dans *La Naissance de l'amour*, une autre séquence apparaît symptomatique du refus de scènes à grands nombres de personnages dont témoignent les films de la quatrième période : celle de la répétition d'une scène du *Cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht. Si la séquence est traitée en deux plans en champ-contrechamp, seul le deuxième plan, très bref, est focalisé sur les six comédiens qui figurent dans la distribution. Le premier plan, lui, est entièrement dévolu aux allées et venues du metteur en scène, Georges Lavaudant : si les deux femmes et l'enfant qui participent à l'épreuve du cercle de craie sont visibles par intermittence, le point focal de la caméra n'en demeure pas moins exclusivement fait sur Lavaudant.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

il est récurrent que l'un des trois – le plus souvent Matthieu – soit rejeté dans le hors-champ, uniquement rendu présent par la voix. D'une situation dramatique ternaire, Philippe Garrel offre à plusieurs reprises un traitement filmique amputé, le regard de la caméra étant comme fasciné, presque hypnotisé par l'une des trois micro-relations duelles possibles au sein des « trois corps » [105] . Dans ces moments, dialogue et représentation peuvent entrer dans un rapport dialectique qui joue de la « polyphonie informationnelle » [106] du langage cinématographique. Le sens de la séquence s'en trouve enrichi. Ainsi dans la séquence dans laquelle Matthieu menace de renoncer à faire son film plutôt que d'avoir à se justifier de son choix de ne pas prendre Jeanne pour le rôle. Jeanne martèle à Matthieu « tu m'aimes pas » et la discussion, en forme de dialogue de sourds, ne fait pratiquement intervenir que les deux adultes [séq. 10]. Lo, présent auprès de ses parents ne perd pas une miette de ce qui se dit, mais il ne glisse sa voix entre les voix de sa mère et de son père que par intermittence pour faire valoir ses préoccupations d'enfant. À la lecture du seul dialogue [107] , l'enjeu de cette séquence apparaît comme celui d'une confirmation : la confirmation de l'installation d'une incompréhension de plus en plus aiguisée entre Jeanne et Matthieu. Mais à la vision de la situation mise en scène, c'est le rapport corporel qui se tisse entre Lo et Jeanne, l'étonnante et émouvante imbrication de leurs postures autant que leur contact physique et tendre qui sont l'objet premier de la représentation. Ils figurent tout l'attachement qui existe entre une mère et son enfant [Planche I]. Ainsi, alors qu'au niveau sonore un lien amoureux se rompt à chaque réplique un peu plus, au niveau visuel un lien de filiation s'éprouve et se conforte un peu plus à chaque nouveau frottement de peaux. La crise qui affecte le couple Jeanne/Matthieu n'en apparaît alors que plus pénible et plus dramatique.

En deçà de ce qu'il produit du point de vue de la réception sémantique, un tel traitement filmique rend sensible l'intrigante faculté ou difficulté de Philippe Garrel à ne pas voir plus de deux alors que ses co-scénaristes et lui-même ont pris soin de créer une situation dramatique à trois personnages. Philippe Garrel pratique dans les films de la quatrième période un art de l'aveuglement partiel, une esthétique du regard borné : sa caméra sait avoir des œillères. Face à cette œuvre, résonne la formule suggestive de Michel Chion qui dit de l'écran cinématographique qu'il est le « lieu du pas-tout-voir » [108] . Mais ce « pas tout voir » est au service d'un « voir mieux », voire d'un « véritablement voir » : car la caméra produit [109] une vision élective et distinctive à travers laquelle ce qui

[105] Gilles Deleuze considère que « ce que Garrel exprime au cinéma, c'est le problème des trois corps : l'homme, la femme, l'enfant. » *Cf.* Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, pp. 258-259.

[106] Roland Barthes appliquait cette expression à la « théâtralité », qu'il définissait comme « une épaisseur de signes » (laissant d'ailleurs explicitement de côté, pour les commodités de sa démonstration, le problème du cinéma). Mais André Gaudreault souligne à juste titre que le cinéma partage avec le théâtre cette « polyphonie informationnelle ». *Cf.* respectivement, Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 258 et André Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, *Système du récit*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1988, p. 30.

[107] *Cf.* Annexe III.

[108] Michel Chion, *La Toile trouée*, Paris, Cahiers du cinéma-Éditions de l'Étoile, coll. « Essais », 1988, p. 151.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

est vu se fait essentiellement visible. Youssef Ishaghpour avance en effet l'idée que pour que

« le monde devienne visible, il faut que toute autre relation avec lui cesse afin que seule subsiste sa visibilité : il s'agit d'une expérience esthétique qui exige la suspension de tous les autres intérêts. […] Ce qui était inhérent à la photographie – que toute chose puisse être retirée du flux du monde, pour devenir, dans un acte d'ostentation, simplement visible – se réalise complètement avec le cinéma, car le cinéma est ce geste d'élévation-ostentation de toute chose donnée à la vision. » [110]

Filmer, c'est nécessairement cadrer – donc couper – et enregistrer – donc prélever – une image de ce qui a été cadré. Cette image exclut, sur le plan strictement visuel, tout ce qui ne fait pas partie de cette image. De la sorte, le contenu de l'image cadrée se fait d'autant plus visible qu'une rupture avec et un rejet de tout ce qui n'est pas lui ont été opérés. Cette visibilité obtenue par fracture, valable aussi bien pour la photographie [111] que pour le cinéma, est encore accentuée concernant le cinéma en raison du dispositif de projection qui lui est inhérent. Ce « geste d'élévation-ostentation » dont parle Youssef Ishaghpour, c'est une métaphore de la projection : c'est elle qui élève les images au-dessus des yeux du spectateur de cinéma et agrandit [112] la dimension réelle des objets filmés, ce qui accroît leur visibilité.

« Entre deux personnes » purement filmique

Usant de cadres resserrés et de gros plans électifs, tournés sur des supports argentiques qui offrent leur pleine potentialité à être projetés, les films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel s'inscrivent dans une démarche classique [113] d'accentuation de

[109] Sur la distinction qu'il convient d'effectuer entre caméra simplement reproductive et caméra productive, *Cf.* Youssef Ishaghpour, *Le Cinéma*, Paris, Flammarion, coll. « Dominos », 1996, p. 98.

[110] Youssef Ishaghpour, op. cit., pp. 88 et 89. Youssef Ishaghpour fait remonter à la préhistoire et aux peintures rupestres cette visibilité fondamentale attachée aux arts de l'image et dont le cinéma formerait, jusqu'à aujourd'hui, le point d'accomplissement : « Voit-on quelque chose parce que simplement on le regarde ? Sinon, pourquoi avoir pénétré dans les entrailles de la terre, pour peindre ces images aussi ressemblantes ? Ne fallait-il pas ces gigantesques chambres noires pour que le monde devienne visible ? Est-ce que ce retrait loin du donné et de la visibilité immédiate et cette irréalité des images, dans leur distance et leur élévation-ostentation, ne sont pas la condition nécessaire pour que le monde se rende visible, accède à l'existence en se donnant à voir ? »

[111] Stanley Cavell écrit ainsi : « Quand une photo est découpée, le reste du monde en est exclu par ce découpage. La présence sous-entendue du reste du monde et son rejet explicite sont aussi essentiels dans l'expérience d'une photo que ce qu'elle présente explicitement. Un appareil-photo est une ouverture dans une boîte : c'est là le meilleur emblème du fait qu'un appareil fixé sur un objet tient à l'écart le reste du monde. On a fait l'éloge de l'appareil-photo parce qu'il étendait les sens ; peut-être mérite-t-il plus d'éloges, du train dont va le monde, parce qu'il les borne, parce qu'il laisse de la place à la pensée. » *Cf.* Stanley Cavell, *La Projection du monde* (1971), trad. fr., Paris, Belin, 1999, p. 52.

[112] Jean-Luc Godard dans *Histoire(s) du cinéma* en tire cette conclusion radicale : « L'histoire du cinéma c'est la plus grande de toute, parce qu'elle se projette. » *Cf. Histoire(s) du cinéma*, épisode 2A (France, 1998).

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

la visibilité. Où réside alors leur spécificité et, peut-être, leur modernité ? Dans cette volonté plusieurs fois manifeste de filmer à rebours des situations dramatiques élaborées au niveau du scénario. Une forme de subversion du dramatique et du profilmique se fait ainsi jour, pour faire surgir un « entre deux personnes » purement filmique et accroître la visibilité du lien qui s'y dessine en l'exhibant.

C'est le sens de la séquence du repas chez Clara et Jean dans *La Naissance de l'amour* que de le mettre en évidence [séq. 32]. Cette séquence est bâtie sur une logique de distinction : distinction de la relation duelle tissée entre Paul et Ulrika à l'exclusion du réseau plus vaste de relations possibles dans lequel sont inscrits les deux personnages. Cette logique de distinction vise à figurer que ce qui a lieu entre Ulrika et Paul, au point de vue aussi bien physique que sentimental et psychologique, constitue pour eux la seule actualité du moment. Après des semaines, des mois peut-être, de séparation, Paul et Ulrika se retrouvent à l'occasion d'un dîner à Saint-Cloud dans la maison de Clara et Jean, un couple d'amis. Après quelques plans tournés dans la cuisine au cours desquels le contact a été repris, intervient la séquence du dîner proprement dit. Mais dès le premier plan, seuls Ulrika et Paul sont présents dans le champ, filmés de biais en plan rapproché. Les autres convives se retrouvent rejetés dans le hors-champ : les uniques signes corporels visibles et tangibles d'autres personnes entourant Paul et Ulrika sont l'apparition fugitive du bras du convive qui se trouve assis à table à la droite d'Ulrika tendant son verre de vin et, à deux reprises, le visage de Jean. Trois plans plus tard, seul un gros plan de Marcus, sans doute assis en face de Paul, certifie au spectateur l'identité d'un autre personnage présent lors du repas. Pour le reste, le hors-champ est habité de bruits divers, de toussotements, de rares paroles à peine audibles qui témoignent d'un nombre conséquent de personnes entourant Paul et Ulrika, mais sans jamais qu'un quelconque élément ne permette au spectateur de se faire une idée exacte du nombre de présents. Visuellement, Philippe Garrel accumule au contraire les plans qui élisent l'« entre deux personnes » purement filmique Ulrika/Paul et le distinguent, l'extraient même de la situation dramatique beaucoup plus peuplée. Ainsi, à deux reprises, la caméra passe sous la table pour venir filmer en très gros plan, d'abord la main droite de Paul qui vient chercher la main gauche d'Ulrika pour la ramener sur sa jambe, en la tenant avec tendresse, puis un plan montrant les deux mains jointes sous la table. Par conséquent, si cette séquence ne laisse aucun doute sur le fait que de nombreuses personnes participent au repas, il n'en demeure pas moins que sa part essentielle est fondée sur une dialectique entre un refus de voir une situation d'ensemble et une volonté de voir mieux un micro-ensemble formé par Ulrika et Paul. Micro-ensemble qui pour le spectateur aussi devient la seule actualité.

L'« entre deux personnes » : un paradigme de composition

[113] Stanley Cavell note en effet : « Tôt dans son histoire, le cinéma a découvert la possibilité d'*attirer* l'attention sur des personnes ou des parties de personnes ou des objets ; mais il y a également une autre possibilité du moyen d'expression, qui est de ne pas attirer l'attention sur elles mais de laisser plutôt le monde se produire, de laisser ses parties attirer l'attention sur elles selon leurs poids naturel. Cette possibilité est moins explorée que son contraire. Dreyer, Flaherty, Vigo, Renoir et Antonioni y sont passés maîtres. » *Cf. op. cit.*, p. 54. Souligné par l'auteur. Philippe Garrel s'inscrit donc clairement dans la possibilité la plus explorée.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Les films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel favorisent ainsi l'expression de relations duelles. Ils semblent intérieurement travaillés par un mouvement centripète de resserrement autour du motif de l'« entre deux personnes ». Il s'agit là d'un nouveau point saillant stylistique. Pour user d'une formule rapide : même quand il n'est pas là, l'« entre deux personnes » est bien souvent là. Que telle ou telle situation dramatique présente un plus grand nombre de personnages, et son caractère peuplé est soit « dénoncé » comme exceptionnel et hétérogène, soit dénié d'une manière ou d'une autre par le traitement filmique. En ce sens, les scènes à nombreux personnages donnent le sentiment de former un seuil-limite, une sorte de frontière figurative que les films franchissent par instant mais pour mieux faire retour sur le motif privilégié de cette esthétique : l'« entre deux personnes ». De la sorte, le motif s'affiche comme la situation dramatique fondamentale de l'esthétique garrelienne – peut-être même comme son épicentre. Il n'en dit pas le tout. Il n'en épuise pas l'ensemble des formes. Mais lorsqu'il n'existe pas au niveau profilmique, les films le retrouvent par un usage délibérément orienté de la syntaxe cinématographique. En ce sens, l'« entre deux personnes » apparaît être l'un des « paradigmes de composition » [114] fondamentaux de la quatrième période. Pour user d'une métaphore, les films semblent comme incurvés autour de lui et le font apparaître plus épais, à la manière d'un objet reflété dans un miroir déformant. Le motif de l'« entre deux personnes » se trouve ainsi doté d'une présence comme en relief dans les films de la quatrième période – il semble l'hologramme de cet ensemble esthétique.

Isolement, esseulement, solitude

Pour être pleinement valide, un tel constat esthétique doit faire un sort aux nombreuses séquences dans lesquelles apparaît un personnage seul. L'isolement, l'esseulement et la solitude sont d'évidents motifs garreliens et sont souvent occasion de situations dramatiques émouvantes, voire déterminantes sur le plan de la narration. Dans *Le Cœur fantôme*, la longue séquence dans laquelle Philippe se remet véritablement [115] à peindre, seul face à sa toile dans son atelier, constitue un événement dramatique majeur dans un film où, très perturbé d'avoir dû quitter son foyer, rongé de culpabilité après avoir « abandonné » ses enfants, il s'était retrouvé jusqu'ici en panne d'inspiration, incapable de finir ses tableaux ou séchant dans un face-à-face stérile devant une immense toile blanche [séq. 67]. Philippe Garrel, dans cette séquence, ne s'intéresse guère au faire du personnage mais à son être. Ce n'est pas le travail de création et d'élaboration progressive de la toile qu'il choisit de montrer. Ce n'est pas un accompagnement au plus près des gestes par lesquels naît la peinture qui intéresse le cinéaste [116] – comme ce peut

[114] Nous empruntons cette expression à Paul Ricœur. *Cf.* Paul Ricœur, *Temps et récit*, *2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1984, p. 41.

[115] Seul auparavant un plan montrait Philippe en train de cerner de noir une figure déjà peinte. Mais, comme pour minorer l'importance de ce geste, Philippe est filmé à distance, en plongée marquée : contrairement à la séquence où Philippe se remet vraiment à peindre, la caméra ne fait pas corps avec lui.

[116] Le seul geste sur lequel s'attarde Philippe Garrel est celui du mélange des couleurs.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

être le cas dans les plans d'ouverture du *Van Gogh* [117] de Maurice Pialat, pour prendre l'exemple d'un film d'un cinéaste avec lequel il a paru souvent évident de faire un parallèle avec Philippe Garrel [118] . C'est la concentration, la tension, l'espèce de sérénité aussi, que peut exprimer le visage d'un homme quand il est tout entier le miroir extérieur d'une âme en création. La solitude du personnage est ici de l'ordre de la « solitude de l'artiste » [119] qu'évoque Maurice Blanchot à propos de la création littéraire : solitude positive où le créateur se retrouve lui-même avec lui-même, solitude qui est « recueillement » [120] et ouvre à un travail de création où il devient aussi, selon les vues de Gilles Deleuze, « le médecin de lui-même » [121] . Cadré dans la majeure partie de la séquence en très gros plans, Philippe Klein est essentiellement réduit à son visage : le visage d'un homme renouant avec lui-même. Celui-ci retrouve dans cette longue plage de travail une intégrité qui jusqu'ici lui faisait défaut, incapable qu'il était de se situer entre son ancienne position de père auprès de ses enfants et sa nouvelle condition de père en dehors de la cellule familiale. Parce qu'il est à nouveau capable de peindre et parce que c'est cette capacité qui est figurée bien plus que le résultat auquel cette capacité aboutit, cette séquence invite donc à comprendre que Philippe accepte désormais sa nouvelle condition : celle de père ne vivant plus auprès de ses enfants [122] , l'acceptation de cette nouvelle condition faisant l'essentiel de son parcours psychologique dans *Le Cœur fantôme* [123] .

Force est pourtant de constater que ce moment de solitude bienheureuse tranche

[117] Maurice Pialat, *Van Gogh* (France, 1991).

[118] Jean-Marc Lalanne écrit ainsi : « Cette dernière séquence bouleversante, qui voit Philippe apprendre qu'il sera à nouveau père le jour de l'enterrement du sien, évoque bien évidemment *Le Garçu* – comme si là encore un ordre naturel des choses faisait se coïncider les préoccupations des deux auteurs les plus importants du cinéma français. » *Cf*. Jean-Marc Lalanne, « *Le Cœur fantôme* » in *Cahiers du cinéma*n° 501, avril 1996, p. 54. Voir aussi sur ce rapprochement Garrel/Pialat le numéro spécial des *Cahiers du cinéma* dont l'actrice Isabelle Huppert était la rédactrice en chef invitée et pour lequel elle a provoqué une rencontre entre les deux cinéastes qui a débouché sur une très intéressante conversation. *Cf*. Isabelle Huppert, « Philippe Garrel, Maurice Pialat » in *Cahiers du cinéma*, n° 477, mars 1994, pp. 22-31.

[119] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire* (1955), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1995, p. 13. Maurice Blanchot fait ici référence à ces lignes de Rilke adressée à la comtesse de Solms-Laubach : « Depuis des semaines, sauf deux courtes interruptions, je n'ai pas prononcé une seule parole ; ma solitude se ferme enfin et je suis dans le travail comme le noyau dans un fruit. »

[120] Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 13.

[121] Gilles Deleuze écrit sur l'écrivain ces lignes qui semblent pouvoir être appliquées aux artistes en général : « On n'écrit pas avec ses névroses. La névrose, la psychose ne sont pas des passages de vie, mais des états dans lesquels on tombe quand le processus est interrompu, empêché, colmaté. La maladie n'est pas processus, mais arrêt du processus, comme dans le "cas Nieztsche". Aussi l'écrivain comme tel n'est-il pas malade, mais plutôt médecin, médecin de soi-même et du monde. » *Cf*. Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, *op. cit.*, pp. 13 et 14.

[122] Cette lecture est d'autant plus motivée que Philippe Klein affirme à sa mère que sa peinture est désormais moins importante pour lui que ses enfants, qu'elle ne lui sert plus qu'à les « faire vivre » [séq. 5].

en vertu de la loi du droit d'auteur.

avec la majorité des autres moments d'isolement et d'esseulement. Ils sont la plupart du temps l'expression d'une solitude vécue sur un mode pénible, profondément triste, voire tragique. Il en est ainsi des plans de *J'entends plus la guitare* qui montrent Gérard, quitté par Marianne, accablé par une profonde déprime qui le vautre tout habillé sur son lit, incapable de rien, cherchant à fuir dans le sommeil l'état sentimental misérable dans lequel il se trouve [séq. 21 et séq. 23]. De même, un plan des *Baisers de secours* exprime figuralement l'état de morosité qui accable Matthieu après qu'il a trouvé un homme dans le lit de Jeanne [séq. 13]. Assis seul à l'extérieur sur le perron de son appartement-atelier, sa présence dans le champ se devine plus qu'elle ne se voit, tant il apparaît comme une ombre parmi les ombres, comme rongé par la nuit charbonneuse. L'état de noirceur qui s'amalgame en tâches sombres à la surface de l'image traduit visuellement la noirceur d'âme qui étreint à cet instant là Matthieu. De tels plans donnent à voir que la solitude est l'un des problèmes existentiels profonds des personnages garreliens. Gérard et Matthieu, rendus à eux-mêmes, rendus à eux seuls, sont dans un état d'accablement qui dit la douleur généralement engendrée par la solitude en terre garrelienne. La solitude provoque comme une trouée, une béance dans l'être : l'apparition d'un manque insupportable. Gérard le dit explicitement après que Marianne l'a quitté – « c'est comme si j'avais un trou là, au milieu de la poitrine » [séq. 19] – , ce qui vaut sans doute pour tous les personnages des films de la quatrième période qui se trouvent faire l'expérience de la solitude contre laquelle tout leur être proteste. Des paroles de Gérard, auxquelles font écho tant et tant de paroles blessées émises par d'autres personnages, on peut conclure que c'est être en couple, c'est l'« être à deux » qui veut véritablement dire être dans le cinéma de Philippe Garrel. Comme l'écrit la sœur d'Ulrika dans la lettre que cette dernière lit à Paul avant de le quitter définitivement dans *La Naissance de l'amour* : « Il n'y a pas pire que la solitude » [séq. 41]. Le sentiment et l'état de solitude sont un état et un sentiment qui aspirent toujours à être dépassés – fût-ce pour que les protagonistes se retrouvent peut-être encore plus seuls quand ils se découvrent mal appariés [124] ou, plus essentiellement encore, pour qu'ils fassent l'expérience que « le pathétique de la relation érotique, c'est le fait d'être deux, et que l'autre y est absolument autre. » [125]

[123] L'importance de cette séquence où Philippe se remet à peindre est on ne peut plus confirmée par le fait que Philippe Garrel fait suivre presque immédiatement cette séquence de la plus longue des séquences où Philippe se trouve en voiture avec son père et où ce dernier affirme à son fils l'inutilité de se sentir coupable de quelque chose qu'il « ne pouvai[t] pas ne pas faire ». C'est parce que Philippe s'est déjà retrouvé intérieurement qu'il peut entendre les paroles sous forme de morale énoncée par son père. On notera que, dans la perspective d'une étude sur l'« entre deux personnes », l'enchaînement de ces deux séquences n'est pas anodin : la séquence entre Philippe et son père paraît tirer les conclusions et rendre particulièrement explicite ce qui n'était qu'implicite dans la séquence-peinture. De ce point de vue, comme on va le voir, la séquence où Philippe est seul n'échappe pas à une logique qui veut que les moments solitaires permettent de donner une densité dramatique accrue à certaines situations entre deux personnes qui viennent après.

[124] Didier Péron postule, à propos du *Cœur fantôme*, que l'une des questions qui tenaillent les protagonistes est : « À quoi bon être deux si c'est pour se sentir exponentiellement toujours plus seul ? » *Cf.* Didier Péron, « Un homme, deux femmes, toujours » in *Libération*, 28 mars 1996 (www.liberation.fr)

[125] Emmanuel Lévinas, *Éthique et infini*, *op. cit.*, p. 58.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Dépasser la solitude pour rendre crucial l'« entre deux personnes »

En ce sens, les phases de solitude vécues par certains personnages ne font que rendre plus cruciaux les moments entre deux personnes. Dans *J'entends plus la guitare*, Martin, quitté lui aussi par Lolla, vient rendre visite à Gérard pour que leurs deux solitudes déprimantes trouvent un peu à s'oublier dans des instants d'amitié partagée [séq. 23] ; et il est significatif que le film apprenne au spectateur leur nouvel état mutuel de solitude à l'occasion d'une séquence de conversation entre les deux hommes au café, laissant peut-être entendre que leur premier réflexe fut de se retrouver [séq. 19]. Dans *Les Baisers de secours*, si Matthieu souffre de vivre seul dans sa chambre d'hôtel après avoir été mis à la porte par Jeanne, il reçoit néanmoins un certain réconfort à partager la compagnie de son père ou de son fils [séq. 21, séq. 23]. Dans *La Naissance de l'amour*, la relation duelle [126] entre Paul et Marcus permet à ce dernier, dans les diverses situations entre deux personnes où cette relation s'éprouve, de confier à l'autre ses angoisses, ses conceptions politiques ou artistiques dans une sorte de monologue intermittent, mais sensible à la parole de l'autre [127], qui semble le meilleur antidote à la logique solipsiste dans laquelle enferme la solitude amère de l'homme quitté [séq. 20, par exemple].

Les états solitaires des personnages principaux (qu'en toute rigueur il conviendrait de nommer des étapes) ont ceci de frappant qu'ils ne sont le plus souvent que les creux d'existences en attente d'un autre avec lequel partager sa vie – autre que le plus souvent ils trouvent. Gérard, Paul et Philippe, respectivement dans *J'entends plus la guitare*, dans *La Naissance de l'amour* et dans *Le Cœur fantôme* finissent tous trois par se lier avec une femme qui leur ouvre les portes d'un avenir et d'un devenir à deux. Dans *Les Baisers de secours*, la crise par laquelle en passe le couple Jeanne/Matthieu ne paraît *a posteriori* si « dérisoire » [128] que parce qu'elle est une crise surmontée et permet au couple de se ressouder et de rendre à la famille son noyau primitif. Or, à chaque fois, c'est une situation dramatique entre deux personnes à laquelle Philippe Garrel donne une ampleur

[126] Nous parlons de manière volontairement abstraite de relation duelle parce que rien ne dit à la seule vision du film que Marcus et Paul sont amis (même si tout le laisse supposer) : ils pourraient être frères. Notons tout de même que le paratexte lève l'hypothèque sur la possibilité d'une telle lecture : Marc Cholodenko, dans l'interview qu'il a accordée aux *Cahiers du cinéma* à la sortie de *La Naissance de l'amour* laisse clairement entendre que le personnage de Marcus est censé le représenter. *Cf.* « Entretien avec Marc Cholodenko », *art. cit.*, p. 38.

[127] À cet égard, le personnage de Marcus, interprété par Jean-Pierre Léaud, apparaît aux antipodes du personnage de René que le même Jean-Pierre Léaud interprétait quelques années auparavant dans *Rue fontaine* (1984), le court-métrage réalisé par Philippe Garrel pour figurer dans le « film à sketches » *Paris vu par…*, *20 ans après* (France, 1984). René, lorsqu'il rencontre le personnage de Louis (Philippe Garrel), se lance dans la longue confession de ses douleurs et de ses déboires amoureux sous la forme d'un soliloque emporté, frisant parfois l'hystérie, qui dit dans quelle logique solipsiste il est littéralement enfermé. Il vit d'ailleurs à moitié reclus dans son minuscule appartement dans lequel il finit par se donner la mort. Traduisant de manière sonore et figurative cet « isolationnisme » par lui-même de René, Philippe Garrel choisit pendant toute la durée du monologue de ne pas faire intervenir dans la conversation le personnage qu'il interprète et, surtout, de le rejeter dans le hors-champ droit immédiatement contigu au champ : René apparaît donc seul visible à l'écran, cadré en plan rapproché, comme enfermé dans sa parole en forme de ressassement.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

narrative conséquente – une scène de rencontre impromptue pour Gérard, Paul et Philippe [respectivement, séq. 34, séq. 45, séq. 13], une tendre scène de retrouvailles avec Jeanne pour Matthieu [séq. 29] – qui change le cap du cours de leur existence, de manière toujours inattendue pour le spectateur. C'est parce que tout d'un coup, dans l'ignorance du reste du monde, dans un coin de terre à l'écart (une chambre, un grand appartement vide, le recoin d'un café) ou presque désert (un carrefour de rues), un lien se noue ou se renoue entre une femme et un homme que le sentiment de solitude s'évanouit pour laisser place à l'amour. On notera donc comme un fait important et comme le contraire d'un paradoxe que Philippe Garrel intitule *La Naissance de l'amour* un film dont le moins que l'on puisse dire est que sa tonalité générale n'est pas particulièrement enjouée : c'est là le signe que l'amour qui naît entre deux êtres – la Jeune Femme et Paul – est une force capable de faire oublier nombre de tourments liés au manque d'un autre qui vous aime [129] et au sentiment d'angoissante solitude qui lui est lié. Il faut qu'un drame absolu et terrifiant comme un suicide vienne briser à jamais l'élan de cette recherche de l'amour pour que la rencontre de l'autre ne débouche sur rien [130] et que la « seule solution » [131] qu'on trouve soit à son tour celle de la mort volontaire. Cette tragédie amère et sans issue, c'est celle vécue par Serge dans *Le Vent de la nuit*. Elle fait de ce film le plus désespéré et le plus étouffant de la quatrième période [132] .

Rendre à l'« entre deux personnes » son statut d'événement

Plutôt que de remettre en cause la prééminence et la prégnance de l'« entre deux personnes », les scènes solitaires participent donc d'une logique générale qui vise à rendre plus denses les situations entre deux personnes. Elles contribuent en particulier –

[128] Matthieu dit à Jeanne, après que celle-ci l'a rejoint dans sa chambre d'hôtel et qu'ils se sont longuement embrassés, donnant à leur couple un nouveau départ : « Tu sais, comparé à une vie, tout ça est dérisoire. » [séq. 29].

[129] Paul et la Jeune Femme ont tous deux vécus des expériences amoureuses douloureuses avant de se rencontrer. Si les déboires sentimentaux de Paul avec Ulrika sont amplement développés, c'est presque au détour d'une conversation que l'on comprend que la Jeune Femme s'est jetée sous une voiture par dépit amoureux [séq. 61].

[130] Hélène, dont on pourrait pourtant supposer qu'elle représente pour Serge la femme capable de le faire sortir de ses obsessions suicidaires parce que, contrairement à son épouse, elle a réchappé à sa tentative de suicide et est la preuve littéralement vivante que le suicide n'est pas une fatalité, ne détourne cependant pas Serge de son « projet » : leur brève nuit d'amour semble au contraire le précipiter vers la mort. Qu'une rencontre et la nuit d'amour qui en découle ne débouche pas sur la naissance d'un nouveau et durable couple représente l'un des événements importants du *Vent de la nuit* et suffit à le distinguer des quatre films qui le précèdent.

[131] Ce sont les mots de Serge dans la lettre qu'il laisse à son frère : « Jérôme, j'ai décidé de quitter cette vie. Ne sois pas trop peiné pour moi. C'est la seule solution que j'ai trouvée. » [séq. 49].

[132] *Le Vent de la nuit* devait initialement s'intituler *Les Orages immobiles*. Un tel titre métaphorique, en regard d'un titre comme *La Naissance de l'amour*, dit combien Philippe Garrel avait au départ pour intention de faire porter l'accent sur l'impossibilité de se sortir du malheur dans lequel se trouve Serge.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

tout en ne « servant » pas qu'à cela, bien entendu – à restituer à certains moments entre deux personnes une pleine valeur d'événement. Les scènes de rencontre amoureuse sont ici remarquables. Si comme le veut Jean-François Lyotard « l'événement ne peut pas être posé ailleurs que dans l'espace vacant ouvert par le désir » [133], les situations entre deux personnes par lesquelles les personnages sortent de la solitude qu'ils désiraient de tout leur être dépasser se présentent comme l'événement même de leur existence filmique. On pourrait objecter que c'est la nature de ce qui a lieu lors de ces situations – une rencontre inattendue où naît le sentiment amoureux – qui fait événement, non l'« entre deux personnes » en lui-même. Mais décorréler ainsi l'événement diégétique de la situation dramatique qui le permet, c'est oublier que Philippe Garrel met à chaque fois en scène les rencontres amoureuses au cours de situations strictement entre deux personnes et c'est bien ici ce qui retient l'attention [134]. Ce qui fait événement en l'occurrence, ce n'est pas seulement ce qui a lieu. C'est le fait que ce qui a lieu surgit toujours au sein d'un dispositif dramatique qui est le moins événementiel qui soit. Par conséquent, de diégétique qu'il est au départ, l'événement devient aussi esthétique et accroît le statut primordial de l'« entre deux personnes ».

L'« entre deux personnes » ne perd donc rien de son statut prépondérant à être rapporté aux moments où est mise en scène la solitude des personnages. Au contraire, pour le spectateur, voir un personnage seul, dès l'instant où sa présence possède une importance dramatique, pourrait bien générer chez lui l'attente de le voir figurer par la suite dans un moment d'entre-deux. Il est en tout cas symptomatique qu'Hélène, dans *La Naissance de l'amour*, fasse fugitivement retour lors de ses poignantes retrouvailles avec Marcus, alors que sa dernière apparition, bien antérieure, la montrait seule, dans sa chambre, en sous-vêtements affriolants [séq. 55 et séq. 23]. De même dans *Le Cœur fantôme*, on peut trouver significatif que Moand aperçu lors de sa première apparition seul en prison, bras croisé, attendant la visite d'Annie [séq. 4], ne soit plus montré par la suite qu'en couple avec Annie [séq. 16 et séq. 27]. Seule la mort semble pouvoir aller à l'encontre de ce qui s'esquisse ici moins comme un processus que comme un penchant dramaturgique. Dans *J'entends plus la guitare*, l'ultime présence de Marianne est solitaire, au café, le visage noyé de larmes après qu'Aline l'a quittée sur un mouvement d'humeur : c'est la dernière image de tristesse d'une « héroïne » [135] dont le spectateur ne tarde pas à apprendre la mort [séq. 42]. Des cinq films de la quatrième période, il est notable que seul *Le Vent de la nuit* – film dans lequel le personnage vit une situation-limite, comme il a déjà été dit – se termine sur une scène où un personnage se retrouve pathétiquement seul [séq. 49]. Dans les quatre autres films, et quelle que soit sa nature, c'est toujours une scène entre deux personnages sur lequel le film se clôt. Il y a là comme une nécessité

[133] Jean-François Lyotard, *Discours*, *figure* (1971), Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 1985, p. 22.

[134] Sur la rencontre amoureuse dans les films de la quatrième période, *cf*. Chapitre II.

[135] En quittant Marianne, Jeanne lui lance, en un jeu de mots douteux que Marianne relève ironiquement : « Salut, l'héroïne ! » [séq. 42]. *Sauvage innocence* retrouve cette homonymie entre « héroïne » (le personnage féminin principal) et « héroïne » (la drogue) : François Mauge veut tourner un film « contre l'héroïne » (la drogue) mais finit surtout pas le tourner contre l'héroïne féminine.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

dramaturgique, presque un mouvement téléologique qui se dessine.

2. La scène-monde

« La scène de ce drame est le monde… » Paul Claudel.

Le « monde » dans les films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel est étrangement désert. Paris, Positano, Rome ou Venise et même certains tronçons d'autoroute en Italie et en Allemagne apparaissent souvent comme des lieux vidés de toute figure humaine – à l'exception des protagonistes principaux. La station de métro Vaneau, où se retrouvent en vis-à-vis Jeanne et Minouchette dans *Les Baisers de secours* [séq. 45], la rame de métro dans laquelle se croisent Martin et Gérard dans *J'entends plus la guitare* [séq. 27], l'esplanade devant la Gare de l'Est sur laquelle s'enlacent Ulrika et Paul dans *La Naissance de l'amour* [séq. 9], les stations-service où Serge et Paul s'arrêtent en Allemagne dans *Le Vent de la nuit* [séq. 32 et séq. 41] sont autant d'endroits publics qui seraient morts ou fantômes, si les figures humaines voulues par Philippe Garrel ne se donnaient à voir. Le voyage en Italie de Justine et Philippe est à cet égard exemplaire [séq. 38 et séq. 48]. Sur la plage, dans les rues, à la gare, sur le bateau qui les mène à Capri, il ne semble pas y avoir âme qui vive et les amants ne croisent personne ; sinon la silhouette fugitive d'un couple qui passe derrière eux au moment où ils regardent dans la vitrine d'un bijoutier les deux anneaux jumeaux qu'ils vont acheter, silhouette d'ailleurs rendue dissemblante par le filmage en longue focale ; sinon quelques voitures, de nuit, à l'instant de regagner leur hôtel. L'Italie n'a (presque) plus de population, plus d'habitant, plus de touriste et c'est littéralement que, dans les films de la quatrième période, les amoureux sont seuls au monde.

De ce point de vue, le plan sur la place de la République qui ouvre la quatrième partie de *J'entends plus la guitare* [séq. 34], avec ses nombreuses voitures, avec sa rumeur sonore qui donne le sentiment d'un grouillement urbain n'est si singulier que parce qu'il fait surgir au cœur du film une agitation humaine qui lui est la plupart du temps étrangère et avec laquelle il s'empresse de rompre. Il souligne d'ailleurs, dans un geste d'énonciation net [136] – un *fading* sonore – qu'il manifeste cette rupture. D'un point de vue dramatique, un tel procédé ne donne que plus d'ampleur encore au silence qui suit et qui va entourer et accompagner toute la rencontre en appartement de Gérard et Aline. Il en va de même du plan qui clôt la séquence de rencontre entre la Jeune Femme et Paul dans *La Naissance de l'amour* [séq. 45]. Alors que l'espace intérieur du café dans lequel ils font connaissance ne laisse voir ni entendre aucun autre personnage [137], au moment où Paul et la Jeune Femme sortent dans la rue ils s'éloignent dans un coin de ville animé,

[136] Dans le deuxième plan, qui suit le plan sur la place de la République et montre Gérard dans la cuisine de l'appartement qu'il occupe, la rumeur urbaine disparaît. Mais plutôt que de la faire disparaître *cut* – comme le voudrait pourtant l'ellipse temporelle entre le plan 98 et le plan 99, très sensible par le fait que Gérard est en train d'allumer le gaz dans le plan 99 alors qu'il est à peine sorti du champ quand s'achève le plan 98 – Philippe Garrel la fait mourir dans un *fading* sonore, qui « fait entendre » que la rumeur urbaine est estompée et que c'est à dessein que le film en termine avec elle.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

traversé de voitures et de passants, comme si le couple encore en devenir devait nécessairement faire retour dans les turbulences du monde après les minutes du premier contact vécues à l'écart dans une parenthèse d'espace. Dans *Le Vent de la nuit*, la séquence dans laquelle Hélène, Paul et Serge dînent dans un restaurant japonais laisse voir de nombreux autres clients en arrière-plan [séq. 44]. Mais, là encore, un tel nombre de figurants semble surtout anticiper sur la suite afin d'en ménager le poids dramatique : le nouveau et inattendu couple que forment Hélène et Serge au sortir du restaurant, traversant la place André Malraux déserte, n'en paraît que plus resserré et plus porté par une affinité élective à laquelle la piteuse fuite de Paul a donné l'occasion de naître. Cependant, outre leur fonction dramatique, de tels plans ont pour vertu de provoquer des effets de réel, d'autant plus sensibles qu'ils sont rares. Ils ménagent en effet au sein des films de la quatrième période une teneur documentaire, laquelle n'est sans doute pas négligeable dans le sentiment de réalisme qui en émanent.

Artificialité des lieux vidés

De tels moments filmiques font pourtant exception et la plupart du temps c'est le sentiment d'artificialité sécrétée par les nombreux lieux vidés [138] qui s'impose. Cette impression d'artificialité produit des effets de sens d'autant plus forts que ce vide des lieux est récurrent et constitue un nouveau point saillant stylistique. Il signifie d'abord que Philippe Garrel ne cherche pas le plus souvent à restituer avec sa caméra le monde tel qu'il l'aurait trouvé, brut, à l'instant du tournage. Le monde enregistré est un monde passé au filtre de son regard et de sa mise en scène. Plutôt que de réinjecter ses fables et ses personnages dans la pâte du monde, pour provoquer par ce biais une contamination réciproque de la fiction par le réel et du réel par la fiction, Philippe Garrel procède au contraire à une décantation de la réalité afilmique [139] . Le monde est alors surtout vision du monde. De la sorte, le monde est *mutatis mutandis* d'abord donné à voir comme l'équivalent d'un plateau scénique aux dimensions démesurées. Il n'est peuplé que des figures vraiment désirées par le metteur en scène. Dans les films de la quatrième période, le monde apparaît surtout comme une scène-monde.

[137] Il est symptomatique de ce point que vue qu'il ne soit pas donné à voir au spectateur le garçon qui a apporté le café de la Jeune Femme pendant qu'elle était aux toilettes, ni même qu'il lui soit donné à entendre la commande de ce café par Paul, comme si les autres figures qui devraient nécessairement se trouver dans ce café n'existaient pas.

[138] On aura compris que l'expression « lieux vidés » doit s'entendre comme la contraction de lieux vidés de toute figure humaine autre que celles qui intéressent Philippe Garrel. En ce sens, les lieux ne sont pas totalement vides, à l'inverse de ce que suppose l'expression « lieux vidés » chez Gilles Deleuze lorsqu'il en pointe quelques exemples (en particulier chez Antonioni) dans le chapitre de *L'Image-mouvement* consacré aux espaces quelconques. *Cf*. Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983, pp. 145-172.

[139] « Afilmique : qui existe dans le monde usuel, indépendamment de tout rapport avec l'art filmique, ou sans aucune destination spéciale et originelle en rapport avec cet art. » *Cf*. Étienne Souriau, *L'Univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953, p. 7.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Renforcer la puissance et l'efficacité des situations mises en scène

Les espaces décantés contribuent à renforcer la puissance et l'efficacité dramatiques des situations mises en scène. Philippe Garrel paraît en effet procéder à une véritable « ablation », geste moderne par excellence selon Luc Moullet [140], des figures humaines non nécessaires à la situation filmée. Les phénomènes de parasitages sont ainsi jugulés. L'accès du spectateur au nerf dramatique des scènes en devient plus direct. Un tel phénomène ne retient si fortement l'attention que parce que Philippe Garrel tourne en décor extérieur et non en studio. C'est un modelage d'une réalité qui, dans l'absolu, aurait pu être plus peuplée qui est opéré au tournage, non une reconstruction totale des environnements filmés. Dans cette perspective, il est possible de voir une raison différente de celles évoquées plus haut dans le grouillement humain du monde qui surgit par intermittence dans les films. Une raison énonciative à fonction métadiscursive : celle de rappeler au spectateur que l'image de la réalité que les films forgent la majeure partie du temps aurait pu être autre et, par voie de conséquence, que cette image a une valeur hautement signifiante. Dans *La Naissance de l'amour*, lorsque Paul aborde une femme à Cadix, la scène se déroule sur une sorte de place ou esplanade vide, blanche et vierge, dominant la mer [séq. 27]. Elle frappe par son aspect désertique, presque désolé. Cette impression est d'autant plus marquée que la femme est d'abord filmée seule, en travelling avant, marchant dos à la caméra sur la vaste étendue vide, jusqu'à la rambarde qui interrompt la place [Planche II]. L'espace traversé est ainsi dévoilé dans toute sa nudité et fait songer à ces socles à peu près plats et austères sur lesquels Alberto Giacometti situe souvent ses nombreuses représentations longilignes et tourmentées d'hommes qui marchent où semblent fichés en terre, tels des arbres humanisés ou plutôt des humains arborisés [141]. L'apparition dans le champ de Paul, que rien ne laissait présager, prend un tour à la fois artificiel et événementiel qui donne un poids supplémentaire à sa décision d'accoster la jeune femme. Mais la place vide signifie aussi par son vide même : celui-ci signale, par une sorte de défaut de visibilité et par le manque à voir qu'il génère, que seul est à voir justement le premier contact entre un homme et une femme, c'est-à-dire l'enjeu même de la situation mise en scène.

Accroître la présence

[140] Michel Delahaye et Jean Narboni, « Entretien avec Luc Moullet » in *Cahiers du cinéma* n° 216, octobre 1969, pp. 61-62.

[141] *Cf.* par exemple *Trois hommes qui marchent* (Bronze, 1948), *La Place (composition avec trois figures et une tête)* (Bronze peint, 1950), *La Forêt (place, sept figures, une tête)* (Bronze, 1950)ou *La Clairière (composition avec neuf figures)* (Bronze peint, 1950). Mais l'une des différences majeures entre Garrel et Giacometti est que chez Garrel les individus se rencontrent quand chez Giacometti les figures, lorsqu'elles sont « en mouvement », occupent un espace en commun – mais peut-on le nommer espace commun ? – dans lequel elles ne font au mieux, selon notre connaissance de l'œuvre, que se croiser. Ainsi Alberto Giacometti écrivait-il à propos de *Trois hommes qui marchent* : « chacun à l'air d'aller pour soi, tout seul, dans une direction que les autres ignorent, il se croisent, ils se passent à côté […]. » *Cf.* Alberto Giacometti, *Catalogue de l'exposition organisée au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*, Paris, Paris Musées, 1991, p. 192.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

La vertu des espaces désertés par toute figure humaine autre que celles qui font l'histoire des films est aussi de conférer une présence supplémentaire aux individus filmés. Un supplément de présence semble leur être accordé, comme on parle d'un supplément d'âme. Ce supplément de présence vaut d'abord d'être distingué par les personnages eux-mêmes. Dans la séquence d'ouverture du *Cœur fantôme*, la beauté de la prostituée n'interpelle sans doute si fortement Philippe que parce qu'elle est seule à illuminer de sa présence presque statufiée le coin de rue qu'il arpente. De même, dans *Le Vent de la nuit*, Paul peut immédiatement remarquer le physique d'exception de la prostituée qui campe au sortir de leur hôtel parce qu'elle est seule sur ce bout de trottoir où elle tapine [séq. 36]. Les prostituées : c'est la rareté même des autres figures qui rend leur présence si rare.

D'un point de vue spectatoriel, et pour filer la référence à Alberto Giacometti, il en va dans certaines séquences des films de Philippe Garrel comme dans certaines œuvres du sculpteur où le socle, à la manière d'une estrade ou d'un autel, jouant pleinement son rôle de socle, réalise une sorte d'exhibition des figures, un surélèvement, une fondamentale ex-position qui les distingue de et dans l'espace, ce qui accroît l'effet de présence qui en émane. La spécificité d'un Alberto Giacometti dans le champ de la sculpture est de jouer parfois d'un rapport inversement proportionnel entre socle et figure. L'accentuation de la présence des figures est ainsi d'autant plus prégnante que le socle paraît massif et imposant, que son excroissance accompagne une miniaturisation des figures [142] . Dans *Les Baisers de secours*, lorsque Jeanne et Lo s'éloignent dos à la caméra en marchant et se donnant la main, le trottoir vide sur lequel ils se déplacent joue *mutatis mutandis* un rôle équivalent [séq. 27]. Il paraît une portion d'espace réservé, presque un ring cerné de part et d'autre par le mur et la rangée de voitures qui le bordent, sur lequel les figures semblent, avant tout acte de jeu, faire acte de présence. Plus Jeanne et Lo prennent de la distance avec la caméra, plus ils deviennent petits à l'image jusqu'à être minuscules, plus la qualité de leur présence devient tributaire de l'espace réservé où ils se trouvent. Il en va de même, dans *Le Cœur fantôme*, lorsque Justine et Philippe, après avoir pris la fuite devant Annie, sortent du métro dans lequel ils s'étaient engouffrés. Le boulevard sur lequel ils marchent, précédés en travelling arrière par la caméra est, là encore, entièrement vide et paraît un micro-*no man's land* parisien entièrement offert à la présence du couple, entièrement dévolu à le rendre présent dans sa tendresse enlacée [séq. 18]. En l'occurrence, l'effet de présence est d'autant plus prégnant que l'espace référentiel est vaste, large – artère hausmanienne par excellence – et que le dépeuplement y apparaît, à rebours de tout naturalisme, presque fantastique. Ici, les figures garreliennes sont les seules à occuper la présence, à prendre en charge la présence, à l'incarner et à l'animer.

Une séquence de *La Naissance de l'amour* paraît exemplaire d'une telle densification de la présence accordée aux figures humaines appartenant à une situation entre deux personnes. Elle pourrait bien en constituer le paradigme du fait même qu'elle est une scène d'intérieur, constituant l'exception qui viendrait confirmer la règle. Il s'agit de la séquence où, conversant avec Paul, Marcus monopolise presque entièrement la parole et défend de manière enflammée et emphatique sa conception du travail, avant d'annoncer

[142] *Cf.* par exemple, *Homme qui marche sous la pluie* (Bronze, 1948).

en vertu de la loi du droit d'auteur.

qu'il commence à travailler [séq. 21]. Cette séquence se déroule dans l'appartement de Paul. Un lieu où *a priori* l'absence d'autres personnages n'apparaîtrait pas significative. Or, c'est l'inverse qui se produit. Certes, un premier regard un peu distrait [143] pourrait conclure que la situation dramatique se déroule uniquement entre les deux hommes. Marcus le plus souvent parle et Paul l'écoute attentivement, réagissant parfois à ce qu'il vient de dire en faisant de brèves incursions verbales dans la discussion. Les deux hommes se trouvent dans une pièce au caractère indéterminé (chambre ? salon ?), arborant des pans de murs délabrés. Cette pièce est attenante à une autre pièce, les deux tronçons de l'espace étant séparés par une cloison ajourée à droite et à gauche. C'est alors que, très fugitivement, apparaît au cours de la séquence la silhouette de Fanchon en arrière-plan, à la faveur d'un mouvement panoramique de la caméra qui suit les allées et venues de Marcus dans la pièce. « Recluse » et silencieuse dans l'espace du fond, Fanchon s'active vraisemblablement à faire un lit. Le traitement filmique de la présence de Fanchon est un traitement en discrétion : il repose sur sa relégation franche en arrière-plan et il rend cette présence incertaine, quasiment subliminale. Cet effet de présence discrète est accusé par une différenciation assez radicale entre premier-plan et arrière-plan en raison de la cloison qui les sépare et qui tend à créer dans l'image deux compartiments hétérogènes. Ce sentiment d'hétérogénéité est d'autant plus sensible qu'aucune liaison, aucune communication ne s'établit entre les deux espaces : ni regard, ni parole, ni corps ne franchissent la cloison qui marque la frontière entre les deux pièces. Marcus et Paul restent de leur côté de l'espace, sans jamais donner l'impression de tenir compte de la présence de Fanchon, pourtant à quelques mètres d'eux ; et Fanchon s'affaire en ignorant totalement les deux hommes. Par conséquent, la présence de Fanchon ne fait même pas figure de corps étranger qui, comme une poussière dans l'œil, viendrait perturber, voire irriter l'échange entre les deux hommes : elle est quantité négligeable, négligée, « visible mais pour personne. » [144] Certes, une fois repérée, cette présence fugitive de Fanchon insiste, parce qu'opaque et inexpliquée ; pour nombre de critiques elle pourrait sans doute représenter le *punctum* de la séquence et faire converger vers elle le faisceau des regards. Il n'en demeure pas moins que la densité de

[143] Ce regard distrait fut avant tout le nôtre. Ce n'est qu'au bout de plusieurs visions et peut-être même seulement après avoir lu ce détail dans un article de Jacques Aumont que nous avons pris conscience de la présence de Fanchon dans cette séquence. Jacques Aumont note en effet : « D'une scène à l'autre, on ne reconnaît pas les lieux ; lorsque Paul amène Marcus chez lui pour continuer la conversation, on peut le comprendre parce qu'une porte est ouverte, que dans son ouverture les deux personnages arrivent, entrent ; mais on n'a jamais vu, on ne reverra jamais cette pièce et lorsqu'un peu plus tard on voit Fanchon dans le fond du plan (faisant le lit ?) elle ne se tourne pas vers les deux garçons, ne leur parle pas – on n'identifie rien, on n'est jamais certain. » *Cf.* Jacques Aumont, *À quoi pensent les films*, *op. cit.*, pp. 136-137.

[144] Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 243. Jacques Aumont fait référence ici à un détail pointé par Nicole Brenez au terme d'une analyse très précise de *Prenez garde à la sainte putain* de Rainer W. Fassbinder (RFA, 1970), détail qui, sans lui avoir échappé, n'a pas trouvé place dans son commentaire Elle signale en effet : « Après l'infâme expulsion d'Irm par Jeff, on distingue de façon fragmentaire, à l'arrière-plan dans certaines séquences du hall, le corps du réceptionniste écroulé, bras pendants, sur son comptoir. Personne n'y prête attention, il ne s'est rien passé, il y a juste une petite carcasse qui habite le fond des images, le cadavre d'un amour indu et dont nul ne voulait. Il ne fait rien, surtout pas se montrer, surtout pas apparaître, on ne voit que lui. Inépuisable figurativité du corps au cinéma. » *Cf.* Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, *op. cit.*, p. 252.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

présence qui lui est accordée à l'image est infiniment moindre que celle conférée aux deux hommes. Dans la dialectique contrastive qui s'établit entre elle et eux, son déficit de présence paraît nourrir un bénéfice de présence pour eux, comme sous l'effet de vases communicants, que la caméra se charge de traduire. Elle accompagne le plus souvent les déplacements de Marcus en plans américains ou ménage à Paul de très gros plans de visage et confère à leur être-là *in praesentia* un poids phénoménologique majeur.

L'entre-deux : seul lieu dramatisable

Comme cette séquence de *La Naissance de l'amour* le montre, comme le montrait aussi celle de la rencontre de Cadix, les principales conséquences de l'esthétique des lieux vidés et de la scène-monde se trouvent agir aussi – et surtout dans la perspective de cette étude – au niveau des situations dramatiques entre deux personnes. Il est clair, en premier lieu, que le rapport interpersonnel qui s'élabore entre deux personnages acquiert une densité dramatique et une actualité filmique plus grandes encore à se retrouver seul à figurer à l'écran. Cette dramatisation accrue offerte par la scène-monde ne se fait jamais mieux sentir qu'avec les événements minuscules qui peuvent apparaître entre deux personnes : parce qu'ils semblent « cerclés sous vide » [145] , ils résonnent avec plus d'intensité. Dans *Les Baisers de secours*, la tentative de baiser que Matthieu essaie envers Minouchette, et qu'elle esquive avec un sourire, ne peut vraiment apparaître qu'en raison d'une totale fermeture de l'espace dramatique à tout ce qui est étranger au rapport entre cet homme et cette femme [séq. 8]. Toujours dans *Les Baisers de secours*, le minuscule drame éducatif que représentent aux yeux de Matthieu les clous qu'il découvre dans les mains et les poches de Lo ne devient si conséquent pour le spectateur qu'à se trouver « enfermé » exclusivement entre ce père et ce fils se tenant par la main sur un trottoir vide [séq. 25]. Un instant plus tard, mais dans la même séquence, toute trace d'un tel épiphénomène s'évanouit tout à fait devant le drame infiniment plus grave de Jeanne refusant catégoriquement l'entrée de son appartement à Matthieu, l'homme auquel l'unit pourtant à jamais Lo. La tonalité dramatique d'un événement comme celui de la découverte des clous est donc moins immanente à l'événement qu'au fait qu'elle est située au cœur d'un entre-deux que le traitement cinématographique sertit. Le décantage des lieux et l'effet de scène-monde qui en résulte possèdent donc aussi le mérite de faire de la dimension de l'entre-deux le seul lieu de la dramatisation parce qu'il ne reste aucun autre lieu possible. L'entre-deux ne gagne pas en dramatisation uniquement parce qu'il est le seul lieu à être dramatisé. Il gagne en dramatisation parce qu'il est le seul lieu dramatisable.

On peut voir là l'une des raisons pour lesquelles l'infime et l'anodin, le banal et l'insignifiant, le rien et le presque-rien font si souvent retour à travers les situations entre deux personnages. C'est qu'il n'est sans doute pas souvent besoin, et finalement assez rarement, de lester dramatiquement ce qui accapare à lui seul tout l'espace du drame. De la sorte, et sans paradoxe, c'est bien parce que l'espace de l'entre-deux devient le seul lieu possible du drame qu'il peut devenir l'espace d'un agir dédramatisé à l'extrême. Ainsi,

[145] C'est le titre du premier entretien que Philippe Garrel accorda aux *Cahiers du cinéma*. *Cf.* Jean-Louis Comolli, Jean Narboni et Jacques Rivette, « Cerclé sous vide » in *Cahiers du cinéma* n° 204, septembre 1968, pp. 44-63.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

dans *J'entends plus la guitare*, Philippe Garrel choisit de faire une séquence du dénouage à quatre mains de la ceinture d'une robe [séq. 24]]. Tout comme, dans *Le Cœur fantôme*, il choisit de porter attention à Philippe et Camille qui ne font rien d'autre qu'être simplement assis côte à côte dans le métro [séq. 70]. Ces différents moments, d'ordre infra-ordinaire [146] , pour reprendre un terme de Georges Pérec, témoignent chacun à leur manière que l'« entre deux personnes » peut se réduire à un « pas grand chose » dès l'instant où les conditions sont réunies pour qu'il soit, au sein d'une séquence, tout le drame.

Au cœur de l'« entre deux personnes » : l'essence du drame

Ce « pas grand chose » devient décisif lorsqu'il laisse pressentir qu'au cœur de l'« entre deux personnes », plus fondamentalement encore que tout le drame, se joue peut-être l'essence du drame. Un détour par la sphère de la dramaturgie théâtrale paraît ici indispensable. En effet, Peter Szondi, dans son ouvrage *Théorie du drame moderne*, qui sera notre référence, fait de l'« entre deux personnes », même s'il n'emploie pas l'expression, le fondement de ce qu'il nomme le « drame absolu » [147] . Le drame absolu est une dialectique fermée sur elle-même qui repose sur la « reproduction des relations interhumaines » notion qui, comme le précise David Lescot, « est avant tout conçue comme relation d'individu à individu, ce qu'imposent les limites restreintes de la scène théâtrale. » [148] L'essence même du drame, tel que le définit Peter Szondi, c'est donc bien l'abstraction d'un rapport clos entre deux personnages. Pour qu'il y ait drame, il faut et il suffit que deux individus entre en relation d'échange sur une scène. Dans le cadre du cinéma, qui ne connaît pas les mêmes contraintes spatiales que celles du théâtre, une réduction des situations à des « entre deux personnes » évoluant sur une scène-monde peut donc être comprise comme une volonté idéale et ostensible de retrouver « l'échange interhumain » [149] dans sa pureté, telle qu'il apparaît au fondement du drame.

C'est donc d'abord parce qu'elle paraît instaurer un processus de resserrement et d'involution dramatique que la scène-monde confère une singulière densité à l'« entre deux personnes » dans les films de la quatrième période. Il ne s'agit pas par là de suggérer que, au sein de son cinéma, Philippe Garrel cherche à retrouver le terrain d'une problématique théâtrale – encore qu'il est frappant que les deux séquences de répétitions de théâtre auxquelles le cinéaste ménage une place importante dans *Les Baisers de secours* et dans *La Naissance de l'amour* reposent sur une scène de *La Bonne âme du Setchouan* exclusivement entre deux personnages, pour la première, et une scène du *Cercle de craie caucasien*, pour la seconde, dans laquelle l'épreuve du cercle de craie

146 Georges Pérec, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXe siècle », 1989.

147 Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, *op. cit.*, p. 13. Mais Peter Szondi, comme le rappelle Jean-Pierre Sarrazac, emploie l'expression plus contractée d'entre-deux.

148 David Lescot, *Dramaturgies de la guerre*, Paris, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2001, p. 17.

149 Peter Szondi, *op. cit.*, p. 14.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

rend on ne peut plus concret le conflit qui oppose deux femmes [séq. 6 et séq. 19]. Si le théâtre est, comme l'affirme Hélène Frappat, « ce double obsédant du film » [150], c'est paradoxalement parce que la rencontre entre les deux arts est en l'espèce trop évidente, et par là superficielle, qu'elle représente un terrain sur lequel il convient de ne pas se laisser entraîner. Par ailleurs, le traitement filmique de nombre de situations entre deux personnes active trop de procédés proprement cinématographiques – gros ou très gros plans, mouvements d'appareils, figures de montage, etc. – pour que le lien entre théâtre et cinéma qui semble se dessiner ne soit pas rendu infiniment problématique, voire mis en crise. En parlant d'involution dramatique, il s'agit donc surtout d'affirmer que l'effet de scène-monde rapporté aux situations entre deux personnes permet un bornage du matériau dramatique et son centrage sur ce qui en représente la condition *sine qua non* et le cœur : le rapport interhumain interindividuel.

Mise en relief de la co-présence

La mise en relief de la présence des figures humaines comme répercussion de la scène-monde agit aussi au niveau de l'« entre deux personnes ». Mais, plus spécifiquement que ce qui a été avancé plus haut sur cette question, c'est la co-présence que l'« entre deux personnes » génère qui doit ici attirer l'attention. D'abord, c'est bien parce que deux figures apparaissent seulement deux dans un espace qu'on peut parler de véritable co-présence et d'entre-deux . Dès lors qu'un troisième personnage se glisse dans la situation dramatique, l'entre-deux perd en immédiateté, se retrouve multiplié en plusieurs entre-deux possibles, voire, et c'est sans doute ce qui s'impose le plus souvent à la vision, n'apparaît pas. C'est la dimension du trio qui prend le dessus et fait image. C'est une « tri-présence » qui s'affiche – et l'on a vu quelles options de filmage (par exemple dans la séquence des *Baisers de secours* entre Jeanne, Matthieu et Lo) ou de mise en scène (dans la séquence de *La Naissance de l'amour* où s'efface Fanchon) Philippe Garrel pouvait mettre en œuvre pour retrouver néanmoins de l'entre-deux au cœur d'un trio. La scène-monde, par élimination des autres figures, paraît donc le corollaire presque indispensable de la co-présence.

Elle l'est d'autant plus lorsqu'elle est manifeste en tant que scène-monde, c'est-à-dire dans les séquences où l'environnement dans lequel prennent place les figures humaines est nettement visible. La scène-monde est peut-être le seul procédé de l'esthétique garrelienne, le seul point saillant stylistique à vraiment instaurer la co-présence au niveau diégétique. Pour reprendre la terminologie d'André Gaudreault [151], quand l'effet de scène-monde est prégnant, la co-présence prend véritablement corps au niveau de la « monstration profilmique », quand elle pourrait n'être qu'un phénomène assuré par la « monstration filmographique » dans les nombreuses scènes où les personnages sont filmés en plans rapprochés. De ce fait, la co-présence, parce qu'elle est d'abord un phénomène de mise en scène et parce qu'elle superpose et conjoint ce qu'on pourrait

[150] Hélène Frappat, « À propos de *Secret défense* de Jacques Rivette » in *La Lettre du cinéma* n° 5, printemps 1998, p. 6.

[151] André Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, *op. cit.*, p. 122 (à cette page figure le tableau récapitulatif du dispositif énonciatif du récit filmique tel que le théorise l'auteur).

en vertu de la loi du droit d'auteur.

nommer, en paraphrasant Gaudreault, une co-présence profilmique et une co-présence filmographique, paraît gagner en densité et en incarnation. Cette fois, on peut parler d'un supplément de co-présence parce qu'il y a co-présence au carré. Ainsi en est-il, dans *La Naissance de l'amour*, lorsque Ulrika et Paul s'embrassent sur l'esplanade vide qui mène à la Gare de l'Est [séq. 9]. Le terme de co-présence n'est sans doute jamais mieux adapté que pour cette scène où leurs deux corps enlacés paraissent se confondre en un corps unique bicéphale, Paul étant un long moment entièrement enveloppé sous l'ample châle noir d'Ulrika. Mais si co-présence il y a, c'est parce que leur étreinte, très mélancolique, se détache sur fond de vide d'autres présences humaines – vide d'autant plus frappant aux abords d'une grande gare parisienne. C'est parce que le monde a fait le vide diégétique autour d'eux, parce que le monde se fait scène sans présence que Paul et Ulrika n'en semblent que plus co-présents, que plus enserrés dans la co-présence pour le spectateur.

La co-présence comme enjeu dramatique d'une scène

Avec la scène-monde, la co-présence devient un fait diégétique indéfectible. Pour le dire avec le vocabulaire de la phénoménologie, elle possède une facticité [152] qui semble la faire résonner plus concrètement. Dès lors, elle peut marquer de son empreinte indélébile la situation dramatique qui la contient et devenir l'enjeu même de la scène. Dans *Les Baisers de secours*, le sentiment de malaise qui émane de la dernière séquence dans laquelle Minouchette ignore ostensiblement Jeanne est d'autant plus manifeste que les deux femmes sont co-présentes l'une à l'autre, et uniquement l'une à l'autre, dans une vaste station de métro vide. L'effet de co-présence est en l'occurrence très prégnant parce qu'il subsume la distance physique et le fossé qui séparent les deux femmes : si tout contact physique entre elles est impossible, elles n'en demeurent pas moins présentes l'une à l'autre dans cet espace clos. Comme si elle ne pouvait échapper à l'évidence de cette co-présence, Minouchette vient d'ailleurs s'asseoir sur un banc qui fait pratiquement face à celui sur lequel se trouve assise Jeanne. Dans cet espace, la présence individuelle des deux femmes – présence individuelle dans laquelle Minouchette entend se retrancher en détournant le regard, présence individuelle que Jeanne au contraire dénonce de son regard ferme et droit pointé sur Minouchette – paraît ainsi bien secondaire et pour tout dire dérisoire face à la facticité imposante de la co-présence. D'une certaine manière, ce qui suscite le malaise pour le spectateur, c'est moins le regard refusé de Minouchette à l'encontre de Jeanne que la situation impossible dans laquelle se trouve Minouchette : vouloir nier une co-présence avec Jeanne qui est de fait, qui ne peut être niée, ni par les personnages, ni par le spectateur.

L'empreinte du dépouillement

[152] « B. Caractère de ce qui est un fait. Le mot, en ce sens, est une transcription du mot allemand *Faktizität* employé par Husserl et par Heidegger. Ce terme est dérivé lui-même de l'adjectif *faktisch* (= qui est un fait), très usité dans la langue courante depuis la fin du XIXe siècle. » *Cf.* André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (1926), Volume 2, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1993, p. 1249.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

À la caractéristique esthétique des lieux vidés et de la scène-monde doit être associé un autre point saillant stylistique de l'esthétique des films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel. S'il convient d'associer ce point stylistique au précédent, c'est qu'il surenchérit sur ce qui est l'implication esthétique essentielle de ce dernier : l'accentuation de la présence et de la co-présence. Ce nouveau point saillant stylistique permet le plus souvent aux films de Philippe Garrel de retrouver l'accentuation de la présence des figures non plus seulement dans les espaces extérieurs, mais aussi dans les espaces intérieurs. Il permet donc de conserver et d'étendre l'accentuation de la présence des figures garreliennes sur un autre terrain. En ce sens, la séquence de conversation entre Marcus et Paul analysée plus haut n'est si particulière qu'en raison de la dialectique entre deux traitements de la présence qui s'y trouve, non par ses fins.

Au premier abord, les lieux d'habitation dans lesquels Philippe Garrel filme et met en scène ses personnages paraissent se répartir en deux classes distinctes : celle du délabrement et celle, qui lui sert ici d'antonyme, de l'embourgeoisement [153] . À travers les films de la période, une certaine évolution se dessine. À l'appartement-atelier de Jeanne et Matthieu dans *Les Baisers de secours*, au délabrement et à l'inachèvement presque artistiques, en tout cas très bohèmes mais incontestablement marqués par la pauvreté du couple, répond comme en miroir inversé l'appartement d'Hélène et de son mari dans *Le Vent de la nuit* qu'on devine, à travers ses rares aspects perceptibles, douillet, cossu, portant des signes mobiliers de l'argent. De ce point de vue, si *Les Baisers de secours*, mais encore *La Naissance de l'amour*, témoignent de leur héritage des périodes antérieures du cinéma de Philippe Garrel [154] , *Le Vent de la nuit* pousse au bout une spécificité esthétique née et cultivée dans la quatrième période avec *J'entends plus la guitare* [155] . Dans ce dernier film, en effet, les changements profonds par lesquels passe le personnage de Gérard ne se laissent pas seulement déchiffrer sur le scénario corporel actualisé dans ses manières de se vêtir [156] . Ils sont aussi sensibles à travers le scénario spatial des appartements successifs qu'il habite. À la villa aérée et solaire de Positano, qui s'accorde avec le temps de l'amour heureux avec Marianne, succède l'appartement presque en ruine de Paris, aux parois effritées et aux encadrements cassés, celui de l'amour qui se délite ou qui fait retour infecté d'héroïne. Vient ensuite le grand appartement qui surplombe la place de la République, si mystérieux pour le spectateur, bel et grand appartement sans doute, mais au charme un peu vieilli, appartement de l'entre-deux âges de la vie de Gérard qui fait la transition avec l'appartement qu'au final il partage avec Aline et Ben, appartement moderne et propre, appartement de père de famille. *J'entends plus la guitare* est donc le film qui conjoint les deux classes d'habitat. En

153 Le terme est utilisé ici sans aucune connotation péjorative.

154 On retrouve, dans de très nombreux films antérieurs à la quatrième période, la présence d'intérieurs profondément délabrés.

155 Les lieux-vestiges auprès desquels Serge et Paul s'arrêtent (la vieille bâtisse) ou qu'ils visitent (le palais inachevé) lors de leur périple italien font revenir la figure des lieux délabrés dans *Le Vent de la nuit*, mais sous la forme d'un passé révolu et qui semble à jamais perdu. Ce sont les lieux-souvenirs de la vie antérieure de Serge : lieux qui préfigurent sa mort.

156 Francis Vanoye a décrit cette évolution dans son article « Les Corps de l'auteur ». *Cf.* Francis Vanoye, *art. cit.*, pp. 108-109.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

revanche, *La Naissance de l'amour*, qui fait la part belle à des sortes de taudis de luxe (l'appartement de Fanchon et Paul, la maison de Clara et Jean) et *Le Cœur fantôme*, qui multiplie les intérieurs neufs et immaculés (l'appartement d'Annie, le studio de Justine) choisissent leur classe et redistribuent le partage [157] . Les espaces de la vie privée, les foyers sont donc bâtis sur deux types marqués, porteurs l'un vis-à-vis de l'autre d'une différence qui les oppose.

Un point commun cependant les réunit dans une même visée esthétique. L'immense majorité des appartements affiche une sobriété foncière dans la décoration. « Les lieux, ici, sont avares. » [158] L'habitat garrelien porte l'empreinte du dépouillement. Peu de meubles, sinon les plus nécessaires et les plus fonctionnels, peu d'objets de décoration – sinon trois cartes postales des œuvres de Philippe, dans *Le Cœur fantôme* [séq. 64], que Justine a punaisées au-dessus de son lit, sinon une marionnette suspendue au-dessus du lit de Jeanne et Matthieu dans *Les Baisers de secours* [séq. 9], sinon un tapis défraîchi, dans *La Naissance de l'amour*, sur lequel Pierre est allongé et lit une bande-dessinée [séq. 25]. La plupart des lits se réduisent à des matelas posés à même le sol. Quelques livres rangés dans des étagères ou empilés constituent, aussi bien dans *Les Baisers de secours*, dans *La Naissance de l'amour*, *Le Cœur fantôme* ou *Le Vent de la nuit* la principale entorse, si l'on peut dire, à un encombrement minimal. Habiter, dans les films de la quatrième période, c'est se désencombrer [159] . De ce point de vue, l'immeuble en construction dont Serge est l'architecte dans *Le Vent de la nuit*, dont le bâti n'en est encore qu'aux fondations et à la structure en béton armé, avec ses vastes espaces troués qui ne semblent encadrer que du vide, représente peut-être une sorte d'idéal ascétique implicite de l'habitation garrelienne [séq. 8].

Cette représentation que le spectateur est amené à se faire des appartements est largement déterminée par les choix de filmage. L'abondance des gros et des très gros plans de visages, de parties de corps ou d'objets, mais surtout l'inexistence de plans d'ensemble des pièces des appartements empêchent toute exactitude quant à leur architecture et décoration générales. Jacques Aumont, sur le cas précis de *La Naissance de l'amour*, a insisté sur ce point [160] . Mais ce qu'il dit pour ce film vaut déjà pour les précédents, comme pour les suivants. Même du petit appartement de Justine et Philippe, dans *Le Cœur fantôme*, aucune vue globale n'est donnée et il n'est peut-être si petit que parce que Philippe Garrel veut nous le faire croire tel. Ce sont tous les films de la quatrième période qui blessent la raison cartographique et mettent en crise ce que Christine Buci-Glucksmann appelle « l'œil cartographique de l'art » [161] . Il en résulte que

[157] Dans *Le Cœur fantôme*, cependant, il reste un vestige onirique des appartements délabrés : celui dans lequel Philippe se rêve en compagnie d'Annie et de ses deux enfants [séq. 71]

[158] La formule est de Jean Narboni, à propos des premiers longs métrages de Philippe Garrel. *Cf.* Jean Narboni, « Le Lieu dit » in *Cahiers du cinéma* n° 204, septembre 1968, p. 42.

[159] La minuscule valise autour de laquelle Philippe tourne, dans *Le Cœur fantôme*, est le meilleur symbole de ce désencombrement [séq. 14].

[160] Jacques Aumont, *À quoi pensent les films*, *op. cit.*, pp. 135-136.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

ce que Philippe Garrel laisse voir ou entr'apercevoir des appartements ne s'en impose qu'avec plus d'acuité au regard : la sobriété et le dépouillement.

C'est avec la décoration murale que sobriété et dépouillement sont peut-être les plus sensibles. Ils virent souvent au dessèchement décoratif et réduisent certains murs à de sévères pans de murs nus. Ce sont surtout les ateliers des peintres – celui de Martin dans *J'entends plus la guitare*, celui de Philippe dans *Le Cœur fantôme* – qui rompent avec ce tempérament janséniste : tapisseries indiennes et toiles viennent orner les murs de leur mélange de couleurs [respectivement, séq. 31 et séq. 8]. Dans *Le Vent de la nuit*, une lithographie habille timidement le mur blanc sur lequel s'adosse Hélène dans son salon [séq. 27]. Le reste du temps, au contraire, les murs ne supportent rien d'autre qu'eux-mêmes. Dans presque tous les appartements s'impose un goût prononcé pour un minimalisme monochrome qui s'étale en larges aplats. Aux murs uniformément blancs ou gris-bleus de l'appartement d'Annie et Philippe dans *Le Cœur fantôme* fait écho le gris de la chambre d'Hélène dans *Le Vent de la nuit*. Au sein d'un même film, *J'entends plus la guitare*, par exemple, le blanc clinique de la pièce dans laquelle Marianne fait une crise de jalousie à Gérard [séq. 6] semble trouver son pendant dans les larges surfaces blanches de l'appartement que le même Gérard, bien plus tard, partage avec Aline. Ce minimalisme cède parfois la place à une forme d'art brut plus sévère encore : par exemple, les murs anthracites du salon de Fanchon et Paul dans *La Naissance de l'amour*, griffés de traînées blanches ou creusés d'écaillages de peintures. Ces murs meurtris semblent confirmer par excès que les représentations murales sont porteuses d'une pauvreté essentielle dans les films de Philippe Garrel.

Co-présence dans un lieu abstrait

Ainsi, les murs des appartements sont la plupart du temps des fonds fades, sans caractère, tendant à la neutralité ou porteurs d'un caractère de dépouillement et de pauvreté affichés dont l'intérêt figuratif, dans l'optique de cette étude, est d'accroître encore un peu plus la présence et le relief des figures humaines. Dans son article « À propos de l'impression de réalité au cinéma », Christian Metz rappelait que le mouvement que le cinéma restitue aux éléments mobiles est ce qui leur permet, contrairement à ce qui se passe avec la photographie, de mieux se détacher comme figure sur un fond et, par là même, de gagner en relief :

« le mouvement donne aux objets une "corporalité" et une autonomie qui étaient refusées à leurs effigies immobiles, il les arrache à la surface plane où ils étaient confinés, il permet de mieux se détacher comme "figures" sur un "fond" ; libéré de son support, l'objet se "substantialise" ; le mouvement apporte le relief et le relief apporte la vie. » [162]

On trouve là l'une des raisons pour lesquelles Christian Metz pouvait auparavant affirmer dans son texte, anticipant sur la démonstration, qu'« il y a un mode filmique de la

[161] Christine Buci-Glucksmann, *L'Œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1996.

[162] Christian Metz, Essais sur la signification au cinéma (1968), Tome 1, Paris, Méridiens-Klincksieck, coll. « Esthétique », 1994, p. 17.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

présence » [163], selon lui « largement crédible » [164]. *A fortiori*, est-on tenté d'ajouter, lorsque les caractéristiques intrinsèques du « fond » le conditionnent déjà, en lui-même, à ne servir que d'arrière-plan pour un détachement des figures. Lorsqu'il est neutre ou à peu près tel, la nature du fond le prédispose à l'ostentation et la présentification des figures. Dans *Le Cœur fantôme*, les murs de la pièce dans laquelle Philippe fait les cent pas autour de sa valise sont d'un blanc si uniforme et si désincarné, que son buste qui va et vient et tourne sur lui-même acquiert une présence filmique extrêmement marquée [séq. 14]. Erving Goffman avance l'idée que la « congruence [du décor] avec l'apparence et les manières est si habituelle que notre attention est immédiatement attirée par le moindre désaccord entre les différents éléments de la représentation. » [165] Ici, le contraste est si profond que la présence de Philippe entre presque en désaccord avec le lieu : en un mot, elle jure. On peut alors voir en elle une traduction figurative du fait que désormais Philippe n'a plus physiquement sa place dans l'appartement.

Ce qui vaut pour la présence unique d'une figure vaut pour la co-présence de deux figures participant d'une situation entre deux personnes. Ainsi, dans le plan-séquence de *J'entends plus la guitare* où Martin affirme à Lolla qu'il ne peut pas faire son portrait parce qu'il est trop proche d'elle [séq. 3]. Les manières qu'ont Lolla et Martin de se tenir co-présents l'un à l'autre, tout au long de cette séquence où ils ne cessent de se rapprocher et de s'éloigner l'un de l'autre, prennent leur pleine actualité filmique en trouvant à s'exprimer sur un fond monochrome d'un bleu ciel très dilué. Pour le spectateur, en effet, la pâleur des murs, parce qu'elle est le seul aspect visible du coin de pièce dans lequel se trouvent les deux protagonistes, provoque une abstraction [166] sensible du lieu. Ce processus d'abstraction est d'autant plus prégnant que le plan-séquence débute sur une image très composée qui installe la situation dans le concret. L'image d'ouverture montre en effet de gauche à droite le bout d'une porte vitrée, une sorte de grand chevalet situé au centre du plan et un rideau ou un drap noué vers le bas. L'image est donc une nature morte, aux connotations picturales évidentes, dont l'aspect inerte et posé et dont les contrastes de masses imposent un effet de matérialité qui pèse à l'œil du spectateur. L'inerte, les éléments du décor et le coin d'espace dans lequel ils apparaissent sont ici dépositaires du concret et il est remarquable – et à vrai dire nécessaire à l'effet de nature morte – que Lolla et Martin ne soient pas encore visibles : comme si, du lieu, ne pouvait émaner un maximum de « concrétude » qu'à proportion de l'évacuation des figures. Seul un échange de voix hors champ se fait entendre sur l'image – voix par essence immatérielles, mais qui peuvent apparaître d'autant plus telles que le spectateur, qui a déjà vu mais n'a pas entendu parler Lolla et Martin en voix *in*, peut fort bien ne souder mentalement aucun corps à ces voix [167]. Or, dès que Lolla apparaît dans

163 *Op. cit.*, p. 14.

164 *Ibid.*, p. 14.

165 Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, *op. cit.*, p. 32.

166 C'est, parmi d'autres, en raison d'une telle séquence que Philippe Garrel peut dire que les personnages de ses films « peuvent sembler vivre dans un monde abstrait ». *Cf. Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 50.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

le champ, en franchissant la porte vitrée, la caméra délaisse le coin d'espace et les éléments qui faisaient nature morte, pour la suivre en travelling rejoignant Martin sur la gauche, dans un coin d'espace qui semble vierge. Ainsi, parce que le contraste entre les deux coins de la pièce est net et parce que le mouvement de la caméra souligne le passage d'un état à l'autre, c'est bien un déport vers l'abstraction qui se figure ici. Lolla et Martin paraissent bien moins dans un lieu incarné que dans un espace au caractère indéfini – qui aurait tout d'un pur espace si les ombres portées de Lolla et surtout de Martin et la rigidité du mur sur lequel ils s'adossent ne venaient rappeler au spectateur qu'ils sont loin de flotter dans un éther total. Alors, dans un tel espace, les seuls éléments qui accrochent le regard du spectateur sont les corps et la nature changeante de la co-présence qui s'établit entre eux. Cette dernière, épaulée par un dialogue qui fait naître entre Lolla et Martin désaccords et tension, mais aussi humour et dérision, parce qu'elle traduit et trahit certaines des manières qu'ont cette femme et cet homme d'être l'un à l'autre, devient en quelque sorte plus lisible, pour le spectateur, à varier dans un espace presque abstrait où rien ne vient en contrarier l'appréhension [168] .

3. Filmer en longues focales

« Je comprends cette "lecture", mais si j'avais pris une longue focale, c'était tout simplement pour qu'on n'entende pas le moteur très bruyant de la caméra. » Philippe Garrel.

L'une des constantes esthétiques les plus soulignées [169] et les plus connues de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel est son utilisation quasiment exclusive des longues focales – nouveau point saillant stylistique. Ce qui peut se constater à la vision des plans est confirmé par le paratexte. Caroline Champetier, directrice de la photographie sur *J'entends plus la guitare* et *Le Vent de la nuit* énonce ainsi :

« Sur le plateau [Garrel] tourne en rond comme un animal. Il détermine les cadres avec son viseur toujours entre le 75 et le 100 millimètres – c'est sans doute le cinéaste qui utilise le plus couramment les longues focales […]. » [170]

Le choix d'un type de focale est un parti pris esthétique fort. On sait l'usage qu'Orson

[167] Bien entendu, il n'en est pas ainsi pour un spectateur qui connaîtrait déjà les comédiens qui incarnent Lolla (Mireille Perrier) et Martin (Yann Colette) et serait familiarisé avec leurs voix.

[168] À propos de *La Naissance de l'amour*, Jacques Aumont remarque : « Les maisons, les appartements sont filmés avec le plus scrupuleux des réalismes, si le réalisme consiste à ne pas repeindre les murs décrépis ni masquer les plafonds qui s'écaillent ; mais ces lieux sont transformés en espaces improbables, en théâtres abstraits des émotions, ou plutôt des dynamiques émotionnelles qui sont l'objet des scènes […] » *Cf. À quoi pensent les films*, *op. cit.*, p. 146.

[169] Colette Mazabrard souligne, par exemple, dans son article critique sur *Les Baisers de secours*, que l'objectif est le 100 mm. *Cf. art. cit.*, p. 26. Ce que Philippe Garrel confirmait déjà au moment du tournage du film : « J'ai fait presque tout le film à la focale 100 (longue focale qui supprime la profondeur de champ). » *Cf.* Thierry Jousse, « En toute intimité » in *Cahiers du cinéma* n° 415, janvier 1989, p. 37.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Welles a fait des focales courtes. On sait aussi que Robert Bresson avait la religion de la focale moyenne, le 50 mm, ce qui cadre parfaitement avec les principes d'aplatissement de l'image qu'il revendiquait et recherchait [171] . Le choix du type de focale est un parti pris esthétique fort parce qu'il est l'une des manifestations les plus concrètes de la vision du monde que veut traduire un cinéaste. Dans le cas de Philippe Garrel, il résulte du choix des longues focales des effets de figuration qui ont d'abord pour vertu de mettre en relief les figures humaines et par surcroît les « entre deux personnes ».

Longues focales : extraire le profilmique de l'afilmique

On peut commencer par rappeler, comme le fait Vincent Pinel, que « plus la focale est longue, plus l'ouverture angulaire est faible et le champ couvert étroit […]. » [172] Il est possible de conclure de ce simple fait, qui relève du B-A BA des techniques de prise de vue avec une caméra, qu'user d'une longue focale peut avoir une valeur métafilmique : celle de témoigner que les objets qui trouvent place dans le champ ont été sélectionnés au sein d'un espace afilmique de plus grande envergure, parce qu'eux seuls devaient retenir l'attention de la caméra. De la sorte, le profilmique ne fait pas que s'extraire de l'afilmique : il manifeste cette extraction. L'étroitesse du champ est ainsi la marque d'une élection. Dans *Le Cœur fantôme*, le premier des deux plans dans lequel Justine confie son passé d'anorexique à Philippe est un très gros plan électif du visage de la jeune femme, filmé en longue focale [séq. 44]. Ce visage, qui semble comme grossi par une caméra-télescope, en acquiert presque un aspect disgracieux. Par ce filmage, qui semble vouloir témoigner d'un comble de proximité entre Justine et la caméra, ce visage n'est pas seulement posé à l'intérieur du champ : il est exhibé comme le seul et unique élément à voir. Le visage de Justine subit en quelque sorte un effet-ventouse qui semble l'aspirer et le faire décoller de l'écran. Les deux grands yeux, qui semblent lire à même le passé de Justine, et la bouche par laquelle passe de l'intérieur vers l'extérieur cette confession teintée de douleur, deviennent ainsi les sites d'une parole fermement ancrée à son destinateur. Alors, tout au service de la confession, la parole de Justine devient une parole incarnée – le meilleur moyen sans doute de faire résonner en elle le traumatisme et les dommages que Justine infligea à son corps.

Longues focales : élection des figures humaines

En second lieu, les longues focales réduisent, comme on le sait, la profondeur de champ. Il s'institue ainsi un départ marqué entre les zones de netteté et les zones de flou et il s'établit une dynamique interne à l'image qui capture les mouvements du regard

[170] Marie-Anne Guérin, Frédéric Strauss et Serge Toubiana, « Le Goût de la lumière, entretien avec Caroline Champetier » in Cahiers du cinéma n° 500, mars 1996, p. 91.

[171] « Aplatir mes images (comme avec un fer à repasser), *sans les atténuer*. » *Cf.* Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe* (1975), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 23. Souligné par l'auteur.

[172] Vincent Pinel, *Vocabulaire technique du cinéma* (1996), Paris, Nathan, coll. « *réf.* », 1999, p. 173.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

spectatoriel pour « l'obliger » à se rabattre et à fixer son attention vers les éléments les plus nets. De la sorte, comme l'écrit Michel Chion, « une image à profondeur de champ très réduite peut sculpter l'espace et faire saillir d'un contexte flou – à la manière d'un bas-relief ou de certaines statues de Rodin – un visage ou un objet qu'elle isole […]. » [173] Aucun plan ne le suggère mieux, dans l'ensemble de l'esthétique de la quatrième période, que celui où Serge, dans *Le Vent de la nuit*, est en train de faire tomber goutte à goutte de la Digitaline dans un verre, pendant que dans la main gauche il tient ouvert un livret d'*Autodélivrance* [séq. 20]. Dans ce plan, filmé en très longue focale et à la composition soignée, seul le livret au premier plan de l'image est net. Le flacon ouvert de Digitaline, posté dans le coin inférieur gauche du cadre, la main droite de Serge tenant la pipette et la partie de son buste qui se reflète dans un miroir qui constitue tout l'arrière-plan de l'image, sont distinguables mais entièrement flous. L'élection et l'exhibition sont, dans un tel cas, internes au plan. Parce qu'il est seul à être net, le livret d'*Autodélivrance* semble devenir le sommet d'une pyramide visuelle strictement inverse à ce que provoque généralement une image en perspective : il paraît tendu vers l'œil du spectateur, captant ainsi l'essentiel de son attention.

Mais il est rare que, comme ici, les objets soient mis en valeur. Le plus souvent, les longues focales rendent actives une élection des figures humaines. Les silhouettes et les visages, les comportements et les postures s'inscrivent dans un rapport figuratif, déséquilibré en leur faveur, entre eux et le fond sur lequel ils se détachent. Annulation de la profondeur de champ, mise au flou du fond : la netteté devient l'apanage des seules figures humaines qui captent ainsi toute l'attention du regard spectatoriel. Non content de faire la plupart du temps du monde une simple scène, parfois Philippe Garrel le dissout et le rend vaporeux, cherche à en désincarner la représentation, le donne à voir informe et dissemblant afin qu'il laisse le champ libre à une figuration décisive de l'humain. D'un point de vue strictement visuel, chez Philippe Garrel ce n'est pas l'homme qui, comme chez Tristan Tzara [174] , est approximatif : c'est le monde.

Les séquences les plus remarquables à cet égard sont sans doute celles où Philippe, dans *Le Cœur fantôme*, est reconduit en voiture par son père [séq. 17, séq. 59 et séq. 69]. Le déséquilibre du rapport figuratif entre figures humaines et fond est rendu d'autant plus frappant ici que les trois séquences se déroulent de nuit. Le résultat à l'image est sensiblement équivalent dans les trois cas, mais peut-être plus remarquable – parce que c'est la plus longue des trois séquences – dans la dernière d'entre elles.

Dans cette séquence, le père de Philippe fait retour sur son passé. Il revient sur le fait que, comme son fils beaucoup plus récemment, il a des années auparavant déserté le foyer familial, se vengeant peut-être inconsciemment d'avoir été « abandonné » le premier par son propre père, mort quand lui-même n'était encore âgé que de cinq ans. Lors de cet « entre deux personnes », la caméra reste le plus souvent braquée sur le visage du père – personnage dépositaire du verbe – mais vient aussi, par intermittence, cadrer Philippe – en position d'écoute, recueillant la confession, les souvenirs mais surtout la morale de son

[173] Michel Chion, *Technique et création au cinéma*, *Le livre des images et des sons*, Paris, ESEC édition, 2002, p. 13.

[174] Tristan Tzara, *L'Homme approximatif* (1931), Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1996.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

père, que le spectateur peut supputer chargée de longues années de méditation et de maturation. Le fait que les deux personnages se trouvent côte à côte enfermés dans une voiture en marche ne peut déjà que donner un relief accentué à l'« entre deux personnes », comme serti par la délimitation de l'espace, laquelle est redoublée par l'idée de « limitation » [175] attaché au voyage en voiture. Cette impression de sertissage se trouve encore accentuée par les parties sombres de l'habitacle de la voiture qui cernent les visages de Philippe et de son père, refermant ainsi un peu plus la représentation sur elle-même, dans une logique de figuration centripète. Mais cet accent conféré à l'« entre deux personnes » au niveau diégétique est encore renforcé par les choix de représentation proprement filmique qui vont dans le même sens. Filmés en gros plan, Philippe et son père sont d'abord les seuls motifs élus de la représentation : la plus grande partie de l'environnement spatial et les paysages que les personnages traversent « s'indéfinissent » [176] dans l'inconnu du hors-champ. Le spectateur n'a alors comme seule borne pour accrocher son regard que les deux personnages qui acquièrent de la sorte une présence accrue. Un tel choix de filmage en plan très rapproché, combiné aux quelques panoramiques qui passent d'un visage à l'autre, possède une valeur signifiante importante : il dit, par l'élimination du visible de la majeure partie des éléments parasites, que seule compte dans cette séquence la nature de la relation particulière qui se tisse entre les deux protagonistes.

Cette idée filmique se trouve suggérée avec plus de vigueur encore par le choix de filmage en longue focale. Derrière Philippe, derrière son père, le décor se réduit à un ensemble de pastilles lumineuses multicolores dansant derrière leurs têtes – lucioles, confettis de lumière figuraux émanant des phares des voiture qui les suivent et des lumières de la ville rendus flous et grossis par l'emploi de la focale. Hormis l'habitacle de la voiture, l'espace devient ainsi une pure abstraction filmique qui ne forme plus qu'un arrière-plan labile et incertain, une toile de fond mouvante qui paraît glisser [177] derrière les protagonistes et s'affiche comme secondaire par rapport à la figuration. Par le biais du filmage en longue focale l'« entre deux personnes », parce qu'il relève seul du régime figuratif, possède alors la densité visuelle idoine pour faire sentir le poids symbolique de ce qui se passe – et aussi de ce qui passe – dans le lien de filiation qui unit Philippe à son père.

Longues focales : distal et proximal

[175] Le terme de limitation est délibérément employé ici en référence au personnage de Marcus qui, dans *La Naissance de l'amour*, fait cet aveu à Paul qui le conduit à Rome en voiture : « La voiture, ça m'a toujours inspiré. […] Ce n'est pas à cause du mouvement, du changement, c'est au contraire à cause de la limitation. » [séq. 50].

[176] Un tel néologisme prend appui sur la remarque célèbre d'André Bazin qui considère que, de par la fonction centrifuge qu'il assignait au cadre cinématographique, tout ce qui est représenté à l'écran est censé se prolonger « indéfiniment dans l'univers. » *Cf.* André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*(1958), Paris, Cerf, coll. « 7ème art », 1994, p. 188.

[177] Michel Chion note dans *Technique et création au cinéma* que « la partie floue de l'image possède une certaine texture, et, n'accrochant pas l'œil par les détails elle glisse avec plus de fluidité. » *Cf. op. cit.*, p. 17.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Laurent Jullier dans *L'Analyse de séquences* observe qu'il « faut […] se garder de faire des associations automatiques entre le contenu et la distance focale » [178] . Mais une fois cette réserve exprimée, il ne manque pas d'avancer l'idée que

« hors contexte fictionnel […] les DF [distances focales] longues connotent les paparazzi traqueurs de princesses, les reporters en mal d'images-chocs, le safari-photo, les images de sportifs en compétition – toutes formes, au mieux, de capture d'images en milieux inhospitaliers (guerre) ou interdits (plages privées, stades), au pire, de voyeurisme distal. » [179]

Ces conclusions, on le voit, ne sauraient être plus éloignées de l'esthétique des films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel dont le rapport aux figures humaines est, très souvent, un rapport que Laurent Jullier qualifierait de « *proximal* » [180] . Les images de Philippe Garrel sont aux antipodes de celles des paparazzi, sauf dans certains cas très particuliers qui visent à créer des « ouvertures » dans ses films en volant quelque chose de ses sujets féminins. Mais, comme Philippe Garrel le souligne lui-même, c'est plutôt ce qui se passe dès lors que les femmes se savent en situation de se faire voler des images qui importe [181] . Les longues focales ne sont que très rarement l'indice d'une caméra cachée chez Garrel. Elles sont au contraire le signe d'une volonté de proximité toujours plus grande avec ses comédiens et, par voie de conséquence, ses personnages.

Certes, comme il le confie lui-même, il est arrivé que Philippe Garrel opte pour un filmage en longues focales pour conserver une distance importante entre la caméra et les acteurs :

« Évidemment, il y a des surdéterminations : si j'emploie volontiers des longues focales depuis L'Enfant secret, c'est aussi pour une raison qui tient à la direction d'acteurs. Comme faire jouer ensemble professionnels et non professionnels (les premiers servant de "locomotive" tandis que les seconds tirent la scène vers le réel), le premier problème qui se pose est d'obtenir un équilibre entre ces deux types de comédiens. Les amateurs étant naturellement plus facilement intimidés si on leur braque une Mitchell sous le nez, il s'avère très utile de filmer de loin. »

[178] Laurent Jullier, *L'Analyse de séquences*, Paris, Nathan, coll. « Nathan Cinéma », 2002, p. 73. Michel Chion note dans le même sens : « […] le rapport entre l'aspect technique et la chose me paraissait souvent surprenant. En d'autres termes, une image à forte profondeur de champ (au sens technique) peut donner facilement l'impression inverse, c'est-à-dire celle d'un espace aplati et sans volume. C'est le cas avec la vidéo amateur ou de reportage, où la forte sensibilité des capteurs vidéo permet de diaphragmer même dans des conditions de basse lumière mais qui donne le sentiment de plans écrasés – effet d'aplatissement auquel concourt souvent le faible contraste des images. » *Cf. op. cit.*, p. 13.

[179] ***Op. cit., p. 73. Souligné par l'auteur.***

[180] *Ibid.*, p. 73. Souligné par l'auteur.

[181] À propos de *Liberté*, *la nuit*, Philippe Garrel raconte : « C'est ma vieille habitude de voler des plans à la femme. Quand une actrice s'aperçoit qu'on la filme à brûle-pourpoint, souvent elle se met à jouer, à improviser quelque chose qui n'appartient pas au film proprement dit, mais qui appartient à son ambiance, à quelque chose donc qui produit une ouverture. Sur le tournage de *Liberté*, *la nuit*, j'ai filmé ainsi Christine Boisson de loin sur un bateau, pensant capter des mimiques involontaires, en fait elle avait aperçu la caméra et s'était mise aussitôt à composer. » *Cf. Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 98.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

182

Mais dans le cinéma de la quatrième période, Philippe Garrel n'use pas toujours des longues focales pour se rapprocher optiquement de ses sujets tout en se tenant à distance physique d'eux. Au contraire, les longues focales ne font que surenchérir sur des situations de tournage qui instaurent d'emblée une très grande proximité avec les acteurs. Cette proximité est bien souvent due à l'exiguïté de certains lieux de tournage qui « empêchent » toute distance marquée de la caméra avec les acteurs [183] . Elle peut aussi être due aux choix du procédé de prise de vue comme le Cinémascope. Le paradoxe étant que, en ce dernier cas, il n'y ait plus que du « proximal » ce qui oblige Philippe Garrel à user d'angles de prise de vue singuliers pour rendre légèrement plus « distal » ce « proximal ». C'est ce qu'on peut lire dans ce propos du cinéaste à propos du *Vent de la nuit* où, il est peut-être utile de le préciser, le Scope était un choix de Philippe Garrel lui-même dès l'origine du projet [184] :

« En Scope, l'image est gigantesque une fois qu'elle est désanamorphosée. […] Beauvois m'a souvent demandé pourquoi je mettais la caméra en hauteur, pour filmer en plongée à l'intérieur d'une chambre. Le Scope appelle ce genre de plan. Quand on manipule une caméra en Scope et qu'on entre dans n'importe quel intérieur, qu'il s'agisse d'une chambre de bonne ou d'un salon immense, on est toujours en gros plan parce qu'il est impossible de reculer. On a l'impression que toute la série d'objectifs vous donne une suite de gros plans. Ce qu'il y a de spécifique dans l'usage du Scope, c'est qu'on arrive à faire accepter que tout soit en gros plan, sans que cela soit oppressant. » [185]

Dans *Le Vent de la nuit*, on peut en effet remarquer que certains plans tournés dans la chambre de l'appartement de Paul sont en plongée plus ou moins marquée. Ainsi, lorsque Hélène met en ordre et parfume le lit de Paul alors qu'elle se trouve encore seule dans la chambre, elle est filmée à distance, par une caméra qui semble la toiser [séq. 2]. De même, un peu plus tard, quand Hélène confie à Paul qu'elle a perdu une petite fille il y a huit ans, les visages des deux protagonistes, filmés en plan très rapprochés, sont cadrés par une caméra en léger surplomb [séq. 4]. Mais ces plans ont justement valeur de symptôme : la « distance » qu'ils instaurent avec les protagonistes ne semble qu'une variation sur une proximité de fait avec eux que le film ne cesse de manifester.

L'idée n'est pas ici de dire que Laurent Jullier se trompe sur les connotations le plus couramment attachées aux longues focales. Il s'agit plutôt de considérer que si Jullier a

182 ***Ibid., p. 95.***

183 Catherine Deneuve peut ainsi écrire, de manière significative, dans son carnet de tournage du *Vent de la nuit* : « Intérieur du studio minuscule. […] Nous cherchons ensemble dans ce décor exigu où les techniciens sont plus proches que Xavier. » *Cf.* Catherine Deneuve, *À l'ombre de moi-même*, *op. cit.*, p. 50.

184 À Charles Tesson et Serge Toubiana qui lui demandent « à quel moment est intervenu le choix du Scope ? », Philippe Garrel répond : « Au tout début, dès que j'ai pensé à un voyage, je me suis dit : en Scope, en couleurs, avec une voiture rouge au milieu… » *Cf.* Charles Tesson et Serge Toubiana, « Au hasard de la rencontre », *art. cit.*, p. 40.

185 ***Ibid., p. 40.***

en vertu de la loi du droit d'auteur.

globalement raison, alors bien souvent Philippe Garrel tout à la fois détourne l'usage courant des longues focales et le transpose sur le terrain d'une proximité avec les figures humaines dont l'effet est au moins double.

Hapticité

Premièrement, en greffant un rapprochement optique à une proximité physique de la caméra avec les figures, le rapport que l'œil du spectateur entretient avec elles tend à changer de nature : d'optique, il se fait « haptique », selon le terme inventé par Riegl et auquel Gilles Deleuze a donné une très grande résonance. « On parlera d'*haptique* […] quand la vue elle-même découvrira en soi une fonction de toucher qui lui est propre, et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique. » [186] Or, comme l'écrit Anne-Françoise Lesuisse en commentaire de ce propos de Deleuze :

« L'œil voit mais peut également se rendre sensible aux accidents du tactile et devenir pour eux une caisse de résonance. Cette conception particulière de ce que veut dire "toucher par le voir", trouve une actualisation presque littérale dans certaines expériences cinématographiques, notamment celle du gros plan qui exacerbe pour le regard ce qui, en réalité, a valeur de détail indiscernable, tout en offrant une union physique inégalée. » [187]

En filmant en longues focales les visages ou certaines parties des corps des personnages qu'il met en scène, Philippe Garrel tend ainsi à favoriser pour le spectateur un rapport d'hapticité qui active quelque chose comme un comble de proximité et d'intimité. Les figures se font sculptures pour l'œil. La vision se fait contact [188] , comme si elle était la main d'un aveugle par laquelle, pour voir, il prend une empreinte tactile et finalement « façonne » ce qui devient pour lui le visible.

Ménage à trois garrelien

186 Gilles Deleuze, *Bacon*, *Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la différence, coll. « la Vue le texte », 1989, p. 99.

187 Anne-Françoise Lesuisse, Du film noir au noir, op. cit., p. 25. Pascal Bonitzer disait déjà : « On pourrait ainsi voir dans la passion pour le gros plan, pour la vision en gros plan, qui supprime la profondeur tactile-optique, une tentative d'instaurer un ordre différent de la vue, "haptique". » Cf. Pascal Bonitzer, Le Champ aveugle, op. cit., p. 28.

188 On rappellera que la métaphore du toucher a depuis fort longtemps servi à décrire les mécanismes de la vision. C'est particulièrement remarquable dans *La Dioptrique* de Descartes. Par exemple, ce texte : « Il vous est bien sans doute arrivé quelquefois, en marchant de nuit sans flambeau, par des lieux un peu difficiles, qu'il fallait vous aider d'un bâton pour vous conduire, et vous avez pour lors pu remarquer que vous sentiez, par l'entremise de ce bâton, les divers objets qui se rencontraient autour de vous, et même que vous pouviez distinguer s'il y avait des arbres, ou des pierres, ou du sable, ou de l'eau, ou de l'herbe, ou de la boue, ou quelque autre chose de semblable. Il est vrai que cette sorte de sentiment est un peu confuse et obscure, en ceux qui n'en ont pas un long usage ; mais considérez-la en ceux qui, étant nés aveugles, s'en sont servis toute leur vie, et vous l'y trouverez si parfaite et si exacte, qu'on pourrait quasi dire qu'ils voient des mains, ou que leur bâton est l'organe de quelque sixième sens, qui leur a été donné à défaut de la vue. » *Cf.* René Descartes, *Discours de la méthode*, Paris, Garnier Flammarion, 1966, p. 101.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Deuxièmement, et c'est l'effet le plus important dans la perspective de cette étude, les longues focales combinées à une faible distance-caméra tendent à immerger au maximum le spectateur au sein du rapport qui se tisse entre deux personnages. Il en va un peu ici comme des travellings avants ou des très gros plans opérés par Alfred Hitchcock dans certaines scènes, hautement sensuelles, de baiser entre un homme et une femme pour provoquer ce que le cinéaste anglais dénommait un « ménage à trois » [189] . La différence entre Alfred Hitchcock et Philippe Garrel étant que, chez ce dernier, le « ménage à trois » est loin de concerner uniquement les moments érotiques au cœur d'un couple pour ne « pas rompre [l']émotion amoureuse » [190] . Loin de l'exclusivité du fétichisme hitchcockien, Philippe Garrel fait partager à son spectateur, comme de l'intérieur, une palette large de rapports et d'interactions. Plus encore, les « ménages à trois » garreliens ne concernent pas que les couples, mais peuvent concerner d'autres types d'« entre deux personnes ». Parler de ménage à trois en ces cas-là est donc paradoxal. Mais précisément le paradoxe peut avoir valeur de forme-sens en ce qu'il fait sentir l'extrême proximité que la caméra entretient avec les deux personnages et c'est pourquoi on peut décider de conserver l'expression.

Si l'on peut parler de « ménage à trois » garreliens, c'est aussi que nombreux sont les cas où la « caméra s'emploie à occuper le point de vue de la liaison entre les personnages : elle figure le rétrécissement de l'espace à l'intervalle entre ceux-ci » [191] , comme Jean-Pierre Esquenazi le dit à propos d'un moment de « ménage à trois » dans *Vertigo* [192] . L'intervalle, ce qu'on peut dénommer aussi l'« espace entre » [193] les personnages, n'est plus de la sorte un interstice irrémédiable, mais sans valeur : il devient le lieu plein où s'effectue, au sens le plus fort du terme, le rapport interhumain qui se tisse

[189] C'est à propos de la très fameuse scène du « plus long baiser de l'histoire du cinéma » dans *Notorious* (USA, 1946)qu'Hitchcock expose cette notion de « ménage à trois » : sur la terrasse de leur appartement à Rio, Alicia (Ingrid Bergman) et Devlin (Cary Grant) s'embrassent et la caméra effectue un travelling avant pour venir cadrer leurs deux visages en gros plan et ne plus les lâcher pendant tout le reste de la séquence, parce qu'ils ne se lâchent pas eux-mêmes. Alfred Hitchcock explique : « Cette scène a été conçue pour montrer le désir qu'ils ont l'un de l'autre et il fallait éviter par-dessus tout de briser le ton, l'atmosphère dramatique. […] Je sentais qu'il était essentiel pour eux de ne pas se séparer et de ne pas rompre cette étreinte ; je sentais aussi que la caméra représentant le public, devait être admise comme une tierce personne à se joindre à cette longue embrassade. Je donnais au public le grand privilège d'embrasser Cary Grant et Ingrid Bergman ensemble. C'était une sorte de ménage à trois temporaire. » *Cf.* Alfred Hitchcock et François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut* (1966), Paris, Gallimard, 1993, p. 221. Un tel « ménage à trois » se retrouve dans *North by northwest* (USA, 1959), lorsque Eve Kendall (Eva Marie-Saint) et Roger Thornill (Cary Grant) s'embrassent longuement dans le compartiment de train en tournant sur eux-même contre la cloison.

[190] *Op. cit.*, p. 221.

[191] Jean-Pierre Esquenazi, *Hitchcock et l'aventure de* Vertigo, Paris, CNRS Éditions, 2001, p. 145. Jean-Pierre Esquenazi emploie la notion de « ménage à trois » lors de la séquence où Madeleine et Scottie, après que ce dernier l'a sauvée de la noyade, se trouvent à proximité l'un de l'autre devant la cheminée de l'appartement de Scottie.

[192] Alfred Hitchcock (USA, 1958).

[193] *Cf.* Chapitre VIII.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

entre deux personnes. Dans *J'entends plus la guitare*, par exemple, le seul plan qui réunit Marianne et Martin propose un ménage à trois garrelien typique [séq. 8]. Près des visages, les effleurant presque, la caméra filme d'abord le visage de Martin en très gros plan avant de venir, par un panoramique descendant, cadrer Marianne, dont le spectateur découvre à ce moment là qu'elle a sa tête posée sur les jambes de Martin, avant de revenir cadrer Martin seul. Ici, les mouvements de la caméra redoublent l'« espace entre » les deux visages et semblent l'investir pour mieux lui donner corps. Les mouvements de caméra figurent ainsi le rapport d'amitié de complicité, invisible mais intensément présent, entre cet homme et cette femme. Surtout, la caméra réduit pour un temps l'espace de la représentation à l'« espace entre » et le souligne : il devient alors, plus encore peut-être que les deux visages, l'« objet » à voir.

Donner à voir l'« entre deux personnes » comme une entité

Concernant strictement les « entre deux personnes », la constance du filmage en longues focales paraît enfin importante parce qu'elle contribue à faire percevoir au spectateur certaines situations entre deux personnes représentées dans un champ cinématographique non plus seulement comme un simple rapprochement de corps, mais presque comme une entité unifiée. Comme l'écrit Arthur Cloquet, les « longues focales diminuent l'impression de distance entre les objets. » [194] Un objectif à longues focales a pour résultat d'émousser les perspectives de l'image : les objets et les personnes représentés paraissent de ce fait se combiner entre eux avec un supplément de compacité, donnant une sensation visuelle d'amalgame qui peut générer un véritable sentiment d'unité. Ils tendent, de ce fait, à être plus proches les uns des autres qu'ils ne le sont « en réalité ». Une impalpable et légère force magnétique semble les faire converger l'un vers l'autre. S'active alors, au cœur de l'image et de la situation représentée, une dynamique centripète qui, s'agissant d'un « entre deux personnes », donne un tour de vis au motif. Dans le cinéma de Philippe Garrel où est déjà remarquable la fréquence avec laquelle les corps se touchent, s'embrassent, s'étreignent, se collent les uns aux autres pour donner parfois le sentiment de ne plus former qu'un bloc indivis, un tel choix de filmage ne peut alors qu'inviter à lire les « entre deux personnes » comme un motif gouverné par un principe d'unification, pour ne pas dire d'unicité. En deçà de la dualité manifeste, en deçà du fait indubitable qu'il y a deux figures, c'est l'Un ou le Tout que forme le motif de l'« entre deux personnes » que le spectateur est aussi visuellement convié à apprécier.

Un plan s'impose à cet égard : celui, dans *La Naissance de l'amour*, tourné en un léger travelling arrière qui montre Paul et la petite Judith nouvellement née dormant, collés l'un à l'autre, dans un lit qui, rapporté aux mensurations du bébé, paraît gigantesque [séq. 18]. Leurs deux visages participent ici d'un plan qui fait songer à une toile abstraite, construite par adjonction de pans sombres ou clairs, engoncés que sont les deux personnages au milieu des pans de couvertures et d'oreillers qui les entourent. La longueur de la focale renforce, par un léger aplanissement et gommage des perspectives dans l'image, l'effet figuratif de conglomérat entre les éléments présents. Si la partie

[194] Arthur Cloquet, *Initiation à l'image de film*, Paris, FEMIS, 1992, p. 87.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

visible du visage de Paul est reconnaissable, si le travelling arrière fait progressivement entrer la frimousse endormie de Judith dans le champ et en ce sens la distingue de la masse des autres éléments, il n'en demeure pas moins que c'est l'effet visuel de rassemblement d'éléments disparates pour former un bloc homogène qui prend le dessus [Planche III]. Du point de vue sémantique, autant que symbolique, un tel choix de représentation est loin d'être anodin. Car une telle image produit une traduction visuelle de l'idée que Paul et les autres membres de sa famille, « c'est la même chose » [195], comme il le dit à Fanchon et comme, elle-même, le répètera ensuite à Pierre, leur fils – idée qui tout à la fois décide Paul à revenir vivre auprès des sien et le hante, le terrorise et lui fera ressentir son départ pour vivre sa relation avec la Jeune Femme comme un arrachement.

De tels effets produits par l'emploi presque constant des longues focale jouent un rôle non négligeable dans la légitimation de l'usage de la contraction substantivée « entre deux personnes ». Ils autorisent grandement à voir dans l'« entre deux personnes » un objet – fût-il problématique – comme le présupposé en était forgé dès les premières lignes de cette étude. Si une unicité se fait parfois jour dans la représentation d'une situation « entre deux personnes », par-delà la dualité dont la situation est nécessairement porteuse, alors l'objectité de l'« entre deux personnes » semble, en théorie du moins, pouvoir être postulée. D'autant plus qu'elle émane d'un fait de représentation et donc de la chair même des images tournées et voulues par Philippe Garrel. Pour autant, il ne s'agit nullement de nier l'évidence, c'est-à-dire la dualité irrévocable dont les situations entre deux personnes sont porteuses. Il s'agit simplement de considérer qu'unité et entre-deux ne sont pas antinomiques mais vont de pair. Comme l'écrit Daniel Sibony, « *l'entre-deux est une coupure-lien* ; et le partage de l'*Un* qu'il met en acte assure la consistance de l'entre-deux […]. » [196] En ce sens, la lecture en terme d'unicité des « entre deux personnes » que les longues focales favorisent ne fait que donner plus de consistance encore à l'entre-deux qui agit entre deux personnes.

Les longues focales – phénomène majeur de l'esthétique garrelienne – contribuent donc à assurer une certaine unité à l'« entre deux personnes » et, par là, à le densifier. Car, en définitive, pour le regard spectatoriel, c'est surtout la co-présence qui gagne en corporéité. Cette fois, c'est bien au niveau de la « monstration filmographique » que la co-présence s'impose d'un poids décisif à l'œil du spectateur. Avec les longues focales, se fait particulièrement sensible le « travail figuratif » de l'image dont parle Jacques Aumont et dans lequel il voit analogie avec le « modelage de la matière par la main plasticienne. » [197] Ce qui n'est pas si éloigné de la métaphore picturale que Philippe Garrel utilise quant à lui : « Le choix d'un objectif est comparable à celui d'un pinceau. » [198] Cet effet de modelage est ce qui invite à ne plus voir dans l'« entre deux personnes »

[195] Sur ce point, *cf.* aussi Chapitre V.

[196] Daniel Sibony, *Entre-deux*, *op. cit.*, p. 315.

[197] Jacques Aumont, *À quoi pensent les films*, *op. cit.*, p. 165.

[198] Thierry Jousse, « En toute intimité », *art. cit.*, p. 37.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

la simple réunion de deux figures, mais une véritable configuration filmique. Il est aussi, et surtout, ce qui fait de la co-présence, par le resserrement figuratif des éléments filmés, une quasi substance, un objet presque concret.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Chapitre II. Construire la co-présence

« Il y a bien une structure stabilisée par des normes, une "réunion sociale", mais il s'agit d'une entité mouvante, nécessairement évanescente, créée par les arrivées et supprimée par les départs. » Erving Goffman.

L'« entre deux personnes » est d'abord une situation. Non pas, comme dans la « réalité », une situation anthropologique doublée d'une interaction sociale : c'est d'abord une situation dramatique. Pour être effective, elle doit être incarnée par deux individus. Mais, en ce qui concerne les films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel, la situation est d'abord pensée au niveau de l'écriture du scénario, c'est-à-dire en amont de toute incarnation. Une telle affirmation n'entend pas aller à rebours de l'idée que, au moment de sa conception, Philippe Garrel et ses co-scénaristes se sont peut-être fait une représentation mentale précise de la manière dont la situation allait être incarnée par tels ou tels acteurs [199] . Elle entend simplement souligner que, au niveau scriptural du scénario, une situation entre deux personnes ne « met en scène » que des « êtres de papier » [200] . Dans le passage du scénario au tournage, ce que la situation gagne, c'est

[199] À propos de la présence de Catherine Deneuve dans *Le Vent de la nuit*, Philippe Garrel déclare : « Elle avait vu *J'entends plus la guitare*, qu'elle avait aimé, et avait demandé à Marc Cholodenko de me voir, pour me proposer de travailler ensemble. Je pensais qu'il fallait un rôle. J'ai donc attendu de l'avoir pour elle. Sinon, je n'aurais pas su faire… » *Cf.* « Au hasard de la rencontre », *art. cit.*, p. 35.

[200] Pour reprendre une expression de Philippe Hamon citée par André Gardies. *Cf.* André Gardies, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1993, p. 53.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

l'incarnation.

Par contraste, ce qui est inhérent et se conserve nécessairement dans une situation entre deux personnes s'impose alors avec plus de force, quel que soit le niveau où on l'envisage : la co-présence. Même au niveau simplement scénaristique la co-présence est au cœur de la situation : il s'agit de la co-présence, purement fictionnelle et virtuelle, entre deux êtres eux aussi purement fictionnels et virtuels. Dans les scénarii avant-tournage de Philippe Garrel, la co-présence est souvent moins décrite que désignée ou sous-entendue, elle est souvent faible en indices de représentation possible. Elle peut néanmoins se déduire du texte. Pour ne prendre qu'un exemple, le scénario [201] du *Vent de la nuit* se caractérise par une très grande épure dans l'écriture au point que certaines descriptions paraissent relever de l'art du haïku et les didascalies passent souvent sous silence le nombre de personnes en présence. Seul le dialogue révèle finalement que la situation est une situation de co-présence avec l'apparition d'une réplique attribuée à un personnage que rien ne laissait soupçonner au spectateur. Ainsi, le début de la séquence 2 se donne à lire de cette manière [202] :

CUT chambre Paul.

Hélène à contre jour devant la fenêtre. (Le soleil dans son dos, le visage dans la pénombre).

Épaules nues ?…

Il fait chaud, c'est une belle journée. Elle lisse avec ses mains ses cheveux en arrière.

OFF PAUL

Relève tes cheveux. Je t'aime sévère.

Elle s'exécute et se fait un chignon de fortune.

Comme cela est aussi le cas dans le film achevé, c'est par la voix que Paul manifeste d'abord sa présence. Cette manifestation crée un léger effet de surprise d'autant plus prégnant qu'Hélène avait jusqu'ici été décrite dans la séquence 1 comme étant seule dans l'appartement de son amant. Paul est OFF, c'est-à-dire hors-champ, au sens précis que le terme a en anglais [203] : hors du champ une fois le film tourné, il a d'abord une forme d'absence-présence dans le hors-champ de l'écriture. Pour autant, la situation dans son ensemble est dès ce moment posée sans ambiguïté et se comprend fort bien, sans même avoir besoin de lire entre les lignes : Hélène et Paul sont bel et bien co-présents

[201] *Cf. Le Vent de la nuit*, scénario avant-tournage, archive personnelle. Tous nos remerciement à Marie Vialle, actrice sur *Le Vent de la nuit*, pour nous avoir communiqué ce scénario.

[202] *Op. cit.*, p. 5.

[203] Rappelons que OFF est la contraction de OFF SCREEN, que l'on traduit littéralement par hors-champ. Sur ce plan, le terme de OFF n'a pas exactement le même sens dans l'écriture scénarisée que dans la théorie du cinéma (en particulier chez Michel Chion qui distingue le hors-champ et le off). Sur l'emploi problématique du terme de OFF pour l'écriture scénarisée, *cf.* Dominique Parent-Altier, *Approche du scénario*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1997, pp. 28-29.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

l'un à l'autre et il s'agit d'une scène entre deux personnes, comme le confirme évidemment la suite de la continuité dialoguée.Une fois le relief de l'« entre deux personnes » constaté, c'est donc à la co-présence qu'il faut s'intéresser, en deçà de toute interaction.

1. Construction de la co-présence : un processus symbolique

Dans les films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel, il arrive fréquemment que la co-présence entre deux personnages soit posée dès le début de la scène. Le film plonge immédiatement personnages et spectateurs au cœur d'une situation de co-présence. C'est le cas, par exemple, dans *Les Baisers de secours* lors des deux scènes où Jeanne converse avec l'une de ses amies [séq. 7 et séq. 30]. Les deux fois, la scène débute sans prémisse, sans avoir été préparée d'une quelconque manière en amont, sans signe avant-coureur. Pour le spectateur, l'impression est celle de prendre une conversation en cours, dont l'origine se perdrait dans un temps antérieur à la scène, à jamais évacuée par le montage du film. Le film se fait volontairement oublieux. Dans ces deux cas, constituer la co-présence de deux personnages n'a donc pas fait l'objet d'un enjeu. La co-présence est là, donnée immédiatement. Plutôt que de représenter la matière d'un problème dramatique ou d'un problème de mise en scène, elle est l'assise ou le site duel [204] préalable et nécessaire à l'émergence d'autres niveaux de l'interaction (conversations, gestualités, types de postures, etc.) et à l'expression de sentiments ou de malaises (amour paternel, trouble sur la conduite à suivre, inquiétude quant au ressenti de l'autre, etc.). En ces occurrences, la co-présence est le contraire d'un problème : c'est un présupposé. Elle n'est que de le degré zéro de l'interaction et la condition *sine qua non* de l'« entre deux personnes ».

La co-présence : degré premier

Pour autant, la co-présence entre deux personnes n'est pas toujours un donné aussi immédiat dans les films de la quatrième période. Il arrive fréquemment qu'elle soit le résultat d'une construction. De tels moments retiennent d'autant plus l'attention que Philippe Garrel opte souvent pour des débuts de plans ou de séquences *in medias res*, comme nous l'avons noté. Dans un cinéma si fortement elliptique et des films qui, comme l'écrit Raphaël Bassan à propos de *J'entends plus la guitare*, donnent « à voir, *par une série de flashes successifs*, des situations existentielles à la fois universelles et propres à la génération (les 40-50 ans) de Garrel » [205] , le temps que le cinéaste prend pour mettre en scène et montrer l'instauration de certaines co-présences frappe l'attention. Dès lors,

[204] Sur la notion de site, *cf*. Jean-Toussaint Desanti, « Voir ensemble » in Marie José Mondzain, *Voir ensemble*, Paris, Gallimard, coll. « Réfléchir le cinéma », 2003, p. 20. Étant donné que Desanti considère chaque individu comme un site, il nous semble possible de parler de site duel pour le regroupement de deux individus.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

quand la co-présence n'est pas encore formée, c'est l'obtention de la co-présence qui devient le prime enjeu de la séquence, avant toute interaction. En ces cas là, la co-présence est différée. Loin d'être rejetée au rang des banalités esthétiques, la co-présence se retrouve porteuse d'une dimension problématique. De degré zéro, elle passe au statut de degré premier.

C'est dès la séquence d'ouverture des *Baisers de secours* que la co-présence est différée, c'est-à-dire dès la toute première séquence de la quatrième période. Lors de « l'attaque » [206] du premier plan de cette séquence, seul Matthieu est visible à l'écran, filmé en gros plan, couché à même le sol en train de lire. Cet isolement filmique est d'abord un isolement diégétique : Matthieu se trouve seul dans la pièce. Certes, cet esseulement de Matthieu ne dure qu'un très court instant, à peine une poignée de secondes. Une fois le plan commencé, Matthieu tourne la tête vers sa droite, engageant la caméra à suivre son regard pour venir cadrer Jeanne qui entre dans la pièce. Mais Jeanne n'était pas là au départ. Elle a dû venir et pousser une porte pour entrer en situation de co-présence avec Matthieu. Il lui a fallu effectuer une démarche pour que s'instituent le face-à-face et la co-présence et pour provoquer une discussion avec Matthieu qui va ne faire qu'accuser le conflit sentimental qui les ronge. Le film peut bien ne retenir que l'aboutissement de son parcours, son point d'arrivée : il suffit seul à témoigner que ce parcours a eu lieu et que Jeanne était auparavant séparée physiquement de Matthieu.

On peut être d'autant plus attentif au fait que cette co-présence est retardée – un peu comme si elle prenait un faux départ – que le générique d'ouverture des *Baisers de secours*, le seul de cette nature [207] dans toute la quatrième période, propose une présentation isolée des figures adultes principales du film. En effet, ce générique entremêle aux mentions écrites en lettres blanches sur fond noir, quatre photographies qui apparaissent en fondus-enchaînés et disparaissent par fondus au noir. Dans l'ordre d'apparition, ces photographies présentent : Matthieu (Philippe Garrel), Minouchette (Anémone), le père (Maurice Garrel) et Jeanne (Brigitte Sy). Étant donné que le spectateur n'a pas encore eu affaire au texte fictionnel [208], ces photographies donnent sans doute plus à voir les acteurs [209] que leur personnage [210]. À tout le moins, elles sont porteuses non pas seulement de figures, mais de figures ambivalentes. Cependant, pour

[205] Raphaël Bassan, « *J'entends plus la guitare* » in *La Saison cinématographique*, *La Revue du cinéma*, Hors série XXXIX, 1991. Nous soulignons.

[206] Alain Bergala, « L'Acte cinématographique » in *Vertigo* n° 6/7, 1991, p. 60.

[207] Les quatre autres génériques ne sont constitués que de mentions écrites.

[208] Si l'on suit les indications d'André Gardies sur ce point le générique, sans être hors-film, est « hors-texte ». Cité dans : Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, *op. cit.*, p. 68.

[210] C'est d'autant plus le cas si l'on considère comme André Gardies et Christian Metz que le générique « raconte une *autre* histoire, celle de la production du film, obéissant en cela à un code extracinématographique, commun à tous les arts du spectacle. » *Cf.* Christian Metz, *op. cit.*, p. 68. Souligné par l'auteur.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

ambivalentes qu'elles soient, ces figures n'en sont pas moins cadrées et photographiées seules. Avant toute co-présence, ce que Philippe Garrel place en tête de son film et à l'orée de la quatrième période de son œuvre, c'est la présence unique, l'autoprésence des figures pourrait-on décider de la nommer pour mieux marquer la différence, non pas la co-présence. Lors de ce générique, il est aussi notable que Philippe/Matthieu et Brigitte/Jeanne sont respectivement la première et la dernière des photographies : plus éloignées et plus séparées sont au départ les figures, plus la construction progressive de la co-présence se fait sensible. Cette construction semble ainsi résorber une profonde coupure originelle. Le léger retard de la situation de co-présence entre Jeanne et Matthieu ne prend donc que plus d'ampleur dramatique si on la raccorde au générique d'ouverture. Plus exactement, c'est parce que le début d'un film hérite nécessairement de son générique et est en partie conditionné par lui que l'arrivée de Jeanne semble d'autant plus émerger d'un isolement des figures et d'une coupure exacerbée entre elles. En ce sens, il faut constater que la construction de la co-présence, avant la mise en place d'un lien, manifeste la coupure qui la précède, dont elle procède et qu'elle paraît résoudre.

Un fond de coupure

Ce tout premier moment de construction est crucial parce qu'il expose d'emblée et de manière prégnante le fond sur lequel s'élabore et s'enlève la co-présence : un fond de coupure. Lorsqu'on les met en perspective, très nombreuses sont, parmi les autres séquences où se construit la co-présence, celles qui reprennent et produisent des variations sur ce schéma fondateur. Réduire la césure obligée qui disjoint nécessairement deux corps et deux êtres, mais aussi passer la ou les coupures, en passer donc par différents états de la coupure semble s'imposer. C'est ainsi que dès la première séquence de *J'entends plus la guitare*, Marianne et Gérard sont d'abord présentés chacun dans deux plans différents, puis liés une première fois par leurs voix dans un plan qui ne montre que Marianne à l'image, avant de les voir réunis visuellement dans un même champ dans le quatrième plan de cette séquence. C'est ainsi que dans *La Naissance de l'amour*, Paul, avant de porter Ulrika à bout de bras au sortir de son bain, est d'abord montré marchant dans la rue en train de se rendre à l'hôtel, puis nettement séparé d'Ulrika, seule dans la salle de bain, avant qu'elle ne l'invite à le rejoindre [séq. 6].

Il n'est qu'à songer aussi à la séquence du *Cœur fantôme*, à la fois drôle et émouvante, presque tragi-comique, où Philippe rend visite à son père, alité dans sa chambre d'hôpital [séq. 73]. La démarche qui conduit ce fils au chevet de son père diminué a d'autant plus d'importance que c'est la seule et unique fois dans ce film que Philippe et son père ne sont pas déjà co-présents l'un à l'autre lorsque la séquence débute. Cela suffit à la singulariser, mais aussi à faire sentir que le père est touché. Loin de pouvoir conduire son fils, c'est désormais au fils de venir à lui. Le père qui auparavant

[209] Cette lecture est d'autant plus motivée que Philippe Garrel est montré l'œil rivé au viseur d'une caméra alors que dans le film, si la profession de cinéaste de Matthieu est largement évoquée, il n'est jamais montré en situation de tournage. Là se joue d'ailleurs en partie la particularité, pour ne pas dire la mise en crise, de la mise en abyme dans *Les Baisers de secours*. Comme l'écrit Christian Metz : « Le film second n'est qu'un écho projeté par le premier, une ombre portée savamment aménagée ; il ne s'en distingue en rien, sinon par l'affirmation qu'il s'en distingue. » *Cf. op. cit.*, p. 104.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

était une « immobilité voyageuse » [211] est cette fois réduit à l'immobilité pure et simple.

Philippe n'est visible que quelques instants avant que la co-présence ne naisse. La séquence s'ouvre en effet sur l'image du père, dont le visage semble un masque de douleur, couché dans un lit d'hôpital, filmé à travers l'encadrement de la porte ouverte de la chambre dans laquelle il se trouve. Solitude et souffrance du père, donc, alors qu'hors-champ se font entendre des bruits de pas. Ce sont ceux de Philippe qui finit par entrer par la gauche du cadre de la caméra. Une fois dans le champ, il reste un instant dans l'encadrement en disant bonjour à son père, puis entre en fermant la porte sur lui. Le deuxième plan de la séquence raccorde sur la co-présence du père et de Philippe, tous deux assis sur le lit.

En restituant les enchaînements et la forme de ce début de séquence, l'une des raisons pour lesquelles Philippe Garrel n'a pas choisi de commencer directement sur la situation de co-présence s'impose avec la force de l'évidence. Alors que Philippe vient à lui mais n'est pas encore visible, le spectateur est amené seul à voir l'état réel du père et non celui qu'il tentera de préserver devant son fils. Alors qu'un fils, que l'on sait inquiet [212], s'avance dans l'ignorance de savoir dans quel état il va trouver son père, le spectateur sait donc déjà que ce père n'est plus que l'ombre de lui-même. Les brumes de son cerveau et les lapsus [213] qu'il commet par la suite devant Philippe prennent alors un tour plus pathétique encore. Ce choix de mise en scène prend aussi sens raccordé à la séquence qui suit immédiatement : Philippe assis et prostré près de la dépouille de son père, image dans laquelle la vie même semble s'être arrêtée parce que l'inertie des deux corps est redoublée par un rigide effet de cadre dans le cadre. Entre les deux instants, tout a changé. En allant voir son père à l'hôpital, Philippe est un vivant qui, malgré tout, va encore voir un vivant. Près du cadavre de son père à la morgue, Philippe est un homme à l'élan brisé, réduit à veiller et pleurer un mort.

Les secondes pendant lesquelles se construit la co-présence servent aussi, et surtout, à traduire que la présence conjointe de Philippe et de son père dans cette chambre d'hôpital s'élabore après un nécessaire passage par la coupure. La coupure se décline en divers motifs dans cette séquence, tant diégétiques que filmiques : Philippe doit réduire la distance qui le sépare de son père, il doit franchir une porte, comme il a dû auparavant passer la bordure du cadre qui marque la séparation entre champ et

[211] L'expression est d'Anne-Françoise Lesuisse. Elle forge cette expression à propos du film noir *Détour* (USA, 1945) d'Edgar G. Ulmer en « chiasmant » l'expression de Noël Burch, « le voyage immobile » qui rend compte de l'expérience spectatorielle particulière que véhicule le cinéma hollywoodien. Si cette expression nous semble pouvoir être employée à propos du père de Philippe, c'est que sa situation dans *Le Cœur fantôme* n'est pas sans rappeler celle de Al, le « héros » de *Détour*. Il est, selon Lesuisse, « une entité discrète qui ne cesse de bouger, qui ne tient littéralement pas en place » et qui se trouve dans bon nombre de scènes assis dans l'habitacle d'une voiture. *Cf.* Anne-Françoise Lesuisse, *Du film noir au* noir, *op. cit.*, p. 63.

[212] Rappelons que dans la séquence qui précède, Philippe a reçu un appel téléphonique d'un ami lui annonçant que son père se trouvait sans doute à l'hôpital. Comme terrassé, Philippe ne peut, pendant l'appel, que s'asseoir sur une chaise. Une fois l'appel reçu, il reste assis, groggy et rongé d'angoisse.

[213] « Ta mère… Ma mère, je veux dire », dit par exemple le père.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

hors-champ. De telles coupures peuvent servir de support à une lecture métaphorique anticipée. Lors de cette ultime entrevue, Philippe va pouvoir constater que la parole de son père, l'esprit emmêlé dans des considérations presque absurdes, ne peut plus lui servir de guide. C'est une parole défaillante que Philippe devient incapable de recevoir en héritage, parce que coupé de son « destinateur » qu'il s'effraie de ne plus vraiment reconnaître. Donner à voir la construction de la co-présence et les effets de coupure qui l'accompagnent sert donc ici d'assise préalable à un propos profondément dramatique.

Construire la co-présence : un processus symbolique

L'un des enjeux de la construction de la co-présence, le plus important peut-être, est donc en de très nombreux cas l'exhibition, ou plus exactement la « sensibilisation » [214] , d'une dimension de coupure qui accompagne et conditionne le processus de construction. En ces cas-là, la construction de la co-présence n'est pas qu'un processus de mise en scène : c'est aussi un processus de nature symbolique. Rappelons en effet que le terme symbole vient étymologiquement du grec *sumbolon*. Ce terme désigne

« un signe de reconnaissance, à l'origine un objet coupé en deux dont deux hôtes conservaient chacun une moitié qu'ils transmettaient à leurs enfants ; on rapprochait les deux parties pour faire la preuve que des relations d'hospitalité avaient été contractées. » [215]

Du fait de cette origine étymologique, on peut forger l'hypothèse que le registre symbolique, cette « topique du symbole » [216] , peut se comprendre en son principe comme le registre où s'instaurent séparation et coupure en vue d'une suturation ultérieure. Avant le sens spécifique qu'il peut recevoir dans telle ou telle théorie précise (celle d'Ernst Cassirer [217] ou plus encore celle de Jacques Lacan [218] chez qui la trilogie RSI – Réel, Symbolique, Imaginaire – joue un rôle central dans son système de pensée psychanalytique), le symbolique correspond au registre abstrait dans lequel une césure ou un clivage essentiels opèrent. Ce clivage est sans doute ce qui permet et même appelle une liaison. La liaison est d'ailleurs ce qui a conditionné la coupure afin que dans le futur la liaison devienne liaison symbolique. Mais cette liaison doit nécessairement en passer par la coupure pour devenir symbolique. C'est en ce sens qu'on peut considérer la

214 Il faut ici entendre le terme au sens de rendre sensible.

215 Alain Rey (dir.), Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, p. 3719.

216 Angèle Kremer-Marietti, « Symbolique » in *Encyclopedia Universalis*, CD-ROM, France, 1999.

217 Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, *1. Le langage*, trad. fr., Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1972.

218 Sur la conception du symbolique chez Lacan, on pourra se reporter à Guy Le Gaufey, *L'Incomplétude du symbolique*, *De René Descartes à Jacques Lacan*, Paris, EPEL Lucé, 1991. *Cf.* aussi Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967), Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de Psychanalyse », 1997, p. 474 et Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, *op. cit.*, p. 200. Ces derniers auteurs insistent particulièrement sur la notion de clivage qu'instaure l'ordre symbolique pour un sujet.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

coupure comme un opérateur symbolique dès lors qu'elle accompagne un processus de suturation.

Dire que le processus de construction de la co-présence dans les films de la quatrième période est un processus symbolique n'a de sens cependant que si le registre symbolique paraît d'abord imposer son ordre en passant au premier plan des niveaux de lecture. Il faut que le registre symbolique s'impose aux processus, non qu'on impose les processus au registre du symbolique, sous prétexte de quelques coupures qui auraient été repérées. La coupure et la séparation sont partout dès qu'on les cherche et elles ne sauraient suffire seules à imposer le registre symbolique, sinon à considérer qu'il y a du symbolique partout. En l'espèce, trop de symbolique tue le symbolique. On aboutit de la sorte à ce qu'il n'y ait plus de symbolique du tout. Il est symptomatique, à cet égard, que Fabrice Revault d'Allonnes [219] , dans un article soucieux de marquer l'importance majeure de la figure de la « séparation » dans le cinéma de Philippe Garrel – qui en effet abonde tant sur le plan formel que sur le plan thématique – ne cède jamais à la facilité d'en faire ni un symbole, ni même une manifestation symbolique, pour la raison que c'est la généralisation des formes de manifestation de cette figure qu'il entend montrer. Or, la coupure est une constante de l'esthétique de Philippe Garrel. Elle n'a donc de sens à être tenue pour symbolique que dans les cas particuliers où le registre symbolique apparaît comme un fondement. Si la nécessité d'en passer par la coupure pour construire la co-présence invite à une lecture symbolique, ce n'est qu'un faisceau serré de raisons fortes et convergentes qui peut vraiment amener à parler de processus symbolique.

Raisons données au symbolique

Au vu de ce qui a été avancé, la première de ces raisons est la plus évidente. Elle tient à la répétition et à la constance avec laquelle Philippe Garrel fait passer ses personnages par des coupures dans les processus de construction de la co-présence. Philippe Garrel multiplie les coupures, tant diégétiques que filmiques, que doivent résorber ses personnages et par lesquelles ils doivent en passer. Le motif en devient si prégnant qu'il ne peut manquer de frapper l'attention spectatorielle au cours de situations qui pourraient de prime abord passer pour anodines. La coupure impose véritablement son ordre. Littéralement, elle opère et c'est la conformation des processus de construction à un tel ordre qui invite à penser en premier lieu que les processus sont des processus symboliques.

La deuxième raison tient au fait que les processus de construction de la co-présence sont souvent sans finalité pour le spectateur pendant qu'ils se déroulent. Dans un cinéma où les situations et les faits ne sont presque jamais explicitement annoncés avant qu'ils ne surviennent [220] , il faut presque nécessairement que la co-présence apparaisse pour que l'on prenne conscience que les actes ou les événements qui la précédaient servaient justement à construire une situation de co-présence. Pour prendre un exemple très localisé, dans la séquence d'ouverture du *Cœur fantôme* la marche à pied nocturne de

[219] Fabrice Revault d'Allonnes, « Séparations (gare, elle…) » in *Philippe Garrel*, Paris, Studio 43, Dunkerque, Maison des Jeunes et de la Culture, Pantin, ciné 104, 1986, pp. 29-31.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Philippe dans les rues de Paris ne peut être lue comme la préparation et l'amorce d'une rencontre entre deux personnes tant que la prostituée n'apparaît pas à l'écran – cette rencontre fût-elle due au hasard. C'est la co-présence des deux figures qui change un simple arpentage nocturne en signe avant-coureur. Bien souvent, la construction d'une co-présence ne se donne à lire et à comprendre comme telle que rétrospectivement. Le processus devient alors un processus à compréhension retardée. De la sorte, la conformation du parcours et les multiples effets de coupure dont il témoigne accaparent une attention spectatorielle plus grande. Ce qui ne fait qu'en renforcer l'impact symbolique.

La troisième raison tient au fait que nombreux sont les processus de construction de la co-présence qui possèdent une ampleur filmique remarquable dans des films plutôt courts pour des longs-métrages et qui frappent le plus souvent par la manière avec laquelle ils jouent d'ellipses extrêmement marquées [221] . Philippe Garrel peut même choisir de faire porter l'accent autant, voire plus, sur les étapes qui mènent à la co-présence que sur la situation entre deux personnes elle-même. Dans *Les Baisers de secours*, par exemple, Jeanne est montrée sortant d'une station de métro et traversant une rue précipitamment pour se rendre chez Minouchette, alors que ce film comporte pourtant peu de séquences [séq. 2]. Dans la séquence d'ouverture du *Vent de la nuit*, c'est en « temps réel » [222] qu'Hélène est montrée montant les escaliers qui la mène chez Paul son amant. Ces séquences attestent l'importance du motif de la construction de la co-présence. En ces cas-là, la démarche, physique autant que psychologique, qui mène un personnage vers un autre n'est pas seulement suggérée ou simplement montrée. Elle est décrite, parfois longuement, parfois sur plusieurs plans, à travers certaines des étapes qui la constituent. En regard du caractère épuré et du tempérament souvent aride de l'esthétique garrelienne, ces moments tendus vers la construction d'une co-présence peuvent même être considérés comme détaillés. Par conséquent, la nature intrinsèque de ces moments de construction de co-présence ne peuvent manquer d'attirer l'attention. Ils laissent à penser que la multiplicité des effets de coupures qu'on ne cesse d'y rencontrer ont une valeur symbolique.

La quatrième raison tient à la maigreur narrative qui peut accompagner certains de

[220] Seuls quelques grands événements, comme la naissance de la petite Judith dans *La Naissance de l'amour*, sont vraiment préparés. Bien entendu, nombre d'éléments sont souvent des signes avant-coureurs des événements futurs dans les films de la quatrième période. Rétrospectivement, par exemple, le départ de Marianne ou d'Hélène, respectivement dans *J'entends plus la guitare* et *La Naissance de l'amour*, semblent inévitables : leurs regards lourds de sous-entendus et l'agacement dont elle font preuve envers les agissements des hommes qui les aiment prennent tout leur sens une fois qu'elles ont quitté Gérard et Marcus. Mais il n'en demeure pas moins qu'il faut que la séparation ait lieu pour que de tels signes avant-coureurs deviennent lisibles.

[221] C'est ainsi que Jacques Aumont peut écrire : « Axiome garrelien : tout raccord est un jump-cut. » *Cf. À quoi pensent les films*, *op. cit*., p. 140.

[222] Philippe Garrel, après avoir évoqué le filmage en « temps réel » dans *La Fille seule* (France, 1995) de Benoit Jacquot : « C'est ce que j'ai voulu faire au début du film, lorsque Deneuve monte les escaliers. J'ai dit à Françoise Collin : tu n'as qu'à compter les marches, elles y sont toutes ; soit tu as le bruit de la marche en *off*, soit tu l'as à l'image, mais ton rythme est donné par la montée réelle. » *Cf.* « Au hasard de la rencontre », *art. cit.*, p. 40.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

ces moments de construction de la co-présence. Au point que la narration peut donner le sentiment de s'éclipser totalement, cédant alors la place à une forme de structuration qui relève du registre du symbolique. Un tel cas de structuration symbolique apparaît primordial, parce qu'il fait résonner avec plus d'ampleur les raisons précédentes. En ce sens, il appelle un exemple développé.

Parcours pour la co-présence de deux amis devenus étrangers

Dans *J'entends plus la guitare*, le moment filmique qui mène Gérard et Martin vers l'ultime séquence où ils sont en co-présence à Berlin apparaît dans cette perspective important [séq. 47 et séq. 48]. D'abord, parce que la relation entre Gérard et Martin intéresse particulièrement cette étude. En effet, dans la presque totalité des séquences où les personnages sont montrés en présence, il s'agit d'une situation exclusivement entre deux personnes. De plus, à Positano, Paris ou Berlin, dans les rues, sur la plage, les cafés ou les appartements, Gérard et Martin ne sont jamais vraiment montrés en situation de partager leur relation avec un tiers [223], encore moins avec le reste du monde humain [224]. Le lien qui les unit apparaît par là comme fondamentalement duel, longtemps garant d'une réciprocité qui en fait sans doute tout le prix même si elle peut virer, à leurs dépens, au mimétisme (ils se font « larguer » en même temps). C'est en tout cas longtemps un lien fort. De fait, dans *J'entends plus la guitare* l'amitié que se portent mutuellement Gérard et Martin occupe un pan non négligeable du récit et, dans ce film clairement structuré en époques [225], des scènes entre les deux hommes apparaissent dans quatre des cinq époques. Mais en traversant différents âges de leur vie, leur relation ne va pas sans changer de nature. De complices, confidents et compagnons d'infortune sentimentale qu'ils sont l'un pour l'autre à Positano et encore à Paris, ils deviennent pratiquement deux étrangers sourds aux préoccupations de l'autre quand ils se revoient à Berlin [226]. C'est tout juste si Gérard comprend ce dont Martin, toujours perclus de pensées définitives, lui parle quand ce dernier n'a que peu de considération pour son nouveau statut de père. Tous deux, sans doute, ont « trahi leur jeunesse » [227] mais ils ont pris des voies bien différentes pour le faire [228]. Jacques Aumont affirme, dans une étude sur *J'entends plus la guitare*, que chez « Garrel, on ne peut ni échapper au temps, ni

[223] Sur la seule séquence qui pourrait vraiment venir contredire ce principe dramaturgique, *cf*. Chapitre IV.

[224] À cet égard, le plan qui montre Martin et Gérard sur la plage à Positano est caractéristique [séq. 4]. L'environnement sonore de ce plan mêle au bruit du sac et ressac de la mer le son de quelques voix anonymes. Ainsi, autour de Martin et Gérard le monde humain est présent et semble les entourer de sa présence. Pour autant l'attitude de Gérard et Martin est sans ambiguïté : à aucun moment ils ne manifestent qu'ils sont en relation avec ce monde humain.

[225] Nous revenons dans le chapitre IV sur les raisons qui autorisent à considérer les cinq parties de *J'entends plus la guitare* comme des « époques ».

[226] Gérard pose une question de pure forme à Martin – « Ça marche la peinture ? » – et ne réagit pas quand ce dernier lui expose sa « nouvelle philosophie ». Inversement, alors que Gérard s'enthousiasme sur le fait d'avoir un fils, Martin lui coupe la parole pour lui demander s'il veut un café.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

s'égaler à lui, il faut l'habiter. » [229] Gérard et Martin sont, par excellence, les deux personnages qui habitent le temps dans *J'entends plus la guitare* – quand Lolla paraît vite oubliée par le film, quand Marianne meurt trop jeune. Mais le prix à payer est sans doute l'intensité, voire la réalité de leur amitié, qui s'est perdue avec les idéaux de leur jeunesse.

À Berlin, après s'être recueilli sur la tombe de Marianne, Gérard se rend donc chez Martin. La construction de la co-présence est ici un processus à compréhension retardée : ce n'est qu'une fois la fin du parcours de Gérard présentée – significativement figurée par un très gros plan du visage de Martin – que le spectateur sait à quoi devait aboutir ce parcours. Si l'on peut attribuer pour finalité au parcours de Gérard sa visite rendue à Martin, c'est surtout grâce à la musique extra-diégétique. L'arrivée de Gérard chez Martin n'est en effet jamais montrée et une ellipse très franche sépare le dernier plan du parcours du plan sur le visage de Martin. Seule la musique assure une réelle continuité et un effet d'enjambement entre la construction de la co-présence et la co-présence elle-même parce qu'elle prend en écharpe les plans du parcours avant de venir mourir sur le début du plan du visage de Martin. La musique joue ici un rôle de raccord qui restaure en partie l'intégrité du processus d'élaboration de la co-présence. La musique a ici une valeur sémantique et cognitive : c'est elle qui permet vraiment de comprendre que le parcours de Gérard est un parcours de construction de la co-présence.

Comment est élaboré ce parcours ? D'un point de vue narratologique, il s'agit d'un très bref sommaire. Un sommaire un peu particulier puisque dans un segment de film constitué de trois plans, deux seulement participent effectivement du parcours de Gérard : le premier et le troisième. Mais c'est un sommaire tout de même dans lequel le choix des plans n'est pas sans importance sémantique. Sans doute, ici, « chaque image vaut pour plus qu'elle-même et est ressentie comme prélevée sur un groupe d'autres images possibles représentant une phase d'un procès. » [230] Mais les images du parcours valent d'abord en elles-mêmes et ont été sélectionnées aux détriments de celles qui auraient pu venir à leur place. Par conséquent, il convient d'être attentif à la nature de ces images, *a fortiori* si leur contenu diégétique paraît de prime abord d'un faible intérêt.

Après un dernier plan sur le coin de la dalle noire de la tombe de Marianne (une partie du dos de Gérard est visible, mais flou, à l'avant-plan), apparaît un large plan où Gérard marche seul dans une rue de Berlin, sa valise marron à la main. Le plan est fixe et

227 La trahison de leur jeunesse par les adultes est un thème fréquent dans les propos de Philippe Garrel, qui y voit presque une forme de fatalité à laquelle on ne peut se soustraire. *Cf.* par exemple, Thierry Jousse, « Le Refus du drame », *art. cit.*, p. 28.

228 Gérard a trahi sa volonté d'être « un héros », comme le dit auparavant Marianne, en devenant simplement un homme, qui trouve d'abord son bonheur dans le fait d'être père. Martin paraît être resté plus fidèle à son passé : peintre qu'il était, peintre il est toujours. Mais c'est tout le sens des propos qu'il tient à Gérard lors de cette dernière entrevue que de faire saisir combien il a changé : sa peinture est d'abord pour lui un moyen de vivre (« Je vends tout ce que je fais ») et sa vision de la vie est à l'opposée de celle qu'il développait dans sa jeunesse (« On pensait que… maintenant j'ai compris que c'est exactement le contraire qui est vrai. »).

229 Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, *op. cit.*, p. 202.

230 Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, *op. cit.*, p. 132.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

propose, chose rare dans les films de la quatrième période, une grande profondeur de champ : en fond de plan, la façade grise et morose d'un immeuble barre le plan de toute sa hauteur alors qu'est stationnée devant elle une massive caravane blanche. De ce fait, Gérard, filmé de dos, est situé dans une large portion d'espace qui s'étend devant lui. Il s'éloigne de la caméra, devenant un peu plus petit dans le cadre à chaque pas. Le plan s'achève au moment où Gérard a presque atteint le bout de la rue.

Parce qu'il s'ouvre sur l'image d'une homme qui marche, ce plan actualise l'idée de parcours. André Gardies, dans *L'Espace au cinéma*, effectue une distinction sémio-narratologique entre trajet, parcours et itinéraire. Ils constituent les trois formes possibles du concept qu'il forge « d'espace-liaison » [231] . Sans se conformer exactement à sa typologie [232] , il semble surtout pertinent en l'occurrence de s'accorder avec lui sur l'importance qu'il faut témoigner au sujet qui agit au cœur de ces espaces-liaisons et pour qui « la liaison [prend] la forme d'un déplacement » [233] . C'est finalement le sujet qui fait le parcours parce qu'un espace-liaison n'est vraiment tel que pour l'homme : « l'espace n'a de sens que pour autant qu'il est saisi par un sujet » [234] . A.-J. Greimas le disait déjà, dans un propos plus général et englobant : l'espace « n'est là que pour être pris en charge et signifie autre chose que l'espace, c'est-à-dire l'homme, qui est le signifié de tous les langages. » [235] En nous montrant Gérard ne faisant rien d'autre que traverser un espace, Philippe Garrel met donc en scène un « déplacement pur » [236] qui prend toute sa dimension à être lu dans le rapport qu'il entretient avec l'espace où il s'effectue. Or, dans ce plan, Gérard marche à gauche de la rue et longe la façade d'un immeuble dont l'ombre projetée dessine au sol une séparation nette entre une zone ombrée, très sombre, et une zone ensoleillée, presque blanche. Surtout, pendant la majeure partie du plan Gérard marche exactement sur la ligne de démarcation entre ombre et lumière, entre sombre et clair, comme un funambule sur son fil. Dans ce plan, Gérard ne traverse aucun élément

[231] André Gardies, *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993, pp. 114-115. André Gardies a développé et amplifié sa réflexion sur la question dans un article ultérieur, « Les Lieux passeurs » in Marie-Françoise Grange et Eric Vandecasteele (dir.), *Arts plastiques et cinéma*, *Les Territoires du passeur*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1998, pp. 47-58.

[232] Il nous semble en effet que ce que nous nommons parcours serait sans doute nommé trajet par André Gardies, étant donné que les parcours que nous étudions n'ont de sens que tendus vers leur fin (la mise en place d'une situation de co-présence). En effet, pour André Gardies le trajet « désignerait la vectorisation qui conduit d'un point à un autre », alors que le parcours « désignerait l'espace unidimensionnel compris entre les deux points de départ et d'arrivée. » *Cf. op. cit.*, p. 115. Mais étant donné que dans les différents moments que nous étudions où s'élabore une co-présence, c'est avant tout la manière dont un personnage est inscrit dans une démarche, le terme de parcours nous semble finalement plus idoine. Tout est ici question de perspective.

[233] André Gardies, *op. cit.*, p. 115.

[234] *Ibid.*, p. 115.

[235] A.-J. Greimas, « Pour une sémiotique topologique » in *Sémiotiques et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976, p. 130. Cité dans : André Gardies, *op. cit.*, p. 115.

[236] André Gardies, « Les lieux passeurs », *art. cit.*, p. 53.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

spatial qui pourrait venir signifier une coupure, sinon l'espace-liaison lui-même. Mais il marche au milieu d'une coupure ou, pour mieux dire, il marche dans une coupure. Cette fois, ce n'est plus le personnage qui passe par une coupure, c'est une coupure qui passe par lui. Coupure qui semble le conformer à son ordre : figurativement, la silhouette de Gérard se retrouve clivée en deux parties, comme si désormais se mêlait en lui une face lunaire et une face solaire.

Le troisième plan donne à voir Gérard, toujours porteur de sa valise, au milieu d'une route à double sens traversée de voitures roulant à vive allure. Après quelques pas de côté sur la gauche pour laisser passer une série de voitures, Gérard profite d'un espace libre pour s'engager plus avant sur la route. Il traverse en accélérant le pas, afin de rejoindre le trottoir qui lui fait face. Le plan s'achève avant que Gérard n'ait rejoint ce trottoir. Pour simple et banale qu'elle soit, la dernière situation dans laquelle se trouve Gérard avant qu'on ne le retrouve en co-présence de Martin est donc une situation où un corps doit éviter des obstacles pour arriver à franchir un espace. Quoique d'une manière différente que dans le premier plan, le rapport que Gérard entretient avec la portion d'espace dans laquelle il se trouve constitue là aussi l'essentiel de la matière dramatique. Il est d'abord remarquable que cette portion d'espace appartienne moins à l'ordre du lieu que du « non-lieu », au sens que Marc Augé a donné à ce terme [237] . Une route à forte circulation est par essence un espace dans lequel l'humain ne peut s'installer : c'est un espace transitoire, dont l'occupation est généralement éphémère parce qu'elle n'est que passage. En ce sens, une route est un espace parenthèse qui a pour vocation d'être franchi. Si elle est un espace-liaison, elle est aussi et d'abord un espace-coupure. Ensuite, il s'agit pour Gérard de trouver sa place et d'intégrer son déplacement dans un espace qui, en lui-même coupure, a aussi la particularité d'être conditionné par les coupures. Ces coupures sont générées par le défilement des voitures qui zèbrent l'espace. Ce sont aussi les coupures que constituent les espaces et les laps de temps entre deux voitures qui représentent autant de « fenêtres de tir » potentielles pour permettre à Gérard de poursuivre son chemin. Dans ce plan, Gérard est donc aux prises avec différents états de la coupure.

Entre les deux plans qui donnent à voir Gérard est insérée une vue très large sur une partie de la Spree, la rivière qui traverse Berlin. Dans ce plan, Gérard n'est plus visible. Le parcours de Gérard est clairement scindé en deux « étapes » différentes, qu'une image-paysage se charge de séparer et de maintenir à distance l'une de l'autre. Ce plan sur la Spree n'est donc pas réductible à sa tonalité mélancolique (indéniable tant les eaux grises de la rivière et la musique semblent se prêter mutuellement la main pour sécréter, pendant quelques secondes, une atmosphère de tristesse douloureuse). Il a aussi une valeur disjonctive. Il instaure au cœur du parcours de Gérard tel qu'il se donne à voir au niveau filmique une pause qui fragmente ce parcours en deux. Comme s'il s'agissait de relayer au niveau filmique les coupures intradiégétiques des deux autres plans, la

[237] Marc Augé, *Non-Lieux*, *op. cit.*, pp. 97 et suivantes. Pour Marc Augé, les routes et les autoroutes représentent, avec les aéroports, les supermarchés, les camps de transit et autres espaces du même type des non-lieux qui, entre autres, ont la particularité en temps normal de n'être que des parenthèses dans la vie de leurs usagers. Marc Augé analyse particulièrement les effets engendrés sur le comportement des usagers des aéroports par le fait d'entrer, pour un laps de temps déterminé, dans un espace qui les coupe en partie des impératifs de la vie sociale.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

coupure se fait cette fois extra-diégétique. Comme si, frayant déjà de lui-même avec de multiples coupures, le parcours de Gérard devait nécessairement, en lui-même et dans son ensemble, en passer par le truchement de la coupure [Planche IV].

Parcours symbolique pour personne symbolique

Les trois plans à travers lesquels l'ultime moment de co-présence entre Gérard et Martin s'échaffaude accumulent donc les effets de coupure. Ces effets frappent d'autant plus que le segment de film en question n'a pas grande importance sur le plan de la narration. Rien ne se joue ici qui, du point de vue actantiel par exemple, soit déterminant ou même simplement remarquable. Le narratif n'est pas ici ce qui compte. Un tel déficit narratif, sauf à penser que Philippe Garrel a seulement fait du remplissage, invite donc à envisager cette séquence sur un plan symbolique. D'autre part, sans correspondre exactement à la définition que Christian Metz se faisait de la « séquence par épisodes » [238], ce segment de film repose sur des principes qui lui sont proches (le fait que ce soit un sommaire, notamment) et appelle le même type de commentaire que celui que Christian Metz formulait : « […] chacune des images qui est partie prenante dans la consécution apparaît nettement comme un *résumé symbolique* d'un *stade* dans une évolution assez longue que la séquence globale condense. » [239] Dans le passage de *J'entends plus la guitare* en question, seuls les deux plans qui montrent Gérard participent de ce « stade de l'évolution » dont parle Christian Metz et façonnent donc un résumé symbolique. Mais parce que le plan sur la Spree est inséré entre ces deux plans et parce qu'il s'intègre harmonieusement à l'ensemble si l'on envisage le segment sous l'angle de la coupure, sa participation au registre du symbolique n'est pas moindre.

Le parcours de Gérard pour une dernière situation de co-présence avec Martin apparaît donc comme un parcours éminemment symbolique. « Éminemment », parce que symbolique autant par le contenu des plans que par le choix syntagmatique opéré. À travers ces trois plans, ce qui est donné à voir au spectateur, c'est le personnage de Gérard inscrit dans un déplacement symbolique. Parcours du clivage autant que parcours clivé, ce parcours de construction d'une co-présence ne peut que rappeler et symboliser les écarts et les distances, bien plus amicaux et moraux que physiques, qui se sont installés entre Martin et Gérard et que ce dernier doit nécessairement dépasser pour aller retrouver le second. Gérard franchit une barrière de voitures, comme les deux parties de son parcours paraissent enjamber la rivière : l'ordre symbolique opère pour faire sentir

[238] Rappelons la définition de la séquence par épisodes selon Christian Metz : « Définition : la séquence aligne un certain nombre de brèves scénettes, séparées le plus souvent les unes des autres par des effets optiques (fondus-enchaînés, etc…), et qui se succèdent par ordre chronologique ; aucune de ces évocations n'est traitée avec toute l'ampleur syntagmatique qu'elle aurait pu comporter ; c'est leur ensemble seul, et non chacune d'elles, qui est pris en compte par le film, commutable avec une séquence ordinaire, et qui constitue donc un segment autonome. » *Cf. Essais sur la significations au cinéma*, *op. cit.*, p. 132. Deux raisons essentielles empêchent que le segment de *J'entends plus la guitare* étudié soit une séquence par épisodes. Premièrement, les trois plans analysés participent d'un segment filmique plus vaste. Deuxièmement, le plan sur la Spree représente un insert dont le caractère hétérogène met en crise, voire ruine, du point de vue visuel tout au moins, l'unité syntagmatique.

[239] Christian Metz, *op. cit.*, p. 132. Nous soulignons uniquement « résumé symbolique ».

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

combien la co-présence qui suit est comme « arrachée » aux coupures. Mais c'est dans le premier plan que la dimension symbolique est la plus sensible. Parce qu'il est coupé en deux, et parce que la structuration d'ensemble de la séquence semble relever du registre du symbolique, il est évidemment tentant de voir dans le clivage figuratif de la silhouette de Gérard une expression visuelle du clivage intérieur qui doit être le sien à ce moment-là. Sans doute, après s'être recueilli sur la tombe de Marianne, Gérard est-il plus tiraillé que jamais entre son passé (que la mort de Marianne est venue définitivement « enterrer ») et son présent, qui a fait de lui un homme bien différent de celui qu'il était. À cet instant, Gérard est alors moins un personnage qu'une personne symbolique : porteur de deux « faces » distinctes qu'il réunit en lui, le clivage figuratif dont il est l'objet traduit symboliquement combien il s'avance vers le moment de co-présence porteur d'une ancienne amitié dont il n'est plus pour autant le garant. Nul doute que le moment de co-présence qui suit, tissé d'indifférence, en subisse les conséquences.

Cette séquence paraît donc emblématique de la nature symbolique des processus de construction dans les films de la quatrième période. Mais à s'en tenir à elle, le risque, et pour tout dire l'erreur, serait de penser que processus symbolique de construction de la co-présence et narration sont antinomiques dans les films de la quatrième période. Or, si en l'espèce la narration n'est pas ce qui compte, l'une des forces des films de Philippe Garrel est bien souvent d'arriver à mêler le processus symbolique de construction de la co-présence au sein même du processus narratif, comme un filigrane. Le processus symbolique s'impose alors sous la forme de lignes de forces symboliques, qui génèrent un ordre deuxième et parallèle à l'ordre narratif. Là encore, on ne peut se soustraire à un exemple un peu développé pour le mettre en évidence.

Voyage à Rome

Dans *La Naissance de l'amour*, la relation d'amour et de désamour entre Hélène et Marcus constitue « l'intrigue » la plus exploitée par le film, si l'on considère la récurrence avec laquelle il fait retour sur la question. Marcus aime Hélène, Hélène ne l'aime plus et le quitte : il n'en faut pas plus dans un film de Philippe Garrel pour qu'il y ait là matière à histoire. *La Naissance de l'amour* est aussi le récit d'un homme, Marcus, résolu à ne pas admettre une rupture avec la femme qu'il aime, quand de son côté, Paul, ne fait rien pour retenir Ulrika qui peut-être n'attend que ça [240] . À travers les confessions et démarches de Marcus, le spectateur est donc amené à suivre l'évolution d'une relation qui mène un homme du dépit à l'émotion contenue au cours d'un moment qui est peut-être [241] celui de la reconquête.

Pour retrouver Hélène, Marcus doit se rendre à Rome où elle travaille à la

[240] Avant de prendre le train de la rupture et de l'éloignement définitif avec Paul, Ulrika adresse, comme un ultime espoir, ce message qui somme Paul de réagir et auquel il ne réagit pas : « Mais pour moi, un type, c'est quelqu'un qui t'expédie des mots durs au visage, comme une poignée de cailloux qu'il flanquerait aux carreaux de quelqu'un qui dort. Et si ce ne sont pas des mots durs, des mots plaisants, des mots d'amour. Je suis la personne qui dort. Je suis la personne qui dort. » [séq. 41].

[241] La raison de ce « peut-être » trouvera à s'éclairer dans la deuxième partie de ce chapitre.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

restauration des fresques d'une église. Dans *La Naissance de l'amour*, il y a deux voyages romains. Le premier est solitaire. Rapporté au second, il est notable que ce premier voyage, en tant que parcours, ne soit pas montré, sinon dans les ultimes secondes qui séparent Marcus d'Hélène. La séquence débute sur Marcus, marchant à vive allure, un sac de voyage à la main : il arpente les derniers mètres qui vont le mener dans l'église où il va revoir Hélène [séq. 22]. Plutôt qu'un voyage, c'est donc la finalité et le résultat d'un voyage que Philippe Garrel fait voir. Comme s'il s'agissait beaucoup moins cette première fois de rendre sensible la manière dont se construit la co-présence entre les deux personnages, que d'en arriver vite au lieu en tension que va représenter cette co-présence. Car ce premier voyage est le voyage de la plus grande déconvenue. Hélène ne veut pas parler à Marcus, sinon pour lui renvoyer au visage les raisons qui ont motivé chez elle la rupture ou des constats terribles qui ne doivent lui laisser aucune illusion quant à la vérité du désamour qu'elle lui porte. C'est le voyage où Marcus se brise le nez sur la détermination d'Hélène, qui n'en peut plus de cet homme qui, à force de vouloir donner un sens à « sa » vie, en a oublié la femme qu'il aime. Ce premier voyage est aussi celui de la découverte, hallucinée, qu'une femme qu'il croyait connaître peut se laisser aller à des mœurs qui lui étaient étrangers. Marcus, en découvrant les sous-vêtements affriolants d'Hélène, qu'elle porte parce que cela excite son nouvel amant, n'en revient pas : il part en répétant comme une ritournelle obsessionnelle « ça l'excite ! », donnant l'impression d'avoir rencontré non pas l'une des formes possibles de l'érotisme, mais la tristesse de la chair incarnée. Ce premier voyage accuse donc les formes d'une rupture qui, de ce fait, semble définitive et irrémédiable.

Tout autre est le second voyage de Rome. Philippe Garrel semble d'ailleurs avoir pris soin de différencier les deux parcours par inversion de leurs formes. Autant le premier voyage n'était pas montré, autant le second est développé. Autant la situation de co-présence auquel aboutissait le premier voyage est étirée et source d'un dialogue riche et abondant, autant la seconde, totalement muette, semble relever d'un art de l'esquisse. Le premier voyage de Marcus était solitaire, le second se fait en compagnie de Paul, ami servant de chauffeur et d'oreille attentive. Le premier voyage s'achevait sur un sentiment de fin, le second marque un recommencement possible.

Il ne faut pas moins de cinq séquences pour développer ce second voyage, ce qui dit l'importance que Philippe Garrel lui accorde [séq. 50 à séq. 54]. Une première séquence fait entrer le spectateur *in medias res*, Marcus et Paul étant déjà en voiture, roulant à vive allure sur une route de nuit. C'est de loin la plus longue des cinq séquences. Elle donne lieu à un dialogue fourni, où Marcus monopolise presque la parole. La seconde se déroule, sans doute au petit matin et dans un paysage de montage, à la frontière franco-italienne : Marcus et Paul se voient contraints de s'arrêter au poste frontière pour que le douanier vérifie leur identité et les laisse finalement entrer en Italie. La troisième retrouve les deux amis roulant de jour sur un tronçon d'autoroute en Toscane [242] . La quatrième séquence donne à voir la voiture de Paul et Marcus venant se garer devant l'hôtel où les deux hommes ont réservé une chambre. La cinquième, enfin, montre Marcus téléphonant à Hélène, d'une cabine située dans le hall de l'hôtel. Il ne s'agit pas ici de

[242] Il est possible de savoir que Paul et Marcus se trouvent à ce moment-là en Toscane parce que Paul fait la proposition d'aller voir « pas loin » la Madona de Monterchi, près d'Arezzo.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

s'arrêter sur chacun des épisodes du parcours, mais de souligner les principales lignes de force symboliques qui organisent l'ensemble. Elles sont au nombre de deux.

Lignes de force symboliques

La première d'entre elles réside dans la progressivité du rapprochement de Marcus par rapport à Hélène. Le découpage en séquences le suggère en lui-même assez : Marcus ne rejoint pas Hélène directement, mais selon la logique d'un découpage qui segmente le parcours en « tessons ». Sans briser la vectorisation du parcours, ils la scandent en moments différenciés. Les ellipses entre chaque séquence, parfois très importantes (passage brutal de la nuit au jour), ne font que rendre plus sensible l'effet de scansion. Par conséquent, l'avancée de Marcus vers Hélène a certes quelque chose de déterminé, presque d'inexorable – Rome est pour Marcus une « destination » [243] qui engage toute sa responsabilité – mais selon un mouvement discontinu qui en ralentit quelque peu la progression. Au niveau diégétique, Marcus effectue des « stations » dans le procès symbolique qui le conduit à Hélène – sans néanmoins conférer au terme de station le sens spécifique et tourmenté qu'il a pris dans l'exégèse et l'iconographie chrétiennes. En effet, ces arrêts sont plus que de simples arrêts : ils constituent autant de pauses qui consistent à donner de l'ampleur à leur dépassement et à l'étape qui suit. Dans cette perspective, la conception que Marcus se fait du voyage en voiture est importante. Une voiture est moins pour lui un moyen de locomotion qu'un espace, en lui-même confiné, qui s'inscrit dans le temps sur le mode de la « limitation ». Permettant d'autant mieux à l'imagination de se débrider, la voiture s'accompagne donc d'un espace/temps particulier qui semble déjà faire du procès une immense station. La voiture de Paul est d'ailleurs montrée deux fois en position d'arrêt (à la frontière franco-italienne, devant l'hôtel), constituant les deux premières stations. La troisième est représentée par le moment où Marcus, avant qu'on ne le retrouve chez Hélène, prend soin de lui téléphoner : son immobilité dans l'image à ce moment-là, avant de se précipiter à nouveau dans la rue pour rejoindre Hélène, ne manque pas d'être significative. Le rapprochement de Marcus et d'Hélène passe donc par des arrêts symboliques qui retiennent un temps le mouvement de progression, confèrent presque au voyage une allure de suspense et soulignent que réduire la distance qui sépare ces deux êtres relève d'un ample mouvement de suturation. Comme lorsqu'un fil recoud une plaie, les stations de Marcus sont autant de « points » par où en passe l'aiguille : ils freinent un temps son avancée avant que son mouvement se relance.

La deuxième ligne de force symbolique est le passage de la frontière. Pour se trouver à nouveau en co-présence d'Hélène, Marcus doit franchir cette gigantesque séparation qu'est une frontière et il est notable que le moment du passage constitue à lui seul une séquence. Philippe Garrel insiste d'ailleurs, de deux manières différentes, sur l'importance de ce passage. D'abord, Marcus et Paul sont arrêtés par le douanier, qui les examine d'un œil soupçonneux et Marcus est obligé de sortir du sommeil pour montrer ses yeux. En

[243] Marcus dit à Paul : « Jusqu'à présent, j'avais pensé que j'avais un destin, et qu'en fin de compte, ma responsabilité était très limitée. Par exemple, autrefois, j'aurais pensé, mon destin est d'aller à Rome avec Paul. Aujourd'hui, je sais que ce n'est pas vrai. Rome n'est pas notre destin, c'est notre destination. »

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

somme, avant de passer la frontière, Marcus et Paul sont contraints de séjourner sur cette frontière et d'en subir certains effets : comme si le passage de la frontière ne pouvait s'effectuer sans que celle-ci n'imprime sa marque. Ensuite, une fois la frontière passée, Paul fait cette affirmation : « C'est quand même autre chose l'Italie », alors même que rien de ce qui est représenté dans le plan [244] ne vient connoter l'« italianité » de l'espace/temps dans lequel les deux hommes se trouvent. Affirmation qui provoque une moue douteuse de Marcus – « Tu vois la différence ? », demande-t-il –, laquelle permet alors à Paul de préciser : « J'y suis dans la différence. Je la sens, au fond ». Passer la coupure-frontière, c'est donc entrer symboliquement dans la différence. Le passage de la frontière est différenciant. Bien qu'il ne semble pas précisément en avoir conscience, Marcus est donc engagé dans un processus de construction de la co-présence qui le conduit à faire l'épreuve de la différence – et le fait qu'elle se produise à son insu ne donne que plus d'importance à cette épreuve pour ce personnage. Processus symbolique [245] , ancré dans le fort intime comme le suggère explicitement Paul, cette épreuve est celle qui témoigne le mieux de l'importance qu'il y a à accorder au franchissement de la coupure parmi tous les moments de construction de la co-présence dans les films de la quatrième période.

2. Jusqu'à l'indécidabilité du lien

« Ce qui fait énigme, c'est leur lien, c'est ce qui est entre elles […]. » Maurice Merleau-Ponty.

Quelles sont alors les conséquences de ces processus de construction de la co-présence ? La première est l'importance conférée à la dimension du lien. Car la co-présence est lien et même nécessairement lien, comme le préfixe co-, dérivé du latin « cum » (avec), le laisse entendre. Il ne peut y avoir co-présence que lorsqu'un lien s'établit entre deux personnes : il suffit pour cela qu'elles partagent un même espace. Mais lorsqu'il apparaît à l'issu d'une dramatisation symbolique, le lien généré par un processus de construction de la co-présence n'en apparaît que plus déterminant encore. Parce qu'il est comme arraché à la coupure, le lien qui naît dans l'entre-deux de la co-présence se fait plus prégnant. Quelle que soit la nature de ce lien – amoureux ou amical, tendre ou en tension – c'est sur lui que repose prioritairement l'enjeu de la séquence de co-présence parce qu'il était le but et la finalité du processus de construction.

La question de l'émotion

[244] Cadrés en plans rapprochés, seuls les deux hommes sont vraiment visibles. Le paysage est tout sauf caractéristique et se limite pratiquement à un pan de ciel gris.

[245] Sur le rapport entre symbolique et différence. *Cf.* « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? » in Gilles Deleuze, *L'Île déserte et autres textes*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, p. 247.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Cette prégnance n'est jamais plus sensible que dans la teneur émotionnelle des liens qui s'établissent à l'issue d'un processus de construction de co-présence. Plusieurs raisons invitent, d'ailleurs, à s'intéresser à cette teneur. Premièrement, le registre de l'émotion est, selon certains critiques, ce que le cinéma de Philippe Garrel aurait « retrouvé » après les périodes plus formalistes du cinéaste. Nombreuses sont les formules critiques qui insistent ou sur le degré et la qualité d'émotion que les films de Garrel provoqueraient [246] depuis *L'Enfant secret* ou sur leur capacité à capter les émotions contemporaines [247] . Au-delà de leur plus ou moins grande justesse, ces propos critiques sont surtout intéressants parce qu'ils s'accordent pour désigner l'émotion comme le lieu d'un enjeu du cinéma de Philippe Garrel et invitent donc l'analyse à explorer cette voie. Ensuite, parce que l'émotion, quelle que soit sa nature, participe de chacun de ces liens. Même entre Jeanne et Minouchette dans *Les Baisers de secours*, où le dialogue est abondant et la situation de co-présence l'occasion d'une tractation de rôle houleuse, l'émotion n'est pas en reste : colère, agressivité, désespoir, tristesse mais aussi peut-être une joie finale pour Minouchette forment une partie du fond émotionnel de cette séquence [séq. 2]. Ensuite encore, parce qu'il arrive que ce soit essentiellement, pour ne pas dire uniquement, l'émotion intense attachée au lien qui soit le véritable enjeu de ces séquences. Les retrouvailles entre Marcus et Hélène, dans *La Naissance de l'amour*, sur lesquelles nous reviendrons, sont à cet égard exemplaires : entièrement silencieux, accompagné d'accords de piano en mineur particulièrement déchirants, ce moment de co-présence donne une intensité extraordinaire à l'émotion contenue des personnages [séq. 55]. Enfin, parce que l'émotion qui découle du lien pourrait bien prendre toute sa valeur lorsqu'elle fait entrer en sympathie celle vécue par les protagonistes et celle ressentie par le spectateur.

Francis Vanoye considère en effet que « s'agissant de l'émotion au cinéma, deux opérations sont à l'œuvre, simultanément. » [248] C'est l'idée de simultanéité qui, en l'occurrence, est importante. La première opération est une opération « de représentation » :

« il s'agit de communiquer (ou de transmettre, plus exactement) l'image, l'idée de l'émotion au spectateur. Pour cela, il faut nécessairement l'expliciter en un ou plusieurs "langages", s'appuyer sur des conventions sémiotiques, des figures (ou une figuration). » [249]

L'émotion est d'abord une émotion figurée par le film, sans pour autant que le spectateur

[246] À titre d'exemples : « Justement, en perdant le caractère formel, vous retrouvez pleinement l'émotion qui faisait défaut aux films des années 70. » ; « […] je connais peu de films, aujourd'hui, dans lesquels le simple plan d'une main d'homme dans les cheveux d'une femme soit porteur d'une charge émotionnelle d'une telle intensité. » *Cf*. respectivement, Stéphane Braunscweig et Frank Charpentier, « *Liberté*, *la nuit*, entretien avec Philippe Garrel » in *Avancées cinématographiques* n° 6/7, octobre 1984, p. 50 et Alain Philippon, « L'Enfant-cinéma » in *Cahiers du cinéma* n° 344, février 1983, p. 31.

[247] « Que Garrel soit film après film un peu moins secret, qu'il nous tende tous les deux ans un miroir aussi sensible aux mouvements et aux émotions de l'époque, c'est la bonne nouvelle de la rentrée. » *Cf*. Jean-Pierre Jeancolas, « *La Naissance de l'amour*, Humain, plus humain » in *Positif* n° 392, octobre 1993, p. 33.

[248] Francis Vanoye, « Rhétorique de la douleur » in *Vertigo* n° 6/7, 1991, p. 129.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

partage cette émotion. Il peut la comprendre, en jauger et en juger la teneur : il ne s'agit pas encore pour lui de vibrer émotionnellement. L'émotion est ici le vécu et le ressenti des personnages. La deuxième opération concerne en revanche le ressenti spectatoriel. Comme l'écrit Francis Vanoye, « par ailleurs, il s'agit aussi de susciter l'émotion, opération qui s'apparenterait plus justement à la communication, au sens plein du terme. » [250] Cette fois, l'émotion ne doit plus se présenter au spectateur sur un plan cognitif et intellectuel. L'émotion filmique doit se faire émotion spectatorielle. « Or, le déclenchement de l'émotion chez le spectateur implique un mouvement intérieur et une relation avec l'extérieur (*emovere*, *ex-movere*, faire mouvement à partir de), la mise en route d'une participation affective, l'amorce au moins d'un cycle émotionnel. » [251] Il revient donc à la mise en scène de générer cette participation émotionnelle, de créer les conditions extérieures au spectateur qui vont l'émouvoir intérieurement. Les images mouvantes doivent se faire images émouvantes. Dans les séquences qui nous intéressent, c'est à cette condition que le lien entre deux personnes devient alors au sens plein un lien émotionnel.

Définir l'émotion en général et opérer des distinctions entre les différents types d'émotions est tout sauf simple. Il est même des émotions en cinéma, comme l'a montré Raymond Bellour, auxquelles on ne saurait donner de nom et qui prennent d'ailleurs toute leur force à rester sans nom [252] . L'émotion se vit, se ressent bien avant et sans doute bien plus qu'elle ne se comprend [253] . Il s'agit donc moins pour l'analyse de cerner avec exactitude la ou les émotions qui émanent d'une séquence filmique, que de rendre compte qu'il y a émotion. On ne saurait donc prétendre dire la vérité émotionnelle du lien qui s'établit dans la co-présence entre deux personnes. Il ne peut s'agir que de mettre en évidence, sur le plan émotionnel, l'importance décisive du lien à l'issue d'un processus de construction de la co-présence.

D'un lien émotionnel

Du point de vue de l'émotion figurée capable de susciter une émotion importante pour le spectateur à travers le lien qui s'établit entre deux personnages et les choix de mise en scène qui exhibent ce lien, les retrouvailles d'Hélène et de Paul dans *Le Vent de la nuit*, après que ce dernier est rentré d'Italie, sont à distinguer [séq. 23 et séq. 24]. Ces

249 ***Art. cit., pp. 129-130.***

250 *Ibid.*, p. 130.

251 *Ibid.*, p. 130.

252 Raymond Bellour, « Le Dépli des émotions » in *Trafic* n° 43, Automne 2002, p. 106. « La singularité d'une telle émotion est d'être un noyau sans nom, de n'avoir aucun nom. Elle est une faille vivante qui s'ouvre dans l'expérience, perceptive en son centre, du spectateur de cinéma. […] Il faut donc se résoudre à penser une force qui n'a pas de nom. »

253 Francis Vanoye pose cette « fausse » question : « Peut-on comprendre l'émotion ? » Devant la difficulté, il prend dans son article surtout le parti de « cerner, décrire, explorer » en postulant que « ce sera le lecteur qui comprendra. » *Cf. art. cit.*, p. 129.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

retrouvailles sont d'abord chargées émotionnellement parce qu'elles succèdent, quelques jours après du point de vue du temps diégétique, à un « au revoir » qui laisse un goût de cendre dans la bouche d'Hélène : Paul, après avoir attendu lâchement le moment où ils devaient se quitter pour annoncer son départ pour Naples, n'a pas eu un regard pour Hélène quand elle lui a lancé un dernier appel bouleversé de la fenêtre du taxi qui l'éloigne de lui [254] . Nombreux étaient, de toute façon, les comportements de Paul qui témoignaient déjà auparavant d'une volonté d'installer une distance entre Hélène et lui : le fait d'anticiper sur la fin de leur histoire sentimentale alors qu'il vient juste de coucher avec elle, son refus de se laisser embrasser dans la rue, etc. Le couple se sépare donc sur un état de tension et de mésentente qui rend incertaine la nature des retrouvailles futures. Ces retrouvailles sont d'autant plus incertaines que leur histoire sentimentale repose en partie sur le mensonge, comme le spectateur ne tarde pas à l'apprendre : Paul, mythomane, se fait passer devant Hélène pour un sculpteur en pleine ascension et en passe d'être reconnu, alors qu'il n'est qu'étudiant aux Beaux-Arts et simple assistant du sculpteur Jean.

Mais ces retrouvailles font aussi suite au long voyage en Porsche qui mène, sur plusieurs jours et plusieurs nuits, Serge et Paul des environs de Naples à Paris. Ce voyage peut se lire (ce qui ne signifie pas qu'il se réduise à cela) comme l'ample processus symbolique qui aboutit à nouveau à la co-présence d'Hélène et Paul dans l'appartement de ce dernier. Ce voyage consiste à différer un moment de co-présence, tout en le rendant de plus en plus inexorable au fur et à mesure que la France s'approche, pour mieux le construire et en accentuer la charge émotionnelle. Paul, en effet, demande explicitement à Serge de pouvoir faire le voyage jusqu'au bout en voiture avec lui pour repousser de quelques jours le moment des retrouvailles, sans que cela paraisse trop suspect aux yeux d'Hélène. Paul veut du temps pour « réfléchir » à l'état de sa relation avec Hélène avant de se retrouver à nouveau en co-présence avec elle. Pourtant, et ce point est d'importance, il n'évoque jamais sa relation durant tout le voyage, plus préoccupé à recueillir les souvenirs de Serge qui forment pour lui légende. En ce sens, Paul paraît bien être dans cette disposition d'esprit où, comme l'écrit Daniel Sibony, « le voyage, on le cherche et on l'évite dans le voyage "réel", faute de pouvoir l'inscrire dans le voyage de la mémoire et de la pensée. » [255] C'est précisément parce qu'il préfère faire durer le temps du voyage réel que Paul ne s'inscrit finalement pas dans un « voyage de la pensée ». Significativement, la première chose que Philippe Garrel fait entendre au spectateur lors des retrouvailles, c'est Hélène demandant si Paul a « pensé » à elle : et devant le peu de conviction de ses réponses, elle ne peut que lui rétorquer qu'il est un menteur. Ainsi, faute d'avoir pensé à Hélène, c'est identique à lui-même que Paul la retrouve, encore pétri de mensonges, de faux-semblants [256] et d'incertitudes sur l'avenir qu'il doit donner à leur liaison. Ce qui ne fait pas peu ensuite pour la nature de l'émotion qui se dégage du moment le plus fort de leurs retrouvailles.

[254] Hélène crie « Paul » alors que son taxi s'éloigne, dans un moment filmique qui est aussi une réminiscence du même cri que Camille lançait à Paul, son mari, alors qu'elle était emportée par la voiture de Prokosch dans *Le Mépris* (France, 1963) de Jean-Luc Godard.

[255] Daniel Sibony, *Entre-deux*, *op. cit.*, p. 302.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Ces retrouvailles sont divisées en deux temps, qui forment deux séquences consécutives. Elles se déroulent dans la chambre de l'appartement de Paul. La première séquence, traitée en trois plans, donne à voir Hélène enlevant ses lentilles, avant qu'elle ne rejoigne Paul dans le lit et qu'ils s'enlacent. La deuxième séquence, formée d'un plan unique, donne à voir Hélène en plan rapproché, embrassant presque avec frénésie l'intérieur de la main gauche de Paul, frottant son visage contre sa paume, respirant à plein poumon la peau de l'homme qu'elle aime passionnément. Il faut noter cependant que rien n'indique avec exactitude que ces deux séquences forment deux phases d'une même situation. Aucune information temporelle ne permet d'affirmer que les deux séquences se suivent diégétiquement. Dans l'absolu, elles pourraient se passer pendant deux périodes éloignées l'une de l'autre. Mais Jean Louis Schefer souligne que « la loi du déroulement fait préemption sur la construction de l'image » et que « régulièrement, la loi de succession d'images a raison de leur construction architectonique » [257], cette loi étant sans doute un réflexe psychologique de la part du spectateur qui a « la passion de la continuité […], en dépit de toutes les discontinuités du montage. » [258] Or, on peut considérer que le spectateur se retrouve d'autant plus en situation de faire jouer cette loi lorsque la construction de deux images suscite un effet de liaison sans pour autant le garantir. Ainsi, entre les deux séquences, l'indécision temporelle joue en définitive en faveur de la liaison : un raccord de pensée s'effectue pragmatiquement pour le spectateur sur la similitude entre les deux situations des deux amants dans le lit.

Dans ce moment de retrouvailles, c'est uniquement l'émotion ressentie par Hélène qui semble compter, tout simplement parce qu'elle est la seule à ne pas cacher ses émotions et à les vivre sur un mode intensif. Paul reste sur son quant-à-soi, avec peut-être une pointe d'ironie au bord des lèvres. Comme toujours lorsqu'il est en présence d'Hélène, Paul surjoue une distance en se donnant des airs blasés, à la limite de l'indifférence, qui cherchent à masquer la vérité de ses sentiments. Hélène, en revanche, se livre émotionnellement et l'ensemble de ce moment de retrouvailles est construit en fonction de la ligne émotionnelle qui va *crescendo* pour ce personnage. Encore largement capable de ne pas être dupe de la situation au départ et d'affronter avec humour les désengagements affectifs de Paul, elle redevient vite l'Hélène intranquille, soucieuse de plaire à son amant, de connaître la vérité des sentiments qu'il lui porte avant d'être submergée par le désir. En ce sens, dans ces deux séquences Hélène apparaît moins comme un personnage à part entière, que comme une figure-émotion. Dans le dernier plan, son état émotionnel devient voisin d'une transe contenue, où Hélène assouvit un

256 La fin du film confirme que Paul n'a jamais dit la vérité à Hélène sur son statut réel d'étudiant aux Beaux-arts. Car, au restaurant japonais, c'est parce qu'Hélène lui demande si son ami Serge est sculpteur comme lui que Paul prend la fuite, de peur que son masque de mythomane tombe. Philippe Garrel est d'ailleurs explicite sur ce point : « Paul avait dit à Hélène qu'il se rendait à Naples pour inaugurer sa première sculpture. Or, on a vu qu'il avait menti, que cette sculpture n'était pas de lui. Il a donc peur qu'Hélène l'apprenne par la bouche de Serge, qu'elle découvre qu'il n'est pas sculpteur, mais simple étudiant aux Beaux-arts. Il n'a pas envie de perdre la face devant sa maîtresse. » *Cf.* « Au hasard de la rencontre », *art. cit.*, p. 38.

257 Jean Louis Schefer, *Du monde et du mouvement des images*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », p. 24.

258 Pascal Bonitzer, *Le Champ aveugle*, *op. cit.*, p. 70.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

désir de Paul d'autant plus exacerbé qu'elle ne l'avait pas vu depuis plusieurs jours. Mais Hélène apparaît aussi surtout soumise [259] à ce désir. Les expressions de son visage, parfois à la limite du pathétique, ses gestes fébriles, ses soupirs qui hésitent entre l'aise et le malaise, une forme d'inquiétude enfin qui émane de cette femme témoignent qu'Hélène agit moins qu'elle n'est agie par son désir. Hélène « flambe » [260] dans les bras de Paul, entre extase et douleur [Planche V].

La qualité d'émotion d'Hélène est entièrement tributaire du lien généré par la situation de co-présence. D'abord, parce que l'émotion toujours plus vive d'Hélène n'a de sens que rapportée à ce lien. La mise en scène de la séquence vise d'ailleurs à corréler la progression de l'émotion d'Hélène et le resserrement physique du lien entre les deux personnages. Parce que Paul et Hélène sont d'abord montrés dans des plans séparés avant d'être réunis dans un lit, la mise en scène ne scelle que peu à peu la co-présence [261] et le lien qu'elle induit, pour aboutir en définitive au moment le plus fort de ce lien. La mise en scène vise donc à donner une importance majeure au lien.

Ensuite, parce que l'état émotionnel d'Hélène n'atteint son acmé que lorsque le lien devient lien érotique. C'est parce qu'Hélène s'abandonne complètement à l'érotisation du lien que son émotion devient alors si ample et si complexe. C'est sur ce point qu'il convient de bien distinguer le dernier plan de la première séquence et la deuxième séquence. Si Hélène et Paul sont enlacés et nus à la fin de la première séquence, Hélène n'est pas encore complètement dans la situation : préoccupée par les attitudes de Paul avant son départ pour l'Italie, elle lui demande « Tu n'es plus contre moi ? », question à laquelle Paul refuse, d'ailleurs, de répondre sur le moment, déjà sûrement tout entier à l'acte de chair. Dans la deuxième séquence, en revanche, Hélène ne se pose plus de question : muette, elle se voue aux gestes érotisés. C'est dans le moment où le lien est sublimé qu'il ouvre à l'émotion intense.

Si la nature de l'émotion d'Hélène est entièrement tributaire du lien généré par la situation de co-présence, c'est enfin, parce que l'émotion d'Hélène n'acquiert toute sa dimension que dans le contraste émotionnel qui s'établit avec Paul. C'est bien dans la différence des comportements qu'entraîne le lien de co-présence que l'émotion d'Hélène apparaît si teintée de douleur. Le lien de co-présence est aussi un lien en tension et c'est bien parce que ces deux êtres ne vibrent pas au diapason l'un de l'autre que les spasmes du désir d'Hélène sont si chargés en émotion.

[259] L'état de soumission et de dépendance d'Hélène dans la relation amoureuse revient d'ailleurs avec récurrence dans *Le Vent de la nuit*. Hélène ne cesse d'attendre Paul, se retrouvant parfois à écrire dans les escaliers de son immeuble pour patienter ou à arpenter les rues de nuit. D'ailleurs, rien ne montre mieux l'état de servitude dans lequel peut plonger l'amour qu'Hélène se faisant accoster dans la rue de nuit par un automobiliste qui la prend pour une prostituée : cette femme, aux allures et aux modes de vie de grande bourgeoise, en est réduite à avoir des comportements équivoques qui témoignent qu'elle n'est plus tout à fait maîtresse d'elle-même.

[260] Dans la séquence 2, Hélène écrivait : « Alors je me suis dit : "O.K. pour tout flamber !" (Je parle pas de l'argent, là, je parle de moi). »

[261] Dans le premier plan, d'ailleurs, rien ne permet d'affirmer qu'Hélène est en situation de co-présence.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Il reste alors à montrer que les choix de mise en scène visent aussi à susciter l'émotion spectatorielle. À cet égard l'utilisation particulière des ouvertures et fermetures au noir lors de ces deux séquences est remarquable. Les deux temps des retrouvailles s'ouvrent en effet sur une procédure d'ouverture au noir. Mais seul le second s'achève, comme pour mettre entre parenthèses le désir intense et douloureux d'Hélène, par une fermeture au noir. Un effet d'encadrement figural est donc créé ainsi, qui vise à sertir à l'intention du spectateur le moment de plus grande émotion des deux séquences. L'effet d'élection est net : un îlot d'émotion est détaché, offert au ressenti du spectateur. Un tel moment filmique, en effet, n'est guère difficile à comprendre et ne vise pas en dernière instance l'intelligibilité. Dans l'instant, ces éventuelles répercussions narratives ne font pas vraiment problème non plus : précisément parce qu'un effet d'encadrement est figuré, c'est un moment qui demande d'abord à être apprécié « en direct ». Par conséquent, c'est d'abord et surtout en tant qu'image porteuse d'émotion que le spectateur reçoit cette scène. Il ne s'agit certainement pas pour lui de ressentir ce que ressent Hélène, mais d'être touché par la qualité d'émotion qu'un moment de co-présence et de lien fait naître. Il s'agit pour lui d'être ému par la force d'un lien émotionnel.

Le maintien au cœur de la co-présence d'une dimension de coupure

La deuxième conséquence qui découle des processus de construction de la co-présence paraît antinomique avec la première conséquence. Cette conséquence est le maintien, au cœur de la co-présence, d'une dimension de coupure. Rappelons-le, la coupure constitue l'une des deux « faces » de l'entre-deux selon la conception qu'en propose Daniel Sibony. « Coupure-lien », l'entre-deux est simultanément lien et coupure. Or, c'est précisément ce que Philippe Garrel rend sensible en marquant, par des signes multiples, la persistance de la dimension de la coupure dans l'entre-deux de la co-présence. En somme, une conversion de la coupure s'opère en laquelle elle se conserve : d'antérieure à la co-présence, la coupure lui devient intérieure. Se dessine alors une cinquième raison, par rapport à celles avancées précédemment, pour laquelle les processus de construction de la co-présence relèvent du registre du symbolique. Parce qu'il agit sur le mode de la disjonction et de la coupure, le symbolique est par essence le registre de l'incomplétude [262] . Le symbolique, en deçà de la liaison qu'il appelle, maintient donc au cœur de cette liaison une dé-liaison qui fait sentir qu'elle n'est en aucun cas fusion. C'est la raison pour laquelle Gilles Deleuze peut dire que le chiffre du symbolique est le chiffre 3, parce qu'il y a « toujours un tiers à chercher dans le symbolique lui-même » [263] et qui, dans les cas qui intéressent cette étude, est la coupure même qui lui est consubstantielle. Parce qu'elle n'est jamais résorbée sur le plan symbolique, de fondatrice et préalable à la co-présence, la coupure se fait alors nécessairement intrinsèque à l'entre-deux de la co-présence.

Il faut revenir ici sur la première séquence des *Baisers de secours*. Les nombreuses coupures et effets de disjonction – d'abord diégétiques, puis filmiques – dont la séquence se fait porteuse peuvent êtres lus comme les reflets ou les éclats de la coupure

[262] Guy le Gaufey, *L'Incomplétude du symbolique*, *op. cit.*

[263] Gilles Deleuze, *L'Île déserte et autres textes*, *op. cit.*, p. 231.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

fondamentale analysée auparavant. La porte vitrée que Jeanne franchit et prend soin de refermer derrière elle pour rejoindre Matthieu est la plus évidente et la plus manifeste des coupures intradiégétiques. Elle est un seuil, une frontière concrète autant que symbolique dont le franchissement en début de film a presque valeur de geste inaugural. Mais la distance physique entre Jeanne et Matthieu, que l'entrée dans la pièce de Jeanne ne fait que réduire mais ne résorbe pas, est une coupure plus prégnante encore parce qu'elle est une coupure qui dure. Ayant rejoint Matthieu, Jeanne continue de se tenir à bonne distance de lui. Cette distance est d'autant plus marquée qu'elle s'accompagne de multiples différences entre les deux figures : autant Jeanne est debout, toise Matthieu de haut et bouge dans la pièce, autant Matthieu est couché, regarde Jeanne en « contre-plongée » et demeure presque immobile. Il faut attendre le second plan de la séquence – et il est significatif qu'il soit nettement plus court que le précédent – pour voir cette distance se réduire : à la demande de Matthieu, Jeanne vient se blottir contre lui. Ce n'est que dans les dernières secondes de la séquence que la co-présence tente de s'incarner dans un corps à corps ou plus exactement un corps contre corps, mais qui ne saurait résorber totalement l'espace entre les corps. Le choix de filmage relaie ces coupures diégétiques. Dès que Jeanne est visible, l'élection [264] par la caméra change : de Matthieu, elle passe à Jeanne et reste aimantée sur elle pendant toute la durée de ce premier plan. Cadrage exclusif, fragmentation visuelle : les arêtes du cadre surenchérissent sur les coupures diégétiques et c'est pour un tel plan qu'il faut dire, avec Pascal Bonitzer, qu'il est « un nœud de coupures. » [265]

Cette première séquence des *Baisers de secours* consiste donc en partie à incarner, de manière fort concrète, une abstraction : l'idée même de coupure à partir de laquelle émerge la co-présence, mais qui n'en demeure pas moins comme habitée par elle. C'est l'Idée de coupure qui semble guider nombre des choix de mise en scène de cette séquence. De ce fait, c'est sur le terrain de la figurabilité que se situe en dernier ressort son enjeu : celui d'une figurabilité symbolique. On sait, en effet, depuis l'enquête philologique d'Erich Auerbach, *Figura* [266] , combien la notion de figure est polysémique et surtout intrinsèquement ambivalente. Comme le résume Olivier Schefer, « tout à la fois forme-extérieure, ou aspect visible », réel d'une chose, et « modèle abstrait », elle n'est, à proprement parler, « ni l'un ni l'autre séparément, ni même les deux ensemble, mais se trouve inscrite, là est sa fécondité, entre les deux : entre visible et invisible, apparence extérieure et modèle intelligible » [267] . On peut dire que « la figure visible » ou plus exactement ce qui de la figure constitue sa partie visible (ou plus largement sensible) s'ordonne « à son modèle », sa matrice « invisible qu'elle a pour tâche de rendre

[264] Alain Bergala, « L'Acte cinématographique », *art. cit.*, p. 60.

[265] Pascal Bonitzer, *Le Champ aveugle*, *op. cit.*, p. 16.

[266] Erich Auerbach, *Figura* (1944), trad. fr., Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1993.

[267] Olivier Schefer, « Qu'est-ce que le figural ? » in *Critique* n° 630, novembre 1999, p. 914. Cet article est important parce qu'il constitue une excellente synthèse des travaux antérieurs sur la question, de Jean-François Lyotard à Philippe Dubois en passant par Gilles Deleuze.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

manifeste. » [268] La figure se caractérise donc, elle aussi est-on tenté de dire, par l'entre-deux, trouvant sa fonction et sa vertu dans une mise en rapport entre des domaines séparés, voire disparates. Pascal avait déjà résumé d'une formule suggestive cette caractéristique de la figure lorsque dans *Les Pensées* il écrivait que « figure porte absence et présence. » [269] Dans la première séquence des *Baisers de secours*, les coupures ou effets de coupures pointés semblent bien être les faces visibles ou sensibles d'une coupure abstraite qui informe la figuration. En l'occurrence, l'accumulation des motifs joue un rôle important : ils sont trop nombreux et trop convergents pour que l'idée de coupure ne finisse par s'imposer. Ainsi, alors que naît une situation de co-présence et la mise en place d'un lien, c'est tout autant une coupure qui se figure.

Indécidabilité du lien

Faire briller l'importance du lien tout en maintenant au sein des situations de co-présence une dimension de coupure, telles semblent bien être les deux conséquences majeures auxquelles aboutissent les processus de construction de la co-présence. La co-présence devient ainsi le siège d'une contradiction et donc d'une tension qui en fait la valeur dramatique et humaine. Aussi liés soient deux humains après avoir été disjoints, quelque chose toujours, ne serait-ce que l'espace entre les corps, vient immédiatement rappeler l'extrême fragilité de ce lien. C'est la raison pour laquelle on ne peut s'étonner que, dans une économie filmique dite « moderne », les personnages garreliens soient le plus souvent des êtres liés, comme cet apparent paradoxe était souligné dans le premier chapitre à partir d'une réflexion de Jean-Pierre Sarrazac [270] . Ce que l'idée de construction de la co-présence met en relief, c'est qu'aussi liés soient les hommes et les femmes de Philippe Garrel, ils n'en demeurent pas moins toujours et en même temps séparés. C'est sans doute leur drame intime et c'est ce drame intime que la mise en scène ne cesse de figurer sous des formes variées. Tout l'intérêt des films de la quatrième période est de faire de la mise en relation de deux personnages la base d'une indécision entre lien et coupure. À cela tient sans doute pour bonne part la grande modernité de ces films [271] : faire du rapport interpersonnel le lieu, non pas simplement du lien [272] , mais du statut précaire et problématique de ce lien.

[268] *Art. cit.*, p. 915.

[269] Blaise Pascal, *Pensées*,édition Lafuma, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1962, p. 126 (Pensée n° 265).

[270] *Cf.* Chapitre I.

[271] Fabrice Revault d'Allonnes ne cesse d'insister sur l'idée que le cinéma moderne se charge d'exprimer les « béances » du réel, du rapport de l'homme au monde et du rapport de l'homme avec les autres hommes qui rendent infiniment problématique le « lien » (terme qui revient comme un leitmotiv sous sa plume) de l'homme à l'ensemble de la réalité. Non pas que le lien soit inexistant ou totalement rompu : il est « enfoui », ne faisant plus évidence en raison des multiples coupures qui l'affectent. *Cf.* Fabrice Revault d'Allonnes, *Pour le cinéma « moderne »*, *op. cit.*, p. 21 (par exemple).

[272] Christian-Marc Bosséno, « Le Lieu du lien » in *Vertigo* n° 21, 2001, pp. 9-14.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Montage non-interdit

Rien de plus décisif alors, après un moment de construction de la co-présence, qu'un redoublement de l'indécision par la sécrétion d'un lien lui-même indécidable grâce à une stratégie de mise en scène éminemment moderne. L'entre-deux qui se crée dans la situation de co-présence n'est plus simplement en ce cas la conjonction d'un lien et d'une coupure. Il n'est plus question ici d'une coupure qui demeure après le lien, mais d'une coupure qui hésite à devenir lien. Une telle situation que l'on pourrait qualifier d'« inévidente », selon l'acception très spécifique que fait de ce terme Fabrice Revault d'Allonnes [273] , se trouve au bout du deuxième voyage qui conduit Marcus vers Hélène à Rome [séq. 55].

Alain Philippon remarquait en effet à l'issue d'un commentaire sur le style elliptique de *La Naissance de l'amour* que :

« Le scénario du film est à l'image de Paul : fugueur. Ne laissant aucune place à des scènes utilitaires, auxquelles il préfère des ellipses radicales. […] S'attardant sur les moments d'amour de Paul avec Ulrika. Mais aussi prenant parfois, de façon percutante, une scène en plein mouvement […]. Ou ne la traitant qu'en deux ou trois plans, comme celle où Hélène quitte Marcus pour un autre homme, ou encore ce très grand moment de cinéma où, à Rome, se succèdent un plan de Marcus téléphonant à Hélène, un très gros plan magnifique, inondé de blancheur, d'Hélène allongée, et un gros plan de Marcus dont on ne saurait dire s'il raccorde avec le plan précédent ou le suivant (Paul endormi). » [274]

Qualifié de « très grand moment de cinéma » par Alain Philippon précisément parce que le montage génère incertitude et indécision, il est en effet possible de se demander si les retrouvailles entre Marcus et Hélène sont diégétiques. Sur le strict plan de ce qui est montré, aucun indice ne permet en effet d'affirmer que Marcus et Hélène se trouvent effectivement réunis dans le même espace. De plus, aucune parole n'est échangée et l'asymétrie des axes de filmage des deux protagonistes n'autorise pas à parler de champ et de contrechamp [Planche VI]. Enfin, rien dans la suite du film ne vient confirmer les retrouvailles : en retrouvant Paul devant la porte d'une église dans les rues de Rome, Marcus ne fait aucune allusion à ce qu'il a fait, Paul ne lui pose aucune question précise et le doute perdure. Bien entendu, tout laisse à penser qu'Hélène et Marcus sont en situation de co-présence (le voyage qui précède, l'émotion qui se dégage des regards

[273] « "Inévidence" : il s'agit bien de désigner un manque d'évidence du réel, du monde, des choses perçues et comprises lacunairement […]. » *Cf.* Fabrice Revault d'Allonnes, *op. cit.*, p. 60. Fabrice Revault d'Allonnes distingue « deux grandes voies modernes » : celle de « l'insignifiance de la réalité » et celle de « l'inévidence du réel ». Il range le cinéma de Philippe Garrel du côté de la deuxième voie.

[274] Alain Philippon, « L'Amour en fuite » in Cahiers du cinéma n° 472, octobre 1993, p. 31. La description d'Alain Philippon, exacte concernant l'enchaînement des plans, semble comporter une petite confusion. On ne saurait dire, en effet, que le plan d'Hélène est un plan inondé de blancheur. Tout porte à croire qu'Alain Philippon prête à ce plan les caractéristiques du plan de la Jeune femme qui apparaît immédiatement après le plan de Paul endormi ; plan qui, lui, est bien « inondé de blancheur ».

en vertu de la loi du droit d'auteur.

peut-être échangés). Mais rien ne l'assure. À ce titre, on peut noter que Philippe Garrel va à l'encontre de la « loi esthétique » émise par André Bazin, devenue fameuse par le titre de l'article où elle figure : « Montage interdit » [275] . Nul « respect photographique de l'espace » [276] ici, ni ancrage de la fiction dans la « densité spatiale du réel » [277] , car ce que le montage met en crise est la « contiguïté physique » [278] entre Marcus et Hélène. Ainsi, au respect de l'intégrité de la situation filmée, Philippe Garrel substitue l'émotion issue de l'ambiguïté du statut de cette situation. Par conséquent, il est impossible de savoir si l'événement des retrouvailles a diégétiquement lieu et, d'une certaine manière, le voyage de Marcus n'en finit jamais de finir. La conséquence symbolique est ici d'importance : au moment même où un lien sentimental se renoue (peut-être), ce lien hésite filmiquement à être.

3. La rencontre amoureuse

« Mais la rencontre qui a nécessairement lieu dans la continuité du monde est précisément ainsi donnée qu'elle rompt cette continuité et s'affirme comme interruption, intervalle, arrêt ou ouverture. […] Dans la rencontre, il y a une dissymétrie, une discordance entre les termes en présence. » Maurice Blanchot.

« Du coup, on peut dire que le cinéma a été, tout au long du siècle, une école de l'attention à la vulnérabilité des rencontres et aux liens faibles. » Isaac Joseph.

« Ce ne sont pas les rencontres qui sont importantes, c'est ce qui se passe après. » Marcus dans La Naissance de l'amour.

Parmi les moments où une situation entre deux personnes prend corps, où une co-présence qui n'existait pas encore se crée, figurent les scènes de rencontres amoureuses. Par rencontre amoureuse, il ne faut pas entendre l'instant d'un coup de foudre (un thème que Philippe Garrel ne traite pas dans la quatrième période mais qui est le sujet même de la rencontre entièrement muette entre Elli et Jean-Baptiste qui ouvre *L'Enfant secret* [279]). La rencontre amoureuse est appelée telle uniquement parce qu'elle permet l'émergence de l'amour – le sentiment amoureux pouvant n'être ressenti qu'à

[275] André Bazin, *op. cit.*, p. 59. Rappelons la formulation exacte de cette loi, dont les termes ne sont pas sans résonner avec les préoccupations de cette étude : « Quand l'essentiel d'un événement est dépendant d'une présence simultanée de deux ou plusieurs facteurs de l'action, le montage est interdit. »

[276] *Op. cit.*, p. 55.

[277] *Ibid.*, p. 56.

[278] *Ibid.*, p. 59.

[279] D'ailleurs, après les premiers moments de la rencontre, l'une des premières phrases qu'Elli dit à Jean-Baptiste est : « Ton cœur bat très fort. »

en vertu de la loi du droit d'auteur.

retardement [280] par les personnages. Notons-le d'emblée, ces rencontres amoureuses sont exclusivement des rencontres entre hommes et femmes [281] . Mais avec la rencontre amoureuse, en deçà de la différence sexuelle qu'elle charrie, c'est surtout à une rigide mise en scène de la « coupure-lien », c'est-à-dire de « l'entre-deux » que se livre Philippe Garrel. Les séquences amoureuses apparaissent ainsi comme des paradigmes en lesquelles se synthétisent et se dramatisent l'essentiel des conclusions précédentes.

La rencontre amoureuse : ancienneté et variabilité

La rencontre par laquelle naît l'amour est un motif important [282] et ancien dans le cinéma de Philippe Garrel. Par exemple, les rencontres de Marie et Jésus, d'un côté, et Blandine et Gabriel de l'autre, si mal orchestrées par une agence matrimoniale défectueuse dans *Marie pour mémoire*, le premier long métrage du cinéaste. Ou dans *Rue Fontaine* la rencontre entre Génie (Christine Boisson), la jeune femme au passé et au futur tragiques et René, armé d'un Lys blanc et presque mené par la main par Louis, le personnage interprété par Philippe Garrel. Ancien, le motif de la rencontre n'en reste pas moins un motif très actuel. Dans *Sauvage innocence*, c'est aussi un moment de rencontre amoureuse entre François Mauge et Lucie, rencontre de nature presque vampirique [283] , qui sert « d'incident déclencheur » à ce conte noir et à une série vertigineuse de mises en abyme [284] dans laquelle Lucie finit par perdre pied pour mieux sombrer, jusqu'à la mort peut-être [285] , dans l'héroïne. Jean Douchet rappelle l'importance que Philippe Garrel accorde aux états naissants [286] , tout comme Nicole Brenez affirme, à la suite d'autres commentateurs [287] , que « le » sujet permanent de Philippe Garrel est l'origine [288] . De

[280] C'est le cas de Gérard, dans *J'entends plus la guitare*, qui ne prend conscience du sentiment qu'Aline a réveillé chez lui qu'un certain temps après la rencontre. Il faut qu'Aline lui tende une assiette de pommes de terre alors qu'il est nu dans son bain, qu'elle se laisse embrasser par lui, puis qu'il ait mangé pour que tout à coup il réalise qu'Aline a apporté avec elle l'amour.

[281] Le cinéma de Philippe Garrel est un cinéma profondément hétérosexuel. La question de l'homosexualité n'est, sauf erreur, abordée qu'une fois dans toute sa filmographie, comme une alternative totalement étrangère aux personnages garreliens : dans *Rue Fontaine*, René, en confiant ses déboires amoureux à Louis, affirme qu'« on peut pas vivre sans femme, à moins d'être complètement homo, à moins d'aimer les hommes. »

[282] Pour l'œuvre de Philippe Garrel dans son ensemble, entre autres signes de cette importance, rappelons seulement que la première section du « pré-scénario de *L'Enfant secret* » – autrement titré « Le Cahier Wademant » –, intégralement publié dans *Une caméra à la place du cœur*, est sobrement intitulée : *La Rencontr*e. *Cf. op. cit.*, pp. 69-80.

[284] *Sauvage innocence* est non seulement le titre du film de Philippe Garrel, mais celui que François Mauge cherche à financer puis tourne, film qui met lui-même en abyme un pan de la vie passée de François Mauge. Julia Faure incarne donc Lucie dans le film de Philippe Garrel, qui incarne Marie-Thérèse dans le film de Mauge qui est censée figurer l'ancien amour perdu de François.

[285] La mort de Lucie reste de l'ordre du peut-être car le film s'achève sur son départ en ambulance, après overdose d'héroïne, sans que le spectateur sache si cette overdose lui a été fatale.

[288] Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, *op. cit.*, p. 72.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

telles remarques invitent donc en première analyse à déduire de la récurrence de la mise en scène de moments de rencontres amoureuses dans le cinéma de Philippe Garrel une volonté d'investigation recommencée sur la problématique du lien naissant.

La récurrence est aussi ce qui fait entrer le motif de la rencontre amoureuse dans un « processus » de variabilité, producteur de nouveauté et de différence. Jacques Aumont remarque que la « figure de rencontre » entre Justine et Philippe dans *Le Cœur fantôme* « inverse presque tous les paramètres de celle de *La Naissance de l'amour* » [289] entre Paul et la Jeune femme. De fait, à la très grande mobilité de Philippe qui va, vient et effectue une volte-face avant de rencontrer Justine, répond en contrepoint l'immobilité de Paul. De même, si la rencontre du *Cœur fantôme* a lieu en pleine rue et à ciel ouvert, celle de la Jeune Femme et Paul se déroule dans un cadre réservé et presque confiné parce que Paul se tient dans l'un des recoins exigus d'un café. Enfin, si c'est Philippe dans *Le Cœur fantôme* qui emboîte le pas de Justine pour l'aborder et prend l'initiative des premiers mots échangés, c'est la Jeune Femme dans *La Naissance de l'amour* qui lance la première réplique comme on se jette à l'eau. La sensation de retournement entre les deux séquences de rencontre amoureuse de deux films qui se suivent dans la

[283] Dans l'analyse critique que Jean-Baptiste Louvet et John Jefferson Selve ont fait paraître à la sortie du film dans la revue en ligne *Objectif cinéma*, les deux auteurs font part de leur « sensation d'une théorie vampirique à l'œuvre » dans le film. Ainsi, ils écrivent : « Il y a quelque chose du vampire dès la scène d'ouverture, où nous voyons en champ/contrechamp, François Mauge (Mehdi Belhaj Kacem) jeune cinéaste fixant plus qu'observant des lignes ferroviaires perdues dans ce qui paraît être le cadre d'un paysage naturel au travers de la fenêtre. Cette scène deviendra quelques secondes après celle d'un vampire en vertige s'accrochant par le regard, aux rails, aux lignes de fuite qui le conduiront plus tard en Italie et sur les rails de travelling d'un plateau de cinéma : telle l'image d'une transmission vénéneuse d'une idée certaine et obsessionnelle du cinéma garrelien qui se symbolisera dans la seconde scène par une valise, alors deuxième mouvement inaugural de *Sauvage Innocence* comme un mémorial insécable au film à venir, telle une adduction au film en devenir. » *Cf.* Jean-Baptiste Louvet et John Jefferson Selve, « *Sauvage innocence* de Philippe Garrel » in *Objectif cinéma* (revue en ligne, www.objectif-cinema.com). À l'aune d'une telle lecture, la rencontre entre François Mauge et Lucie fait songer à celle d'un vampire fondant sur sa proie humaine. Après un bref échange de regards où Lucie, au bras d'une de ses amies, toutes deux face caméra, reconnaît François le cinéaste, chacun poursuit son chemin dans sa direction, la caméra suivant François en panoramique à droite dès que celui-ci entre dans le champ. Mais, après avoir fait quelques pas, François fait volte-face et revient sur ses pas pour rejoindre Lucie et son amie qui, comme sous l'emprise d'un charme fantastique, se sont immobilisées pour l'attendre.

[286] Jean Douchet : « Entièrement autobiographique, [l'œuvre de Philippe Garrel] développe […] quelques thèmes fondamentaux dont le principal est sans doute l'éternel débat de l'homme et de la femme. À ce couple primordial vient souvent s'adjoindre un tout petit enfant, qui symbolise l'intérêt du cinéaste pour les états naissants, originels […]. » *Cf.* Jean Douchet, « L'Enfant qui n'a pas de mots » in *Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 21.

[287] Dominique Païni, par exemple, confère une très grande importance à la question de l'origine dans le cinéma de Philippe Garrel : « La passion qu'il nourrit pour les origines, celles du cinéma, pour le cinéma muet, (il est le premier dans ces quinze dernières années à le réinterroger dans ses vertus expressives) est là pour témoigner combien sa raison de filmer découle d'un questionnement sur "l'être-là" et l'origine ; sur les raisons de n'être/naître… » *Cf.* Dominique Païni, « Présentation » in Gérard Courant, *Philippe Garrel*, Paris, Studio 43, 1983, p. 5.

[289] Jacques Aumont, *À quoi pensent les films*, *op. cit.*, p. 137.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

filmographie de Philippe Garrel est d'autant plus sensible que c'est la même comédienne, Aurélia Alcaïs, qui interprète les deux jeunes femmes : elle semble ainsi devenir le pivot que se partagent les deux séquences pour mieux faire varier leurs autres éléments. Que conclure d'un tel jeu de miroirs ? Peut-être ceci : pour un spectateur familier des films de Philippe Garrel, assister pour la première fois à la rencontre entre Justine et Philippe dans *Le Cœur fantôme*, c'est aussi se retrouver en condition de réactiver le souvenir d'un pan antérieur de son cinéma qui, par contraste, éclaire l'irréductible singularité de la scène projetée sous ses yeux.

La rencontre amoureuse : une logique raisonnée

Mais plutôt que les différences entre les moments de rencontre, ce sont leurs points de convergence sur lesquels cette étude va s'arrêter – et Jacques Aumont a bien eu raison d'écrire que la rencontre amoureuse dans *Le Cœur fantôme* inversait « presque » tous les paramètres de celle de *La Naissance de l'amour*. Pourquoi s'intéresser aux points de convergence entre les moments de rencontre amoureuse ? Parce qu'entre eux une mécanique structurelle se fait jour. Comme si tisser un lien amoureux, pour Philippe Garrel, répondait en définitive toujours à la même secrète alchimie [290] ou, plus exactement sans doute, à une logique raisonnée qui en façonne, comme de l'intérieur, l'organisation symbolique autant que « l'identité figurative » [291] . Sous les différences secondaires, c'est une « mêmeté » primaire qui semble à l'œuvre.

Logique raisonnée plutôt qu'alchimie secrète ? Thomas Lescure, dans *Une caméra à la place du cœur*, fait cette proposition en guise d'hypothèse à Philippe Garrel : « […] ce que tu recherches […] n'est-ce pas, plutôt que l'irrationnel, une rationalité plus profonde, un ordre muet des choses qui pourrait se figurer, non se dire ? » [292] Question à laquelle Philippe Garrel répond sans ambiguïté : « C'est aussi ce que cherche Godard, c'est ce que cherche le cinéma tel que je le conçois. » [293] Si l'on suit une telle perspective, tout porte à croire que, à travers les invariances qui se dessinent entre les différents moments

[290] Le terme d'alchimie est ici choisi à dessein. L'alchimie a joué, en effet, un rôle important dans l'œuvre de Philippe Garrel, comme en témoigne par exemple le titre d'un de ses films de la période *Underground*, *Athanor* (1972). Philippe Garrel explique l'origine de son rapport à l'alchimie : « Frédéric Pardo [son ami peintre qui apparaît dans *Le Bleu des origines* (1978)] qui s'intéressait à l'alchimie, m'avaient fait lire certains livres ; le mot *athanor* qui est d'origine arabe (il désigne le four des alchimistes) m'avait semblé très beau. Je suis parti de ce mot pour faire le film qui montre deux femmes, Nico et Musky, dans des poses hiératiques qui rappellent l'imagerie des livres d'alchimie. L'alchimie met en jeu des principes élémentaires représentés par la terre, l'eau, le feu, l'air ainsi que leurs combinaisons ou transformations, naissances et morts… Dans les traités hermétiques, le sens est souvent porté par des images qui n'ont apparemment rien à voir avec le texte, c'est une sorte de langage natif, originel qui a dû m'attirer parce qu'au fond je suis quelqu'un de très archaïque. » *Cf.*Thomas Lescure, *op. cit.*, p. 64.

[291] Nous empruntons cette formule à Philippe Ortoli, qui l'emploie dans un autre contexte : celui du jeu explosif de James Cagney. *Cf.* Philippe Ortoli, « Autopsie d'une étincelle » in *Positif* n° 473/474, juillet/août 2000, p. 17.

[292] *Op. cit.*, p. 51.

[293] *Ibid.*, p. 51.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

de rencontre, c'est bel et bien un ordonnancement rationnel qui opère. Dans cet ordonnancement rationnel, c'est, comme on va le voir, le sort même de la situation de co-présence qui se joue. Car, en deçà de l'ouverture à l'altérité et la naissance de l'amour que la rencontre amoureuse provoque, c'est d'abord une sorte de mini-système de construction de la co-présence qui se donne à voir et à lire dès lors qu'on envisage la rencontre à partir des « éléments fondamentaux » [294] – l'homme, la femme, leurs positions et leurs attitudes – qui la composent. Un véritable rituel, presque immuable, presque normé.

Parce que c'est ici la rencontre dans sa dimension de motif qui importe, les séquences dans lesquelles elles apparaissent seront envisagées sans tenir compte de leurs répercussions narratives. Pour le dire dans les termes de Philippe Arnaud dans *…Son aile indubitable en moi*, la rencontre ne sera pas prise en compte ici dans sa dimension d'« occasion » [295] , ni sur le versant de son « pouvoir engendreur » [296] . En revanche, les éléments antécédents importants seront pris en considération, parce qu'ils rendent possible la rencontre. Mais la rencontre sera surtout considérée dans sa dimension de moment – moment où a lieu le contact, où la co-présence cristallise et où un « entre-deux » se crée.

Trois des films de la tétralogie proposent une séquence de rencontre amoureuse : *J'entends plus la guitare*, *La Naissance de l'amour* et *Le Cœur fantôme* [respectivement, séq. 34, séq. 45 et séq. 13]. *Les Baisers de secours* en est exempt, en raison de la spécificité de son scénario. Ce film raconte en effet l'histoire d'un couple, Jeanne et Matthieu, qui se défait puis se refait. L'amour n'est pas ici naissant, mais renaissant : à la séquence de rencontre amoureuse est substituée une séquence de retrouvailles [séq. 29]. Quant au *Vent de la nuit*, la rencontre décisive, parce qu'elle est la seule qui débouche sur un lien durable, a lieu entre Paul et Serge [séq. 8]. Dans *Le Vent de la nuit*, se sont d'abord les hommes qui se rencontrent (Paul étant aussi amené à rencontrer [297] le mari d'Hélène, qui l'entretient de la vie pathétique de Blondin [séq. 27]). On remarquera, d'ailleurs, que dans ce film les rencontres n'ont jamais lieu entre deux personnes : il faut un intermédiaire, une sorte d'entremetteur dramaturgique – Jean le sculpteur entre Paul et

[294] Thomas Lescure, *op. cit.*, p. 50.

[295] « Appelons occasion la direction nouvelle qu'une rencontre peut susciter, frayant un chemin dans une infinité de possibles. » *Cf.* Philippe Arnaud, « *…Son aile indubitable en moi* », *Où l'on suit quelques variations sur la rencontre au cinéma*, Crisnée, Yellow Now, coll. « De parti pris », 1996, p. 19.

[296] « C'est le pouvoir, qu'on dira engendreur, de la rencontre ; opérateur de possibles qui dégage une direction. » *Cf. op. cit.*, p. 20.

[297] Cette rencontre est décisive pour Hélène qui a provoqué le face-à-face et qui y assiste. Dans l'échange qui se noue entre un homme qu'elle n'aime plus (son mari) et un homme qui ne l'aime pas (Paul), c'est la double impasse dans laquelle se trouve sa vie amoureuse qui semble lui sauter aux yeux, la prendre tout à coup à la gorge et la conduire, de manière compulsive, à se tailler les veines. La tentative de suicide, qui ne peut qu'échouer, est surtout ici une forme de violence adressée à ses deux hommes avec lesquels, pour des raisons différentes, elle est sans cesse renvoyée à sa solitude. Symptomatiquement, Hélène ne prend pas part à la conversation et lorsqu'elle veut malgré tout imposer sa présence en mettant un disque d'une chanson interprétée par Damia, son mari lui demande, presque agressif, de « baisser son truc ».

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Serge, Hélène entre Paul et son mari, Paul entre Hélène et Serge – pour que les rencontres puissent avoir lieu. Quant à la rencontre entre Hélène et Serge, presque mort-née, elle ne saurait être qualifiée d'amoureuse [séq. 43]. Rien ne perce vraiment des pensées et des sentiments de Serge dans les séquences qui précèdent celle de sa mort. Mais le seul fait qu'il se suicide juste après cette rencontre dit assez qu'il n'a pas trouvé avec Hélène un amour capable de lui faire oublier sa femme et le détourner de son projet mortifère.

Femmes inconnues, hommes doublement connus

En resituant d'abord les trois moments de rencontre amoureuse dans la « pente linéarisante » [298] de la narration antérieure, en s'intéressant à ce que le récit a donné ou non à connaître au spectateur avant que les rencontres n'aient lieu, les premiers points communs entre les moments de rencontre se dessinent. Ce qui s'impose immédiatement à l'analyse, c'est un départ assez marqué entre le pôle masculin de la rencontre et son pôle féminin. Ou pour le dire de manière moins abstraite, une différence se fait jour entre les informations que le spectateur possède sur les personnages masculins et celles qu'il (ne) possède (pas) sur les personnages féminins.

Quand interviennent les moments de séquences amoureuses, les femmes sont des inconnues, aussi bien pour les personnages masculins (sauf peut-être pour Gérard qui a dû entendre [299] parler d'Aline) que pour le spectateur. Pour ce dernier, Aline, la Jeune Femme et Justine naissent au film à l'instant même de la rencontre. Aucun signe avant coureur n'a anticipé leur venue. Dans *Baisers volés* [300] , on le sait, la première vision de Fabienne Tabard, dans la lumière ocre du magasin de chaussures où il se croyait seul, faisait l'effet d'une apparition à Antoine Doinel [301] . Dans les trois films de la tétralogie, en revanche, l'émergence des femmes est traitée sur un mode plus mineur [302] . Aline pousse simplement une porte, la Jeune Femme passe simplement devant un café, Justine traverse simplement une rue. Mais les trois femmes, à l'instant de la rencontre, sont néanmoins porteuses d'une dimension d'inconnu. En ce sens, elles apportent avec elles un vent nouveau, un vent du jour, dans les films et dans la vie des personnages masculins.

298 Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Le Texte divisé*, *op. cit.*, pp. 21-33. Marie-Claire Ropars distingue, au sein des films, leur « pente linéarisante » (celle du déroulement continu et linéaire) et leur « pente hiéroglyphique ».

299 Comme souvent dans les films de Philippe Garrel, le spectateur en est réduit à émettre une supposition.

300 François Truffaut, *Baisers volés* (France, 1968).

301 La formule employée par Antoine Doinel pour rendre compte du véritable coup de foudre qu'il a subi à la vision de cette femme est fameuse : « Fabienne Tabard n'est pas une femme : c'est une apparition. »

302 C'est dans *Liberté*, *la nuit* que le surgissement de la femme que rencontre Jean, Gémina (Christine Boisson), fait l'effet d'une véritable apparition. Gémina, entrant autant dans l'appartement dans lequel se trouve Jean que dans le champ, se fait corps jaillissant dans l'espace à la manière d'une pure apparition figurale.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Les hommes, en revanche, sont doublement connus. Du spectateur, d'abord, qui les a suivis à travers leurs déboires amoureux. Pourquoi mettre l'accent sur la connaissance spectatorielle de tels déboires ? Parce que dans les trois films la rencontre d'une femme, avec laquelle l'amour va être à nouveau possible, intervient toujours pour les hommes après une séparation cruciale [303] . Dans *J'entends plus la guitare*, la rencontre avec Annie n'a lieu pour Gérard qu'après que sa relation passionnelle, mais en dents de scie et mortifère, avec Marianne a totalement pris fin parce que c'est lui, cette fois, qui a pris l'initiative de la rupture et du départ [séq. 31]. Dans *La Naissance de l'amour*, Paul ne semble vraiment disponible à une rencontre amoureuse que lorsque ne pèse plus sur son horizon sentimental l'hypothèque d'un amour possible avec Ulrika – alors qu'auparavant la rencontre avec l'étrangère de Cadix n'était non seulement qu'une rencontre sans lendemain mais débarrassée dès les premières secondes de tout caractère érotique [304] . C'est quand Ulrika lui dit clairement qu'elle ne l'aime pas [séq. 41], que Paul peut se laisser attendrir par l'audace et les petits mystères qui ne trompent personne [305] de la Jeune Femme. Dans *Le Cœur fantôme,* il faut un double « abandon », une rupture et une défection, pour que Philippe rencontre Justine. Quitté par Annie, Philippe s'est mis en tête de fréquenter une très belle prostituée pour compenser son manque affectif et sexuel en continuant à vivre dans le même appartement que ses enfants. Mais parce que cette prostituée, qu'il avait pris l'habitude de retrouver au même endroit, est absente et fait défaut, Philippe se voit opportunément libre de recevoir le sourire que lui adresse Justine et de lui emboîter le pas. Pour être vraiment ouverts à la rencontre, les hommes garreliens doivent donc tous faire l'expérience d'un passé amoureux, plus ou moins développé selon le film, qui a pour finalité de les placer en état de manque affectif. Les hommes sont submergés par le manque, qu'une sorte de trop plein antérieur, mais débouchant sur un constat d'échec, a contribué à engendrer. Dans *Le Cœur fantôme*, le

[303] Une telle situation se retrouvent déjà dans *Liberté*, *la nuit* et *Rue Fontaine*. Dans *Rue Fontaine*, René est encore sous le contrecoup de sa rupture avec la femme qui lui avait demandé de lui faire un enfant quand il rencontre Génie (Christine Boisson). Dans *Liberté*, *la nuit*, Jean se retrouve jeté seul en temps de paix, à la fin de la guerre d'Algérie, rongé de culpabilité après l'assassinat de Mouche (qu'il avait de toute façon quittée) par des mercenaires de l'OAS. Mais il a fallu cet assassinat pour que la séparation avec Mouche devienne vraiment effective : car, s'il avait cru pouvoir décider seul de leur rupture par un simple acte de langage performatif – « Comme nous sommes intelligents et que nous ne vivons plus ensemble, j'ai pensé qu'il valait mieux nous séparer. […] Voilà, c'est fait, nous ne sommes plus ensemble, c'était le plus difficile après tout. » – , Philippe Garrel s'ingénie, à partir de ce moment, à le montrer co-présent avec Mouche dans nombre de plans qui suivent cette rupture, Mouche venant sans relâche demander des comptes à Jean. Dans ce film, le seul dans la filmographie de Garrel, avec *Le Vent de la nuit*,qui fasse une si large place à l'engagement politique de ses personnages, Jean se sent d'autant plus seul que ses agissements clandestins en faveur du FLN n'ont plus vraiment de raison d'être après le nouveau tournant que vient de prendre l'Histoire. De ce fait, Jean est un être qui apparaît éminemment disponible.

[304] « N'ayez pas peur, je ne veux pas vous draguer » dit, en guise d'entrée en matière, Paul lorsqu'il aborde l'étrangère de Cadix.

[305] La Jeune Femme accepte la proposition à déjeuner de Paul, mais non sans prétexter un coup de téléphone pour se libérer. Pourtant, une fois enfermée dans la cabine téléphonique, elle ne fait qu'appuyer sur quelques touches, avant de sortir presque aussitôt pour se rendre aux toilettes. De ce stratagème pudique perce déjà, de la part de la Jeune Femme, la part de trouble et de gêne qui s'est emparée d'elle au contact de Paul.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

père de Philippe, pour rendre compte de la présence d'une autre femme dans sa vie au moment de son divorce d'avec la mère de Philippe, use d'une formule qui témoigne parfaitement d'un tel manque : il y avait « la place pour quelqu'un d'autre » [séq. 69]. Dans cette perspective, c'est-à-dire dans « le système des émotions » [306] garrelien qui, sur ce point, semble fonctionner à l'identique dans chacun des films de la quatrième période, l'impossibilité pour Serge, dans *Le Vent de la nuit*, de faire l'expérience d'une véritable rencontre amoureuse trouve peut-être son explication. Le suicide de sa femme n'a pas ouvert l'abîme d'un manque à combler. Il a bouché à jamais l'horizon de toute vie amoureuse possible. Le suicide de sa femme n'est pas l'ouverture d'une béance. C'est un poids qui semble peser sur son esprit autant que sur son âme et paraît tout alourdir chez lui : son regard, son phrasé, sa démarche. C'est lesté de ce poids, qui est pour lui comme la pierre au bout de la corde du futur noyé, qu'il rencontre Hélène. C'est ce poids qui l'empêche de la rencontrer vraiment.

Si les hommes garreliens sont doublement connus, c'est que les trois femmes qu'ils rencontrent les connaissent plus ou moins déjà. Dans *J'entends plus la guitare*, on peut déduire de la mise en scène de la situation que Gérard et Aline ont sans doute déjà eu vent l'un de l'autre. Entre elle et lui, la rencontre n'a rien d'inopiné et d'inattendu. Le personnage d'Aline se rend dans l'appartement où végète Gérard en sachant qu'elle va le trouver. Gérard sait qu'Aline va le rejoindre. Mais il est notable qu'entre les deux, Gérard est celui qui semble vouloir retrouver une dimension d'inattendu dans l'attendu : en tournant le dos à Aline à l'instant de la rencontre, en lui opposant un regard refusé, Gérard paraît vouloir différer l'instant où il voit Aline, peut-être pour mieux lui redonner un caractère surprenant. De plus, si Aline, en se présentant comme une amie d'une Catherine dont le spectateur ne saura jamais rien, laisse entendre que Gérard a sans doute entendu parler d'elle, c'est plus sûrement elle qui a entendu parler de lui [307] . Dans *La Naissance de l'amour*, c'est parce que la Jeune Femme a pu dans d'autres occasions apprécier le travail de comédien de Paul – « J'aime beaucoup ce que vous faites », lui dit-elle – qu'elle l'aborde, sans autre intention peut-être que de rendre hommage à son talent. Dans *Le Cœur fantôme*, enfin, l'énigmatique et large sourire que Justine adresse à Philippe avant de le dépasser trouve sa justification dans le fait qu'elle « croit » qu'elle le connaît, pour être allée un jour au vernissage d'une exposition des ses toiles. Paradoxalement, à l'instant de la première rencontre, les femmes sont donc moins en situation de connaissance que de reconnaissance.

Dans les films de la quatrième période, les hommes et les femmes ne s'engagent donc pas dans la rencontre sur un pied d'égalité. Les films se chargent, avant même que cette rencontre n'ait lieu, d'instaurer une différence entre eux. Il s'agit d'autre chose que de la différence sexuelle. Il s'agit d'une différence narrative. Cette différence narrative,

306 Nous empruntons cette expression à Pascal Bonitzer, en l'employant dans une perspective différente. *Cf. Le Champ aveugle*, *op. cit.*, p. 95.

307 La lecture de la version du scénario avant-tournage renforce cette lecture. Les conditions qui rendent possibles la rencontre entre Aline et Gérard y sont, en effet, largement « romancées ». On peut lire que c'est Aline qui prend l'initiative de la rencontre avec Gérard, bien décidée à sortir Gérard du marasme dans lequel il s'est replié. C'est donc surtout Aline qui « connaît » déjà Gérard. *Cf. J'entends plus la guitare*, scénario avant-tournage, archive Bifi, pp. 42-43.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

seul le spectateur peut en mesurer la portée (les hommes ne se « savent » pas connus du spectateur, les femmes ne s'en « savent » pas inconnues) et c'est à lui qu'elle est adressée. Elle n'interfère donc pas dans la situation de rencontre, mais en conditionne la réception et la lecture. En raison de cette différence, le spectateur est amené naturellement à partager le point de vue des hommes, à vivre la rencontre à leurs côtés. Le passé sentimental désastreux ou « sinistre » [308] de ces hommes est inévitablement vecteur d'empathie. La différence narrative met donc un peu plus les femmes à distance. Pour le spectateur, le lien qui va naître avec la rencontre est donc fondé sur un écart et une dissymétrie.

Une différence dans la mise en scène

Cette différence narrative se double d'une différence dans la mise en scène au moment du contact qui crée la rencontre et la co-présence. Ce ne sont plus les termes et les formes du récit qui produisent ici une différence : ce sont les choix scénographiques. Une rencontre au cinéma, en effet, n'est pas d'abord celle de deux cœurs, de deux esprits ou de deux âmes : elle est bien avant cela celle de deux corps en co-présence. Bien entendu, pour devenir vraiment rencontre, comme le souligne Philippe Arnaud, il faut que « les limites du moi [des personnages] se trouvent ébranlées ou abolies » [309] et cet ébranlement/abolition ne se produit jamais mieux que lorsque la rencontre est « *tuche* amoureuse » [310] . C'est ainsi que la rencontre peut emporter ses personnages dans une « spirale intersubjective » [311] et devenir « ce hasard qui prend le visage d'une nécessité » [312] . Mais il faut avant cela faire que la rencontre articule la « liaison d'un monde » [313] : et ce sont les corps des personnages qui sont d'abord au monde. C'est donc à la manière dont sont situés et agissent ces corps dans le laps de temps de la rencontre qu'il faut désormais prêter attention.

Quand le contact a lieu, les hommes sont tous déjà dans l'« ici » [314] . Ils sont dans le lieu même où va se tenir la rencontre. Ils sont déjà arrivés, voire, pour deux d'entre eux, déjà installés. Pour reprendre la terminologie d'Erving Goffman, ils sont partie prenante de la « région antérieure » [315] qui va être le socle de la rencontre. En ce sens, autant que dans un lieu, c'est sur leur territoire que la rencontre se déroule. Dans *J'entends plus la*

[308] Pour employer le mot d'Annie dans *Le Cœur fantôme*, après que Philippe a fait le constat que sa relation amoureuse avec Annie a lentement décliné vers un « j'étais bien » peu exaltant.

[309] Philippe Arnaud, *op. cit.*, p. 12.

[310] *Ibid.*, p. 12.

[311] *Ibid.*, p. 8.

[312] *Ibid.*, p. 12.

[313] *Ibid.*, p. 9. Philippe Arnaud cite ici Albert Laffay pour qui « le cinéma, lui, "ne peut s'arrêter de souligner et d'articuler les liaisons d'un monde". »

en vertu de la loi du droit d'auteur.

guitare, Gérard se tient déjà dans un grand appartement qui domine la place de la République. Le mouvement global de la mise en scène en début de séquence, passage en trois plans de l'extérieur vers l'intérieur, invite d'ailleurs à penser qu'il y vit reclus. Comme pour mieux figurer que Gérard est sur son territoire, Philippe Garrel le montre, avant l'instant de la rencontre, préparant du café et, après que la rencontre a eu lieu, nu en train de prendre un bain. Deux actions qui témoignent à la fois d'une possession et d'une intimité que le personnage de Gérard entretient avec ce lieu territorialisé. Dans *La Naissance de l'amour*, la séquence de rencontre débute sur Paul, assis dans le café dans lequel la Jeune Femme va l'apercevoir puis le rejoindre. Des trois séquences, seule celle du *Cœur fantôme* donne à voir l'arrivée du personnage masculin sur les lieux de la rencontre. C'est dans le but de retrouver la prostituée que Philippe entre dans le lieu. Et en découvrant l'absence de la prostituée qu'il recherchait, Philippe vient se poster presque au centre du croisement de rues qui forme ce lieu, en position et en état d'attente, faisant jouer à plein, mais à son insu, sa virtualité de scène pour une future rencontre. Parce qu'ils sont déjà dans les lieux, parce qu'ils sont dans la place, les personnages masculins sont les personnages accueillants, ce qui n'est pas sans conditionner leur comportement. Ainsi dans *La Naissance de l'amour*, Paul reçoit avec bienveillance le compliment de Justine, l'invite à prendre un café et lui propose très vite de déjeuner avec elle. Même dans le cas de Gérard, où cet accueil est pour le moins paradoxal, il n'en existe pas moins. Car avant de recevoir Aline comme un chien dans un jeu de quilles, un « morceau d'activité signifiante » [316] traduit ses dispositions favorables à la rencontre et son statut accueillant : il entrebâille très légèrement la porte de l'appartement, comme pour faciliter l'intrusion d'Aline dans sa vie.

Cette dimension accueillante des personnages masculins n'est jamais mieux exploitée que dans *Le Cœur fantôme*. Peu avant l'instant de la rencontre, le profil de Philippe est filmé en très gros plan. Il regarde vers la droite, avant d'effectuer un demi-tour sur lui-même. Son visage est alors tourné vers la gauche. Suit alors un plan d'ensemble – plan que le spectateur est tenté un temps de qualifier de subjectif avant de se rendre compte qu'il s'agit du seul point de vue de la caméra – donnant à voir la portion d'espace qu'embrasse désormais le regard de Philippe. Par conséquent, ce qui précède l'instant de la rencontre pour Philippe, ce qui permet et provoque l'instant de « la première vue » [317] ,

[314] Pour reprendre le terme d'André Gardies, en en modifiant quelque peu l'acception qu'il en fait, dès lors qu'on l'envisage au niveau dramatique. Dans *L'Espace au cinéma*, André Gardies effectue une distinction entre ici/là//ailleurs, l'ici étant « le champ, cet espace représenté », le là étant « le hors-champ, cet espace potentiel, non visible, mais que je sais présent tout autour (du champ) », et l'ailleurs étant un hors-champ « flottant, indéterminé, doublement "off", qui renvoie à un espace autre, non assignable. » D'un point de vue dramatique, on peut considérer que l'« ici » renvoie à l'ensemble du lieu où se tient telle ou telle action ou situation dramatique, avant toute tripartition par le filmage. Ainsi conçu, l'ici nous semble renvoyer très exactement à la notion de « scène filmique », telle qu'elle a pu être théorisée par Jacques Aumont et sur laquelle nous revenons dans le chapitre III.

[315] Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, *op. cit.*, p. 106.

[316] Yves Lavandier, *La Dramaturgie*, *Les mécanismes du récit*, Paris, Le Clown et l'enfant, 1997, p. 317.

[317] Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent*, *la scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1989.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

c'est un retournement de son champ de vision. C'est ainsi qu'il peut tomber sur Justine traversant la rue dans sa direction et s'avançant vers lui. C'est ainsi, surtout, qu'il peut percevoir et accueillir le sourire qu'elle arbore et qu'il reçoit comme une invitation à la suivre. En effectuant une simple volte-face, Philippe se retrouve en position de recevoir Justine par le regard. C'est ici qu'il faut dire, avec Roland Barthes, que l'instant de la rencontre est un instant de « capture » pour celui qui voit : cet instant fugitif qui crée l'amoureux en provoquant son ravissement « par une image » [318] .

Comme pour renforcer par la mise en scène l'effet d'irruption qui leur est attaché au moment de la rencontre, Philippe Garrel fait à chaque fois apparaître les personnages féminins en second non seulement à l'image, mais dans la situation dramatique. Dans les trois moments de rencontre, la femme doit venir. La femme est la figure arrivante. Elle débouche d'une « région postérieure » [319] , d'un espace-coulisse hors-champ qui peut d'autant plus être nommé tel qu'il ne sera jamais donné à voir au spectateur. En ces cas-là, il n'y a aucun devenir champ de l'espace hors-champ, sans doute parce qu'il ne doit pas le devenir : en venant d'une région qui reste entièrement postérieure, les femmes n'en acquièrent que davantage un statut d'arrivantes.

Parce qu'elles arrivent, l'instant de la rencontre se joue essentiellement pour les femmes sous la forme d'un vécu du corps. Aline, la Jeune Femme et Justine paraissent comme obligées par Philippe Garrel de s'avancer et de faire la démarche d'aller vers l'homme. La rencontre amoureuse est pour elles un engagement de nature physique. Ce qui fait beaucoup pour l'émotion qui émane des séquences de rencontre vient du fait qu'il n'y a pas à savoir si c'est leur vécu corporel qui fait la rencontre ou la rencontre qui détermine ce vécu. Les femmes vont littéralement à la rencontre : elles s'engagent de tout leur corps dans la rencontre, dessinant un mouvement physique de rapprochement qui *est* rencontre. Du montage elliptique qui accompagne la prise de contact entre Aline et Gérard dans *J'entends plus la guitare*, le spectateur déduit qu'Aline, après avoir franchi la porte entrebâillée, s'avance jusqu'à l'entrée de la cuisine où elle s'arrête un instant, avant de s'éloigner comme le signalent le bruit de ses pas hors-champ. L'instant de la rencontre est donc déterminé et cerné par les déplacements d'Aline. Dans *La Naissance de l'amour*, la Jeune Femme fait son entrée sur scène en passant derrière la vitrine du café où Paul est assis. Après avoir aperçu Paul, elle tourne son visage dans sa direction, s'arrête un bref instant, puis semble continuer son chemin. On la retrouve, un plan plus tard, entrant dans le café, puis se dirigeant tout droit à la table où Paul est assis. Elle l'aborde alors en lui disant qu'elle aime beaucoup ce qu'il fait et s'assoit à l'invitation de Paul. Enfin, après que ce dernier l'a invitée à déjeuner, elle se lève pour aller téléphoner, prétextant un coup de téléphone à passer. Pendant tout le laps de temps qui mène la Jeune Femme de l'entrée du café à sa sortie du plan pour se rendre dans la cabine téléphonique, Paul n'est pas visible à l'image. Seuls accèdent au rang visuel, dans les secondes qui précèdent et celles qui suivent la prise de contact entre les futurs amants, le déplacement et les attitudes de la Jeune Femme : le mélange d'hésitation et de détermination que traduisent les rythmes de son avancée, sa main qui après avoir ramené ses cheveux en arrière reste

[318] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, p. 233.

[319] Erving Goffman, *op. cit.*, p. 110.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

un moment à hauteur de visage comme pour se protéger, ses regards qui osent à peine dévisager Paul, ses sourires mutins. Le corps de la Jeune Femme est ici un corps-traduction : il traduit l'état émotionnel qui est le sien dans ce moment où elle provoque la rencontre et se retrouve pour la première fois en co-présence presque intime avec lui. Dans *Le Cœur fantôme*, quand Justine apparaît à l'image, elle est tout entier un corps en marche dans un large espace. Sa mobilité et la grande énergie qu'elle semble fournir à l'arpentage de ce lieu frappent d'autant plus que son déplacement succède au visage de Philippe filmé en gros plan, quasi-immobile à l'image.

Surenchérissant sur la différence narrative qui précède la rencontre, c'est donc une différence de situation et de position entre l'homme et la femme qui accompagne la rencontre amoureuse au moment où elle a lieu. Comme si, pour qu'il y ait la possibilité d'une rencontre qui mène à l'amour, il fallait nécessairement que l'homme soit dans la place et reçoive, comme un présent, une femme. Comme si la femme devait nécessairement s'avancer vers un homme pour être aimée de lui et l'aimer en retour. Il y a là une forme de schématisme : le schéma de la rencontre amoureuse chez Philippe Garrel [320] .

Une rencontre qui ne peut être amoureuse

Pour finir de se convaincre que les points communs aux moments de rencontre amoureuse constituent en réalité un schéma inhérent au « concept » même de rencontre amoureuse dans l'esthétique de la quatrième période, peut-être n'est-il pas inutile de confronter les paramètres de ce schéma à une scène de rencontre entre une femme et un homme qui ne conduit pas à une relation amoureuse. Cette rencontre entre deux personnes, c'est celle qui a lieu entre Paul et une femme anglaise, dont l'identité reste anonyme, à Cadix [321] [séq. 27]. À propos de cette rencontre, Jacques Aumont voit son impossibilité à devenir une rencontre amoureuse dans le fait qu'elle est une rencontre provoquée : « si le héros cherche à provoquer la rencontre, part au bout du continent, à Cadix, il ne trouve qu'une femme enfermée comme lui dans l'indistinction de la solitude ("on dirait que les gens viennent ici pour être seuls"). » [322] Lorsque la dimension du hasard et le miracle de l'inattendu n'interviennent pas complètement, nous dit Jacques Aumont, une rencontre ne peut se faire sous les espèces de l'amour. Pour qu'il y ait rencontre amoureuse dans les films de la quatrième période, il ne faut pas plonger « au fond de l'inconnu pour trouver du *nouveau* » [323] , c'est-à-dire ne pas provoquer l'inconnu.

[320] On peut souligner que ce schéma était déjà à l'œuvre dans *L'Enfant secret et Liberté*, *la nuit*. Là aussi, l'homme est déjà dans la région antérieure à la rencontre. Là encore, la femme est la figure arrivante.

[321] Une autre aurait pu être choisie : celle entre Philippe et la prostituée au tout début du *Cœur fantôme*. Mais en raison de la profession de la femme, cette séquence nous paraît moins représentative. Pour autant, les principes de mise en scène de cette séquence (le corps immobile de la prostituée, le corps mobile de Philippe) auraient parfaitement pu servir pour notre démonstration par contrepoint : Philippe ne saurait tomber amoureux de la prostituée aussi parce que sa rencontre avec elle ne correspond pas au schéma de la rencontre amoureuse.

[322] Jacques Aumont, *À quoi pensent les films*, *op. cit.*, p. 142.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Il faut laisser l'inconnu venir à soi, sous l'aspect d'une femme. De même, Alain Philippon laisse entendre que cette rencontre de Cadix ne peut tourner en rencontre amoureuse parce qu'elle n'est que le prolongement d'une « échappée solitaire » [324] de Paul. La solitude totale, surtout lorsqu'elle ne résout rien et consiste uniquement à se sauver [325] sans être salvatrice, ne peut que rencontrer une autre solitude. Sans doute ces arguments critiques sont-ils tous deux recevables parce qu'ils reposent sur une lecture inductive, reliant cette rencontre à la trame du récit. Pour autant, l'attention portée aux partis pris de mise en scène permettent de comprendre que la rencontre entre Paul et l'étrangère de Cadix ne peut être une rencontre amoureuse par la seule syntaxe de la mise en scène.

Comment est bâtie cette rencontre ? Le premier plan de la séquence où cette rencontre intervient montre Paul marchant seul dans une rue de Cadix. Habillé de noir, portant son imperméable à la main, sa silhouette se détache dans un environnement dont la tonalité générale est claire (murs blancs des façades devant lesquelles sèche du linge blanc, carrosseries des voitures garées ou passant dans le plan en majorité blanches ou de couleurs pâles, luminosité d'ensemble assez dure, tirant le plan vers la surexposition). Au début de la séquence, Paul est donc mis en relief en tant que corps se déplaçant. À ce plan succède un plan donnant à voir la silhouette d'une femme de trois quarts dos, adossée contre un poteau noir : en arrière-plan s'étire en perspective une vaste esplanade de bord de mer. Sur le plan visuel, rien ne permet de relier ce plan avec celui qui précède. Seule un accord atonal de piano, commencé à la fin du plan sur Paul et se poursuivant sur le plan de la femme, permet de supputer un lien possible entre les deux situations. En tout cas, avant même que la rencontre n'ait lieu et alors qu'elle n'est qu'une virtualité, il est déjà remarquable que Philippe Garrel pose l'homme et la femme dans des attitudes différentes (mobilité de l'un, immobilité de l'autre) qui sont inversées par rapport à ce qui se joue dans le schéma de la rencontre amoureuse. On sait déjà ce qui suit [326] . La femme traverse l'esplanade, filmée de dos en travelling avant par la caméra et interrompt sa marche lorsqu'elle a atteint la rambarde, contre laquelle elle s'immobilise. Le plan dure quelques instants sur l'immobilité de ce corps féminin, avant que Paul n'entre dans le champ et vienne se poster à la droite de la femme pour l'aborder. Une co-présence s'établit à l'écran : une rencontre advient.

On le voit, contrairement à ce qui se passe dans le schéma de la rencontre amoureuse, ce n'est pas l'homme qui est sur « son » terrain et qui accueille une femme

[323] Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal* (1861), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2003, p. 173. Souligné par l'auteur. Nous croyons légitime de faire référence ici à ce vers de Baudelaire tiré du poème « Le Voyage », parce que Paul, plus tard en Italie, s'oppose explicitement aux vues baudelairiennes sur le voyage : « Il avait tort ».

[324] Alain Philippon, *art. cit.*, p. 31.

[325] Sur le DVD édité par les *Cahiers du cinéma* sur lequel figure *La Naissance de l'amour*, le titre du chapitre où figure l'escapade de Paul à Cadix est : « Se sauver ». Titre qui fait évidemment référence aux propos tenus par l'étrangère de Cadix dans le dialogue qui suit la rencontre avec Paul, mais dont la valeur est aussi d'être judicieusement polysémique. *Cf. Deux films* de *Garrel* (*La Naissance de l'amour*, *Sauvage innocence*), Cahiers du cinéma, CNC, 2003.

[326] *Cf.* Chapitre I.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

qui vient. Ce n'est pas non plus la femme qui est en mouvement à l'instant de la rencontre. C'est très exactement le contraire qui a lieu et c'est aussi pourquoi sans doute l'amour ne saurait advenir. Autant que les raisons narratives invoquées plus haut, ce sont alors des raisons structurelles de mise en scène qui contreviennent à l'émergence de l'amour.

On ne s'étonnera pas alors de voir la rencontre se transformer en un émouvant dialogue entre Paul et la femme anglaise qui confie les raisons intimes et de nature presque religieuse [327] de sa présence solitaire à Cadix. Les rencontres amoureuses s'effectuent sur un mode où la parole n'a pas beaucoup plus qu'une fonction phatique (Aline et Gérard dans *J'entends plus la guitare* entre lesquels l'essentiel se joue sur un mode muet) ou de confirmation de l'accueil (Paul invitant la Jeune Femme dans *La Naissance de l'amour*). Au mieux, la parole permet à la rencontre de s'inscrire dans un avenir (Justine qui propose à Philippe de « faire un petit bout de chemin ensemble » dans *Le Cœur fantôme*). À Cadix, au contraire, une parole explicative et lourde de sens peut se laisser entendre parce qu'Éros n'agit pas. Si comme l'écrit Denis de Rougemont, « *Éros* élit, s'émeut et "le reste est silence" » [328] , alors dans les rencontres amoureuses la parole est contingente : les échanges de paroles sont surtout là pour meubler le silence qui suffit à la rencontre. En revanche, la rencontre de Cadix relève uniquement de la *philia*, l'amitié spirituelle qui, si l'on en croit encore Denis de Rougemont, « devine, attend l'échange, le vrai dialogue » [329] . Paul et la femme anglaise reconnaissent en l'autre tout autre chose qu'une âme sœur : un semblable avec lequel évoquer son expérience de vie est possible parce qu'en s'adressant à l'autre, on parle aussi de soi.

Schéma de la rencontre amoureuse : mise en scène de l'entre-deux

Les scènes de rencontres amoureuses sont donc bien toutes bâties sur un même schéma. Or, ce schéma, en raison des deux niveaux de différence qu'il conjugue (narrative et scénographique), met en relief toute la complexité de l'entre-deux qui se noue au moment de la rencontre. Car, sans contrecarrer la construction du lien, ces différences font sentir au spectateur toute la dimension de la disjonction qui œuvre au cœur même de la jonction. Maurice Blanchot affirmait dans un commentaire de *Nadja* [330] que

« la rencontre désigne une relation nouvelle. Au point de jonction – point unique –, ce qui vient en rapport demeure sans rapport et l'unité ainsi mise en évidence n'est que la manifestation surprenante (par la surprise) de l'in-unifiable,

[327] « À un moment, on ne peut pas faire autrement que de se sauver, sauver sa peau ou son âme, c'est la même chose. De toute façon, je ne vois pas à quoi je leur servirais sans âme. »

[328] Denis de Rougemont, *Les Mythes de l'amour*, Paris, Gallimard, coll. « Idées NRF », 1961, p. 275.

[329] *Op. cit.*, pp. 274-275.

[330] Le rapprochement semble d'autant plus motivé que l'œuvre d'André Breton est pour Philippe Garrel une référence importante. En témoigne, par exemple, le titre *Rue Fontaine*. Cette rue est celle dans laquelle a longuement vécu Breton.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

simultanéité de ce qui ne saurait être ensemble ; d'où il faut conclure, quitte à abîmer la logique, que là où la jonction a lieu, c'est la disjonction qui régit et fait voler en éclat la structure unitaire. » [331]

À suivre Maurice Blanchot, la disjonction accompagne toute rencontre parce que la rencontre est gouvernée par un principe illogique (« quitte à abîmer la logique », dit Blanchot) de disjonction qui subvertit la jonction qui n'en a pas moins lieu. Autrement dit, pour l'énoncer avec le vocabulaire de Daniel Sibony, alors qu'un lien se noue, c'est aussi une coupure qui agit. Mais dans les films de la quatrième période, lors des moments de rencontre amoureuse, « ce qui vient en rapport » et qui « demeure sans rapport », savoir la disjonction au cœur même de la jonction, n'est plus seulement ce qui se donne à comprendre de la rencontre après son analyse métaphysique. Cette jonction-disjonctive se fait principe de mise en scène pour figurer la création d'un entre-deux comme coupure-lien. Daniel Sibony, en effet, insiste sur le fait que le concept de différence, dont on sait la fortune qu'il a eu en philosophie, n'est qu'une modalité « minimale » et « limitée » [332] de l'opérateur entre-deux tel qu'il l'envisage : « la différence apparaît comme un entre-deux trop mince, elle coupe là où c'est la coupure même qui ouvre l'espace d'un nouveau lien. » [333] Bien marquer la différence en la redoublant revient donc à faire sentir combien c'est la coupure même qui rend possible le lien, sans qu'il ne résorbe totalement cette coupure.

Il s'agit ici d'un acte moderne parce qu'il témoigne de ce « pessimisme lucide » [334] caractéristique de la modernité : même au moment où c'est un lien amoureux qui se forge, Philippe Garrel n'en rend pas moins prégnante sa précarité. Plus encore, le schéma de la rencontre amoureuse chez Philippe Garrel montre que son esthétique relève d'un pessimisme fondamental parce qu'il se refuse à la traiter sur un mode édifiant. Contrairement à ce qui peut se produire chez certains autres grands cinéastes modernes, la rencontre amoureuse ne participe pas de ces figures du « miracle », de la « révélation » ou de la « grâce soudaine » qui peuvent restaurer l'évidence du lien [335] . Même au moment où l'amour se fait possible par la rencontre, Philippe Garrel n'en veut pas moins marquer la fragilité du lien.

[331] Maurice Blanchot, L'Entretien infini, Paris, Gallimard, 1969, p. 609. Philippe Arnaud reprend en partie cette citation de Maurice Blanchot et soutient dans les dernières lignes de son ouvrage …Son aile indubitable en moi que « cette phrase de Blanchot […] pourrait valoir comme une proposition accompagnant le cinéma qu'on a appelé moderne. » Cf. op. cit., p. 58.

[332] « Disons-le tout net : l'idée de la différence ne suffit plus pour comprendre ce qui se passe […]. Non que l'idée de différence soit fausse : elle est juste mais limitée, pertinente mais infime ; rayon d'action plutôt réduit, liberté de mouvement très faible » et « […] le simple trait de la différence apparaît lui-même comme un entre-deux minimal […]. » *Cf.* Daniel Sibony, *Entre-deux*, *op. cit.*, pp. 10 et 11.

[333] *Op. cit.*, p. 11.

[334] « La modernité relève d'un pessimisme lucide. » *Cf.* Fabrice Revault d'Allonnes, *op. cit.*, p. 23.

[335] « […] si le monde est généralement inévident, (ne) peut se produire ponctuellement (qu') une fulgurante et sidérante évidence […]. D'où la possible figure de la révélation, du miracle, de la grâce, soudaine, instantanée : ainsi la fin du *Voyage en Italie* de Rossellini ou à la fin du *Pickpocket* de Bresson. » *Cf. ibid.*, p. 21.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

en vertu de la loi du droit d'auteur.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Chapitre III. Donner à voir l'« entre deux personnes »

Une situation de co-présence au cinéma est travaillée par les choix de représentation. Choix de représentation émanant de la nature de la situation. Choix de représentation émanant aussi de la manière dont cette situation est filmée et communiquée par l'entremise du médium cinématographique au spectateur. Les « entre deux personnes » s'inscrivent naturellement sur le terrain cinématographique du « donner à voir ». Mais, dans les films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel cette question du « donner à voir » paraît immédiatement s'étoiler dans la variété des modes de monstration filmique.

Le Vent de la nuit fournit en l'occurrence le meilleur des exemples. À partir d'une situation de base qui structurellement ne change pas – deux hommes assis dans une Porsche rouge – Philippe Garrel passe en revue différentes manières de filmer la situation, aboutissant à une palette stylistique large. *A fortiori* si, comme le fait Charles Tesson, on pense que le « Scope semble imposé par le véhicule [… et que la] voiture rouge est le corps de l'histoire entre ces deux hommes […] » [336] ,il est possible de tenir *Le Vent de la nuit* pour un film ayant aussi pour projet cinématographique fondamental d'éprouver, sans dogme, différentes façons de donner à voir la situation aussi banale que cruciale de deux hommes se retrouvant longuement co-présents dans une voiture [337] . La

[336] Charles Tesson, « Les Hautes solitudes » in *Cahiers du cinéma* n° 533, mars 1999, p. 29.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

représentation de l'« entre deux personnes » Serge/Paul devient ainsi le terrain d'une variabilité stylistique capable de résonner au plus juste avec ce qui se joue à tel ou tel instant au niveau dramatique. Ainsi n'est-il pas sans signification que la seule fois où la caméra pénètre dans la Porsche se soit pour filmer Serge par-derrière de trois quarts dos [séq. 14]. À ce moment là, en effet, Serge évoque l'un des épisodes les plus douloureux de son passé : l'acte désespéré qui consistait à pisser sur des fils de fer barbelés, pensant qu'ils étaient électrifiés, pour en finir avec les douleurs intolérables provoquées par les électrochocs. Dès lors, en rejetant complètement Paul dans le hors-champ et en se postant derrière Serge, la caméra non seulement resserre à la fois l'attention dramatique sur le personnage qui livre son passé, mais semble venir occuper la place même de ce passé, que Serge traîne derrière lui comme un long cortège de souffrances [Planche VII].

Cette variété des modes de représentation des situations entre deux personnes n'est pas sans faire écho au premier chapitre de cette étude. Car l'« entre deux personnes », loin de sombrer dans la monotonie visuelle, finit de la sorte par s'affirmer comme un motif privilégié. Mais, *a contrario* de la ligne générale du premier moment de cette étude qui tentait de cerner certains éléments constants d'une stylistique garrelienne, c'est la possibilité même de trouver un trait de style unique qui semble en l'espèce achopper. C'est pour de tels cas de figure que résonnent ces propos de Philippe Garrel :

« Je me suis rendu compte qu'en étant de plus en plus volontariste avec la caméra, en cherchant un style particulier ou original, on finit par faire de la rétention. […] À force d'exiger de soi-même un style particulier ou dominant, on en arrive à quelque chose de pauvre intérieurement. » [338]

À l'aune d'un tel constat, la diversité des modes de représentation des situations entre deux personnes peut être lue comme un geste d'ouverture, voire d'échappée stylistique, aboutissant pour le cinéaste à une certaine richesse intérieure.

Parce que ces variations dans les manières de donner à voir les situations entre deux personnes sont très nombreuses, et surtout chaque fois uniques, il serait illusoire de tenter de se lancer dans une typologie rhétorique ou taxinomique, même partielle, des « mille et unes » manières de donner à voir l'« entre deux personnes ». D'abord, parce qu'une telle typologie ne manquerait pas de tomber dans cette « version un peu caricaturale du structuralisme » qui consiste à « repérer des figures et à cocher des cases » que stigmatise à juste titre Marc Cerisuelo [339] . Ensuite parce qu'elle ne pourrait

[337] On notera que les *Cahiers du cinéma* (car l'article n'est pas signé) pouvait aussi réduire l'argument du *Vent de la nuit* à quelque chose d'assez banal, mais finalement essentiel : « On peut voir dans *Le Vent de la nuit* le récit d'une difficulté banale, celle d'un homme à s'éloigner de sa voiture avant de toujours y revenir, d'un pas lent et mesuré. » *Cf.* « Au fil du temps » in *Cahiers du cinéma* n° 533, mars 1999, p. 27.

[338] Cf. « Au hasard de la rencontre », art. cit., p. 36. Pour éviter les contresens, il convient de souligner que de tels propos sont plutôt isolés de la part de Garrel et ne remettent pas en cause l'existence de points saillants stylistiques dans son esthétique. Philippe Garrel a parfaitement conscience d'être porteur ou tributaire d'un style. Par exemple, dans le même entretien, à propos du choix du Scope, Garrel affirme : « Choisir le Scope, c'est affirmer un style. » (p. 40). Et un peu après, concernant la méthode de la prise unique : « Je ne tournais qu'une prise, faute de moyens, puis c'est devenu un style. » (p. 41).

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

que mêler de « façon inextricable des critères de catégorisation purement formel à des critères de contenu » [340], entremêlement baroque qui la rendrait vite caduque et sans aucun intérêt opératoire. Car même si l'on décidait d'appeler exclusivement les situations entre deux personnes entièrement représentées dans un plan en cadre fixe des « entre deux personnes dans le champ », il y aurait encore à faire jouer les différences qui s'établissent entre un « entre deux personnes » filmé en plan large, un « entre deux personnes » resserré au niveau des visages ou un « entre deux personnes » réduit visuellement à une main caressant une jambe.

1. Une relation problématique

Si l'on repart du principe à la base de la monstration filmique, dès lors qu'il s'agit d'images indicielles, une particularité de l'esthétique des films de la quatrième période ne manque pas d'apparaître au premier plan. Ce principe qui fonde la monstration filmique est le suivant : la nécessaire mise en relation d'une caméra avec un objet dans la perspective de le donner à voir. Ainsi, montrer une situation entre deux personnes par les moyens du cinéma, ce n'est pas d'abord la transformer en configuration filmique quand elle n'était à l'origine qu'une situation dramatique d'un point de vue scénaristique et une situation profilmique avant son enregistrement et la mise sur film. C'est installer entre la situation et le regard de la caméra une relation qui permet l'enregistrement et la création d'un plan. Relation à chaque fois particulière, mais qui s'origine toujours dans cet acte premier et commun qui est de les mettre en relation.

Une relation en tension

Or, parmi les multiples manières de filmer une situation entre deux personnes dans les films de la quatrième période, nombreuses sont celles qui paraissent instaurer une relation en tension entre la situation entre deux personnes telle qu'elle se donne à comprendre d'un point de vue strictement dramatique et ce qui est finalement donné à voir de cette situation. Dans *J'entends plus la guitare*, par exemple, lorsque Gérard converse au café avec Adrienne lors de leur première entrevue qui va le mener à l'adultère, il ne semble pas faire de doute que c'est une situation entre deux personnes qui a lieu [séq. 44]. Cet homme et cette femme se parlent, évoquent sur des modes franchement explicites ou plus implicites les raisons érotiques pour lesquelles ils ont du « plaisir » à se trouver réunis et rien ne vient les détourner de cet entre-deux. Mais au niveau filmique, pendant toute la scène, seul le visage en très gros plan d'Adrienne est visible à l'écran. Gérard est entièrement rejeté dans le hors-champ gauche, uniquement présent par sa voix et, par déduction, comme cible des regards d'Adrienne. Pour

339 Jean-Baptiste Thoret, « Hollywood à l'écran, entretien avec Marc Cerisuelo » in *Simulacres* n° 4, février-avril 2001, p. 138.

340 Jacques Aumont rappelle que c'est un tel écueil qui, selon son terme, a fini par « ruiner » la grande syntagmatique établie par Christian Metz. *Cf. À quoi pensent les films*, *op. cit.*, p. 247.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

reprendre la terminologie d'André Gaudreault, dans une telle scène la relation entre la « monstration profilmique » et la « monstration filmographique » [341] n'est pas de simple superposition ou de décalque. La « monstration filmographique » ne coïncide pas avec la « monstration profilmique », si tant est d'ailleurs qu'une telle coïncidence puisse jamais avoir lieu.

Si ce cas est remarquable, c'est bien entendu parce que la situation entre deux personnes n'est jamais montrée dans son intégralité ou plutôt dans son intégrité visuelle. La caméra se refuse de manière ostensible à filmer Gérard. Elle se refuse à faire de la situation entre deux personnes un motif visuel, ce qui doit amener en retour à s'interroger sur les raisons de l'élection du visage d'Adrienne au cours de cette situation. Peut-être, si l'on suit Jacques Aumont sur ce point, est-ce parce qu'il s'agit du seul visage dans ce film qui n'apparaisse pas comme un « visage de la mort » [342] . Dans cette galerie de masques mortuaires que représente à ses yeux *J'entends plus la guitare*, la seule « exception » est le visage d'Adrienne « dont le filmage en gros plan révèle la surface comme agitée d'un incessant friselis, d'ondoiements, de poussées ténues qui haussent ici un sourcil, crispent là fugitivement une commissure. » [343] Le visage d'Adrienne est ainsi visage de la vie : visage alors le mieux à même d'exprimer le désir érotique qui circule entre les deux personnages et qui est le moteur véritable de toute cette scène.

Remarquable, le moment de conversation entre Adrienne et Gérard ne fait pourtant qu'accuser une tension qu'on retrouve dans nombre de relations qui s'établissent entre une situation entre deux personnes et la manière de la donner à voir. Dans *Le Cœur fantôme*, lorsque Justine demande à Philippe s'il prenait lui aussi de l'héroïne quand il était avec Mona, jamais ces deux personnages ne sont montrés dans le même champ [séq. 50]. Certes, les voix de Philippe et Justine, lorsqu'elles sont acousmatiques, franchissent la frontière qui sépare hors-champ et champ, donnant une assise profilmique indubitable à la situation entre deux personnes. Mais le jeu du champ-contrechamp (deux plans sur Justine, deux plans sur Philippe en alternance) et l'isolement des deux figures par des cadrages en gros plans instaurent une fragmentation de la situation entre deux personnes. Effet de fragmentation et de séparation des deux protagonistes augmenté par l'impossibilité de faire concorder ce qui apparaît du décor en arrière-plan de Justine et ce qui se donne à voir de lui derrière Philippe. En effet, alors que derrière Justine est visible une étagère en bois marron sur laquelle semble [344] posé un poste de télévision, le buste de Philippe se détache sur fond de mur crème, seul le coin d'une commode sur laquelle

341 André Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, *op. cit.*, p. 121.

342 « […] les visages du film apparaissent comme autant de visages de la mort. Visage expressionniste, gagné par des reflets mordorés et verts, par la présence de la charogne dans la chair désirable : tout ce qui passe dans le corps chez Rembrandt, chez Rubens passe dans le visage de Marianne – jusqu'aux yeux qui s'injectent ou se bordent de rouge. Masque de mort, la tête méchante de la grand-mère (la bonté mielleuse de ses phrases, comme la sorcière de Blanche-Neige lorsqu'elle donne la pomme empoisonnée). Masque de mort, le profil prognathe de Linda, visage qui s'abandonne à l'envahissement par l'ombre, par les trous noirs (comme les grotesques de Léonard, les mendiants de Murillo). Figure de la mort comme promesse humaine par excellence, le visage de la mère, celui d'Aline. » *Cf.* Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, *op. cit.*, pp. 201-202.

343 *Op. cit.*, p. 202.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

est posée une lampe se laissant entr'apercevoir à la faveur d'un panoramique à droite de la caméra. Cette fois, toujours dans les termes d'André Gaudreault, « monstration filmographique » et « monstration filmique » [345] s'épaulent pour représenter la situation entre deux personnes sans vraiment la donner à voir. Parce que jamais les deux figures ne sont visibles ensemble à l'écran, l'« entre deux personnes » n'accède pas en tant que tel au visible.

Une relation problématique

Une certaine mise en crise des situations dramatiques entre deux personnes paraît ainsi s'opérer à travers les choix de monstration, au point qu'il n'est sans doute pas illégitime de se demander si les situations que transmettent ces séquences sont des situations entre deux personnes. La réponse ne fait pourtant pas de doute : elle ne peut être que positive. Positive d'abord parce qu'au niveau de la dramaturgie, ce sont bel et bien des situations entre deux personnes qui se déroulent. Positive aussi parce qu'au niveau de la réception filmique le spectateur a le sentiment, notamment grâce au son, de partager une situation entre deux personnes alors même qu'il ne la voit pas. Ce serait par trop conférer à l'image un primat dans la réception que de vraiment jouer la carte du doute, quand les travaux de Michel Chion nous ont largement appris à reconnaître le pouvoir structurant du son en situation d'audio-vision, notamment à travers le concept de « valeur ajoutée » [346]. Mais répondre de manière positive, c'est alors faire de la relation qui s'instaure entre une situation entre deux personnes et la manière de la donner à voir, une rencontre dont l'intérêt est moins celui d'une mise en crise que d'une problématisation. Ne pas donner à voir en tant que telle une situation entre deux personnes ne remet pas en cause l'intégrité dramatique de cette situation, mais fait passer au premier plan de la réception et, par là, de la réflexion le caractère problématique de la relation entre situation et monstration (le terme de monstration ne renvoyant plus désormais, par raccourci, qu'au niveau filmique, qui implique nécessairement le filmographique).

Plus encore, ces cas « extrêmes » ne font qu'exacerber la nature nécessairement problématique de la relation situation/monstration. D'abord parce que le choix de monstration d'une situation dramatique est nécessairement problématisant. Gilles Deleuze souligne que « ce qui caractérise le problème, c'est qu'il est inséparable d'un choix » [347]. Or, la décision qui consiste à filmer une situation en plan d'ensemble ou au contraire en plan rapproché est l'expression d'un tel choix et la réponse au problème

[344] Semble parce qu'en raison de l'emploi d'une longue focale, le poste de télévision, flou, se devine plus qu'il ne se voit.

[345] *Op. cit.*, p. 121.

[346] Michel Chion, *L'Audio-vision*, *Son et image au cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Nathan cinéma », 1990, p. 8.

[347] Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 230. Gilles Deleuze, pour bien expliciter cette caractéristique du problème montre ce qui distingue problème et théorème : « En mathématiques, couper une ligne droite en deux parties égales est un problème parce qu'on peut la couper en parties inégales ; tendre un triangle équilatéral dans un cercle est un problème, tandis que tendre un angle droit dans un demi-cercle est un théorème, tout angle dans le demi-cercle étant droit. »

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

du « comment filmer » cette situation. Même si les choix de monstration donnent à voir dans son intégrité la situation qui se joue sur le plan dramatique, il n'en résulte pas moins que ces choix sont des choix et constituent la base d'une problématisation. Ensuite, les acteurs d'une situation dramatique, dès lors qu'elle trouve d'abord à s'incarner au niveau profilmique, sont eux-mêmes engagés dans la relation qu'ils entretiennent avec la caméra et peuvent faire varier cette relation. En ce sens, la situation qu'ils incarnent n'est pas moins problématisante, parce qu'elle redouble la mise en question des choix de monstration qui ont été opérés pour donner à voir, et de quelle manière, les acteurs de la situation. De la sorte, la nature de la relation qui s'établit entre situation dramatique et la manière dont cette situation est donnée à voir apparaît éminemment problématique.

Le travail analytique comme constitution d'un problème

En ce sens, il n'est jamais plus vrai que sur cette question du « donner à voir » que d'envisager le travail analytique comme constitution d'un problème. Comme le rappelle Jacques Aumont, le terme analyse vient primitivement de « *ana+luein* », ce qui signifie « résoudre en remontant à l'envers » [348] . Or, selon Jacques Aumont, analyser n'est alors « rien d'autre que la méthode, connue des mathématiciens, qui consiste à "supposer le problème résolu" » [349] . Une différence néanmoins sépare méthode mathématique et analyse d'images : « analysant une image, un tableau, un film, je n'ai pas à "supposer", mais à constater que le problème est "résolu" : c'est ce que j'ai d'abord sous les yeux qui constitue la solution. » [350] D'où la conclusion à laquelle aboutit Jacques Aumont :

« L'analyse consiste bien alors à remonter, mais non sous la forme d'une "démonstration" (au sens où celle-ci est la vérification de certains enchaînements de conséquences logiques) ; il s'agit plutôt, partant de la solution que me donne l'image de constituer le problème. Question première, question de fond de toute analyse d'image : "quel est le problème ?". Quel problème puis-je poser à partir de cette ou ces images ? Quel problème pose-t-elle ou posent-elles, dont elles sont la solution ? » [351]

Bien entendu, il ne faut pas conclure trop hâtivement des propos de Jacques Aumont qu'une image pose un problème unique, comme ses formulations auraient peut-être tendance à le faire accroire. C'est au contraire l'une des lignes directrices des pages qui suivent ses propos que de rappeler la complexité du concept d'image qui engage alors nécessairement à considérer qu'elle pose non pas un problème, mais une série de problèmes. Parce que l'image « se fait », « se réfère » et « s'échange » selon les propriétés concrètes primitives dont Jacques Aumont entend repartir pour engager sa réflexion sur l'analyse des images de films [352] , l'image pose, au niveau théorique, au

348 Jacques Aumont, *À quoi pensent les films*, *op. cit.*, p. 26.

349 *Op. cit.*, p. 26.

350 *Ibid.*, p. 26.

351 Ibid., p. 26.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

moins trois ordres de problème :

« L'image fabriquée pose le problème de sa légitimité, de sa valeur, de son intention. Qui fait l'image lorsque je dessine ? "Je" dessine, et cela sans doute semble impliquer une intentionnalité, mais comment la connaître, disons, à propos du pingouin de la grotte Cosquer ? Et si je dessine, qui autorisera qu'on y reconnaisse quelque chose, qui fera qu'on y trouve intérêt ? De même, l'image référée pose la question de son invention : si cela ressemble (mode ordinaire de la référence), d'où vient la ressemblance ? qui l'a voulue ? qui a su l'obtenir ? L'image enfin ne s'échange que sur la base d'une garantie, c'est-à-dire d'un savoir même mythique ou hypothétique sur ses origines : quel étalon est convoqué dans l'économie des images ? »

Ces ordres de problème dont l'image est théoriquement porteuse ne doivent cependant pas se comprendre comme une « grille de lecture problématique » à laquelle il faudrait obligatoirement soumettre toute image dès lors qu'on entend produire à partir d'elle une analyse. Une telle posture analytique serait alors en contradiction flagrante avec la thèse fondamentale du livre de Jacques Aumont qui consiste à aborder une image dans sa plus grande singularité [353] , débarrassée de toutes les « ornières » théoriques qui empêchent de prendre acte de cette singularité. À rebours de l'iconologie de Panofsky et de « tout ce qu'on appellera ici l'assignation des images à un répertoire » [354] , l'analyse d'image telle que la conçoit et la défend Jacques Aumont ne cherche précisément pas à « retrouver quelque chose qui existe avant l'image, en dehors d'elle, indépendamment d'elle, et à quoi elle tâche de se conformer. » [355] Ainsi le geste analytique premier doit-il porter non pas sur l'image mais sur l'analyste qui doit développer chez lui une capacité à « oublier » :

« Oublier tout le savoir spécialisé que l'on possède à propos du "contexte" de ce que l'on décrit. Oublier ce que l'on sait ou croit savoir sur les conventions

[352] Jacques Aumont entend rompre avec les définitions courantes de l'image qui s'originent toutes au miroir (perception concrète d'un reflet mimétique) pour ensuite aller toujours plus vers l'abstrait d'un principe métaphorique à l'œuvre dans les images. L'inconvénient de ces définitions courantes étant pour Aumont qu'elles n'ont pas pour finalité l'image en tant que telle, mais « l'idée d'image », selon le titre d'un ouvrage de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier (*cf.* Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *L'Idée d'image*, Saint Denis, PUV, coll. « Esthétiques hors cadre », 1995). En définitive, ce qu'on vise dans l'image est toujours alors situé dans le « verbal » : elle ne vaut qu'à être « une puissance d'extension qui permette de dire autre chose que ce que l'on dit ». La démarche proposée par Jacques Aumont est au contraire de chercher à rendre compte de la force propre de l'image, force propre « de signifier, d'exprimer mais aussi de faire penser, sans pour cela être soumise à la force extérieure de l'*idea*. » D'où les propriétés concrètes dont il entend repartir : « L'image se fait ; elle se réfère ; elle s'échange. Avant tout, un processus matériel doit la produire, même s'il est automatique comme celui qui engendre l'image dans ses états post-photographiques. Produite, l'image est alors – alors seulement – image-de : elle renvoie à quelque chose du monde. Enfin, elle acquiert, dans cette vertu de référence, une valeur : elle *vaut pour* quelque chose, et c'est ce valoir-pour qui permet et fonde une circulation et une économie des images. » Souligné par l'auteur. *Cf. op. cit.*, pp. 27-29.

[353] « L'analyse, au fond – c'est la thèse de ce livre – n'existe que si elle s'est approprié un objet érigé en singularité, quel que soit […] le mode ou la raison de sa singularisation. » *Cf. op. cit.*,p. 114.

[354] *Op. cit.*, p. 44.

[355] *Ibid.*, p. 44.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

adoptées par l'auteur de l'image, ou sur celles auxquelles se conformaient les destinataires supposés de cette image. Oublier même qui a produit cette image, quand, où, pourquoi […]. Bref, se comporter vaillamment comme si l'image qui est devant moi et que je veux décrire n'avait jamais eu d'autre destinataire que moi, ici, aujourd'hui. » [356]

De la sorte, et comme le dit Anne-Françoise Lesuisse, « face à l'image, il faudrait mettre de côté à peu près tout *sauf soi-même* […]. » [357] Bien entendu, l'oubli n'est que provisoire et ce serait une erreur plus grave encore que de ne pas se donner la possibilité de se souvenir, après avoir oublié, de tout ce à quoi telle image fait écho dans l'esprit de l'analyste. Si, comme le voulait Platon, « la connaissance est lien » [358] , c'est aussi dans les rapports et les différences qu'une image entretient avec d'autres images qu'elle devient un problème intéressant pour l'analyse. Mais la capacité d'oubli – qui est surtout de l'ordre du postulat théorique – est sans doute le meilleur antidote aux grilles analytiques trop corsetées qui ont toujours plus ou moins le défaut d'aller chercher dans l'image ce qu'on désirait auparavant y trouver. De ce point de vue, on ne peut qu'approuver le propos de Jacques Gerstenkorn lorsqu'il affirme qu'il vaut mieux analyser un film « à la hussarde », plutôt que comme « un huissier » [359] . Il rejoint en cela la position analytique proposée par Jacques Aumont, qui est le contraire d'une grille ou d'une méthode parce qu'elle veut à tout prix éviter « l'attitude qui consiste, pour faire "faire" du sens à une œuvre, à prendre du sens tout prêt et à le lui appliquer » – attitude évidemment qualifiée de « contre-productive » [360] . Les trois ordres de problèmes que pointent Jacques Aumont ne sont donc ni des préceptes, ni même des principes problématiques. Ils sont plutôt une invitation à engager l'analyse dans la voie d'une problématisation des images où les problèmes qu'elles posent sont multiples, infinis peut-être.

Deux niveaux de problème : problématisation immanente, problématisation transcendante

Ils sont aussi une manière de nous rappeler fermement qu'une même image pose différents types de problèmes, dès lors que l'on fait porter l'accent de l'analyse sur tel ou tel aspect de cette image. Pourquoi est-on ici au-delà de la simple évidence ? Parce que ce sont des problèmes de conditions esthétiques différentes qui peuvent être soulevés et constitués par l'analyse. Des problèmes qui, par exemple, ne prennent leur sens que dans le cadre restreint de l'esthétique particulière d'un auteur. Des problèmes qui, au

356 ***Op. cit., p. 205.***

357 *Cf. Du film noir au* noir, *op. cit.,* p. 93. Souligné par l'auteur.

358 Platon, *Ménon*, trad. fr., Paris, Garnier Flammarion, 1991, p. 199.

359 Jacques Gerstenkorn, « L'Art du conte » in *Contre Bande*, numéro hors série, octobre 1998, p. 41.

360 *Op. cit.*, p. 113.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

contraire, prennent leur sens lorsqu'on restitue les choix stylistiques d'un auteur dans le cadre plus général du langage cinématographique et de l'esthétique du cinéma. Or, dès lors que l'on s'intéresse à la relation qui s'établit entre les situations entre deux personnes et les manières de les donner à voir, deux grands niveaux problématiques paraissent pouvoir être distingués, intéressants aussi parce qu'ils semblent se situer aux antipodes dans le travail de problématisation.

À un premier niveau, le travail de problématisation analytique consiste à s'immerger au cœur de la relation qui s'établit entre une situation entre deux personnes et la manière dont elle est montrée. En ce sens, la problématisation peut être dite immanente, parce qu'elle n'entend s'appuyer sur rien d'autre au départ que sur la nature et la description de la relation. Bien entendu, il ne saurait s'agir de s'intéresser par le menu à toutes les séquences entre deux personnes et à la relation particulière qui chaque fois se tisse entre la situation entre deux personnes et le mode de filmage. Mais afin de donner un maximum d'écho aux problèmes rencontrés, il s'agira de s'intéresser à des enjeux cruciaux et dominants dans l'esthétique des films de la quatrième période.

Au second niveau, le travail de problématisation inscrit d'emblée la réflexion dans un cadre esthétique plus large. Il consiste à prendre acte de la particularité de certains choix de représentation dont peuvent faire preuve les films de la quatrième période lorsqu'il s'agit de donner à voir une situation entre deux personnes aussi banale qu'une conversation. Mais il consiste simultanément à constater que ces choix de représentation paraissent venir s'inscrire en concurrence d'une figure reine du langage cinématographique – le champ-contrechamp – pour montrer alors tout ce que ces choix de représentation peuvent avoir de singulier sur le plan représentationnel. La signification naît d'abord ici de la confrontation. De la sorte, on peut dire que la problématisation est ici transcendante, parce qu'elle inscrit la réflexion dans un cadre qui excède pour bonne part les scènes analysées.

Ces deux grands niveaux de problématisation constituent, chacun à leur tour, la matière des lignes qui suivent. Mais l'horizon d'un travail de problématisation à partir des solutions filmiques qui se présentent à l'analyse est nécessairement celui du sens – fût-il suspendu selon la fameuse formule de Roland Barthes [361] . Il s'agit pourtant moins pour l'analyste de rendre compte du sens que de s'engager dans la voie du sens, en se demandant « comment » une image « s'y prend […] pour délivrer *son* sens. » [362] L'exigence de l'analyse, si elle est, presque fatalement, de se risquer en dernière instance sur la voie de l'herméneutique en posant la question du « pourquoi » [363] , est d'abord de prendre position sur le « comment » se fabrique et se transmet le sens. C'est la raison pour laquelle l'optique des lignes qui suivent sera beaucoup moins de dire le sens que de repérer comment se négocie le sens entre le dramatique et le filmique à travers la

[361] Roland Barthes, *Le Grain de la voix*, *Entretiens (1962-1980)*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1981, p. 27.

[362] Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 246.

[363] Par exemple, Laurent Jullier fragmente et distribue le travail analytique selon trois grands ordres de questions : « quoi ? », « comment ? », « pourquoi ? » *Cf.* Laurent Jullier, *L'Analyse de séquences*, *op. cit.*, p. 8.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

question du « donner à voir » quand elle s'enracine dans la monstration de situations entre deux personnes.

2. Une caméra entée sur l'« entre deux personnes »

« Mais comme chez Garrel on aime autant la morale que la dialectique […]. » Philippe Azoury.

Dans *Les Baisers de secours*, la seconde séquence où Matthieu se trouve au café avec son père est, contrairement à ce qui se passait dans la première, filmée en plan unique [séq. 21]. Tout au long de ce plan, c'est surtout le père qui parle et, comme pour accroître l'importance de sa parole, la caméra reste la majeure partie du temps braquée sur son visage. Matthieu, quant à lui, reste un long moment cantonné dans le hors-champ, invisible. Ce n'est qu'au moment où lui-même prend la parole, pour confier à son père son impression que Lo se détache de lui depuis sa séparation d'avec Jeanne, qu'il se fait visible. La caméra le délaissera encore un instant, avant de faire une dernière fois retour sur lui et inclure son visage et celui de son père dans un même champ. Mais la séquence s'achève au moment où la caméra revient sur le visage du père, seul.

Ce plan des *Baisers de secours* peut être distingué, parmi d'autres qui auraient tout aussi bien pu être convoqués, en raison de son caractère emblématique dû au minimalisme du dispositif de mise en scène. Ce plan paraît, en effet, hautement représentatif du rapport problématique qui peut s'établir entre une situation entre deux personnes et la manière de la filmer, parce que l'absence de déplacement physique des personnages (ils ne font que des mouvements) ne rend en rien « obligatoires » les mouvements de caméra. Les choix de cadrages et les panoramiques s'inscrivent donc d'emblée sur le terrain d'une « monstration à énonciation marquée » [364], qui invite à entendre, autant que la singularité d'un regard et la présence manifestée du monstrateur, une volonté de problématisation de la situation. Ici, la relation qui s'établit entre la situation et la manière de la filmer est donc immédiatement problématique. Il va donc s'agir de tirer les principaux enjeux problématiques de cette relation. Mais de tels enjeux font nécessairement écho à ce qui se joue dans d'autres séquences entre deux personnes, parce que la structure de base de ces situations, à savoir la co-présence, se retrouve dans chacune. De ce fait, le déroulé de ces enjeux problématiques amènera à envisager d'autres séquences particulièrement représentatives de l'esthétique garrelienne dans les films de la quatrième période.

Une dialectique de la coupure-lien : la caméra, instrument ambigu

À travers la relation problématique qui s'établit entre la situation entre deux personnes et son mode de monstration, c'est d'abord une dialectique de la coupure-lien qui apparaît. La très succincte description du plan des *Baisers de secours* qui précédait mettait l'accent

[364] André Gardies, *Le Récit filmique*, *op. cit.*, p. 105.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

sur un point : les effets de séparation entre Matthieu et son père que les cadrages et les mouvements de caméra instaurent. En rejetant dès l'ouverture du plan Matthieu dans le hors-champ, le cadrage de la caméra rend cruciale pour l'œil spectatoriel une disjonction filmique, voire une scission originaire dans la représentation de la situation. Cette scission paraît d'ailleurs, et peut-être du fait même qu'elle est originaire, presque incommensurable : si la caméra semble vouloir la résorber par instant, en incluant les deux personnages dans un même cadre, ce n'est que pour mieux renouer avec elle ensuite. De ce point de vue, le fait que la séquence se termine alors que la caméra isole une nouvelle fois le père a valeur de symptôme.

Cependant, en deçà de la scission sécrétée par le mode de filmage, la liaison entre les deux personnages demeure agissante. La parole du père la rend particulièrement active. Par la posture énonciative, d'abord. Parce que son discours, quasiment un monologue, est surtout une parole adressée dès les premiers mots – « Tu sais », dit-il à Matthieu en guise d'introduction – elle présuppose un autre pour la recevoir et se fait foncièrement conjonctive. De ce fait, on peut considérer que même lorsque celui-ci reste hors-champ, Matthieu a une place dans le champ, ménagée par la parole de son père. Mais c'est surtout la nature des propos du père qui tisse un lien d'importance entre les deux personnages. Le père, en effet, « révèle » à son fils que c'est l'intensité de certains moments d'amour qui pousse parfois un homme et une femme à avoir un enfant, « pas pour l'enfant, pour l'amour », afin que l'enfant perpétue ces moments d'amour. Dans les mots du père, on peut le deviner, c'est une expérience de vie qui s'exprime, sous une forme qui relève presque de la « parabole ». Aussi, en donnant une telle valeur séminale à l'amour, le père semble souffler à Matthieu qu'il a lui aussi été le fruit de cet amour, dont il est en quelque sorte le garant et, après lui, son fils Lo. L'amour devient le germe, autant que le filigrane, qui se transmet génération après génération, dont chacun hérite, et qui unit indéfectiblement les fils aux pères. En ce sens, l'amour chez Garrel, comme la fêlure chez Zola, « ne transmet rien sauf [lui]-même. » [365] Par-delà les différences entre individus, l'amour est ce « même » que les pères et les fils ont en partage.

Nul n'était besoin, cependant, de tant s'arrêter sur le rôle de la parole pour mettre en évidence la part irréductible du lien contenu dans cet « entre deux personnes ». C'est bien une mise en rapport, et donc la création d'un lien d'abord de nature physique, qui constitue l'essentiel de la situation dramatique comme de la mise en scène. Mise en scène minimale, qui tient dans le rapprochement de deux corps et surtout de deux visages, entretenant un lien de très grande proximité. Proximité encore renforcée parfois par certaines postures mutuelles aux deux visages, se tournant et se penchant l'un vers l'autre, comme des pointes d'intimité maximale dans un rapport pourtant déjà entièrement tissé d'intime. La part du lien ne paraît donc pas pouvoir être niée, malgré les coupures instaurées par les choix de filmage.

Parler de dialectique de la coupure-lien et prendre le parti de cette dialectique, c'est se trouver dans l'obligation de redéfinir le partage entre ce qu'on pourrait nommer le site générateur de lien, à savoir la situation dramatique entre deux personnes, et le site générateur de coupure, à savoir la caméra et ses mouvements. Si le terme de dialectique

[365] Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1969, p. 373.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

paraît, en l'espèce, le plus idoine, c'est parce qu'il figure explicitement dans l'un des films de la quatrième période, *Le Cœur fantôme*. Il apparaît pour désigner la liaison qui engage indéfectiblement dans un même mouvement des termes et des concepts antinomiques [366] [séq. 69]. Or, c'est bien en ce sens qu'il doit être entendu ici. Car entre le sentiment de lien inhérent à la situation et les effets de coupure qui ont pu être dégagés, il paraît en définitive peu judicieux de vouloir ou les hiérarchiser ou les envisager séparément.

En réalité, lien et coupure ne sauraient être clairement situés, parce qu'ils peuvent participer aussi bien, et ensemble, des deux sites. C'est le cas pour l'instance de filmage : la caméra. Malgré sa propension à séparer les deux protagonistes, elle n'en manque pas moins de tracer le lien qui les unit. En un mot, la caméra figure le lien. Le simple fait qu'elle passe du visage du père à celui du fils en panoramique, dès que la voix de Matthieu se fait entendre, marque un souci de restaurer au niveau visuel la part du lien. Plus encore, l'effet de séparation instauré par la caméra en début de plan semble surtout avoir pour vocation de dramatiser la figuration du lien. En effet, commencer le plan uniquement sur le père, sans montrer, pendant tout le début de son discours, la personne silencieuse à qui est destinée cette « parabole » sur les raisons qui poussent un homme et une femme à faire un enfant, ne peut qu'engendrer une forme de suspense visuel. Ce suspense visuel conditionne un désir spectatoriel de voir apparaître le destinateur de la parole adressée du père, ne rendant que plus décisif le moment où la caméra se met enfin à suivre l'orientation de cette parole pour dévoiler Matthieu, le fils à l'autre bout du lien [Planche VIII].

Il en va de même, et de manière plus prégnante encore, dans *J'entends plus la guitare* dans la séquence où Gérard rend visite à Marianne dans sa chambre d'hôtel et où celle-ci lui annonce qu'elle repart le lendemain en Allemagne [séq. 41]. Nombreux sont pourtant les éléments qui, dans les deux plans qui composent cette séquence, accentuent le sentiment de distance et de séparation entre les deux protagonistes : le fait que Marianne reste allongée sur son lit pendant toute la durée de la séquence alors que Gérard se tient debout, le fait que les deux protagonistes ne partagent que très fugitivement le même champ ensemble (les deux visages apparaissent dans le champ le temps d'une bise de Gérard à Marianne avant qu'il ne s'empresse de sortir du champ), le fait enfin que les deux personnages campent à distance l'un de l'autre l'immense majorité du temps d'une conversation qui ne fait que confirmer que leurs retrouvailles sont pathétiquement ratées [367] . Les choix de cadrage participent donc de la mise en scène et

[366] Dans *Le Cœur fantôme*, le père dit à Philippe : « Prendre le risque de l'amour, c'est prendre le risque de la mort, aussi… d'une certaine mort… la tienne et celle de l'autre… de la haine aussi… d'une certaine haine… c'est la vie ! C'est dialectique, comme disait l'autre, non ? »

[367] Il est intéressant de comparer cette séquence, la dernière dans laquelle Gérard et Marianne sont en co-présence, à la première séquence du film que nous avons déjà sommairement décrite dans le chapitre II. Ces deux séquences sont en effet construites sur des mouvements de mise en scène presque inversés, parce que la première séquence, composée de quatre plans, propose un effet de rapprochement progressif des deux figures dans le même champ, avec un plan sur Marianne, un sur Gérard, un plan où seule Marianne est visible mais où la parole met les deux personnages en relation, le dernier plan enfin où Marianne et Gérard sont tous deux allongés sur le lit, enlacés l'un à l'autre. On voit combien l'effet de contraste ne fait que renforcer le caractère pathétique de la dernière séquence.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

de la figuration d'une profonde coupure entre les personnages, puisque la caméra préfère les séparer et les isoler, plutôt que de vraiment les montrer ensemble. Pour autant, la caméra est aussi l'instance, la seule peut-être, la seule vraiment en tout cas [368], qui cherche à instaurer ou à restaurer un lien possible entre ces deux protagonistes. Il est d'ailleurs significatif que cela apparaisse dans les deux plans de la séquence : à deux reprises, la caméra part du visage de Marianne pour effectuer un panoramique, assez lent et donc prégnant, pour venir cadrer Gérard en plan rapproché. Plus encore que de figurer le lien, la caméra souligne et même révèle en ces deux cas l'appartenance des deux protagonistes à une même réalité profilmique, renforçant ainsi la co-présence et la prégnance du lien.

À travers ces deux exemples, on voit combien la caméra peut être un instrument ambigu dans l'esthétique garrelienne. Elle sert tout autant à figurer la coupure et le lien qui s'instaurent entre deux personnes. Elle n'est pas seulement le site de la coupure, elle n'est pas non plus seulement celui du lien : elle est le site d'un partage sans véritable départage entre coupure et lien. En ce sens, la caméra ne fait pas ici de choix. Elle se situe même à l'opposé de tout choix pour jouer sur le plan purement filmique de l'ambivalence intrinsèque aux situations entre deux personnes nécessairement conformées par cette « coupure-lien » qu'est l'« entre-deux ». L'ambiguïté dont la caméra se fait porteuse est au service de la complexité ontologique des situations dramatiques filmées.

Une dynamique sémantique du vu et non-vu

À travers la relation problématique qui s'établit entre une situation entre deux personnes et son mode de monstration, c'est ensuite la question fondamentale du vu et du non-vu qui se pose du point de vue spectatoriel ou, si l'on se place du côté du monstrateur, du montré et du non-montré. Une telle question ne manque pas d'avoir un caractère un peu paradoxal, parce que dans l'ordre des phénomènes, innombrables, qui jouent de cette frontière entre vu et non-vu dans un film, elle trouve ici sa spécificité à prendre un tour sommairement taxinomique, avant que cette taxinomie ne se mette à grincer sur l'autel de l'analyse de séquences. En effet, le caractère duel et uniquement duel des situations entre deux personnes rend immédiatement aiguë et spécifique cette question du vu et du non-vu sur un terrain particulier : celui de la répartition des situations entre deux personnes entre champ et hors-champ. En se fixant sur les modes de cette répartition, on peut considérer qu'il n'existe dans l'absolu que trois grands cas de figures : soit les deux personnes sont dans le champ, soit seule l'une d'entre elles est visible à l'écran, soit les deux personnes sont hors-champ. Il y a là un canevas – et qui n'est que de l'ordre du canevas – commun à tous les moments filmiques entre deux personnes qui suffit à fonder la spécificité du problème.

On ne saurait dire qu'une telle taxinomie est inutile d'un point de vue analytique et

[368] Certes, un fil de paroles se tisse entre les deux protagonistes, mais la nature du dialogue (le ton grave et amer de Marianne auquel s'oppose celui narquois de Gérard, les plaintes de Marianne sur la saleté désastreuse de l'hôtel, le fait qu'elle annonce son départ pour Berlin) joue un rôle primordial dans l'établissement d'une fracture irrémédiable entre les deux protagonistes.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

sémantique, ne serait-ce que parce qu'elle fournit un « fond » pour mieux donner du relief à ce qui se joue sur cette question de la répartition d'une situation entre deux personnes au cours d'une séquence. Mais la question du vu et du non-vu n'a de véritable intérêt analytique que dans la précision de ce qui vu ou n'est pas vu de la situation à tel ou tel moment d'une séquence. La dynamique d'une séquence peut d'ailleurs rendre singulièrement poreuses les catégories statiques de la taxinomie en donnant toute sa valeur aux moments de passage d'une catégorie à l'autre, alors même que les effets sémantiques d'une séquence, quant à eux, peuvent souvent naître de la mise en crise des catégories pointées. C'est ainsi que dans le plan-séquence des *Baisers de secours* entre Matthieu et son père, le mouvement de caméra, après que le père a prononcé l'ultime parole de cette séquence, la voix nouée d'émotion – « C'est très nécessaire pour moi que tu sois heureux » – nous fait passer du deuxième cas de figure (une seule personne dans le champ) au premier cas de figure (deux personnes dans le champ). Mais plutôt que ces deux catégories, c'est surtout ici la transition d'une catégorie à l'autre qui compte, parce que le mouvement de caméra qui suit l'aveu solennel du père paraît vouloir recueillir l'impression que cet aveu a pu produire sur Matthieu. D'autant plus qu'à peine apparu, le second cas de figure est largement mis en crise par un léger changement de position du père, qui prend un peu de distance par rapport à Matthieu, son visage se retrouvant en amorce gauche du cadre. La catégorie taxinomique, qui pourrait laisser présupposer que les deux personnages sont mis sur un pied d'égalité si on se laissait aller à l'interpréter en-soi, est ici subvertie par un traitement inégalitaire de la présence des deux personnages. Le privilège accordé à la figure de Matthieu, sans pour autant que la figure du père soit exclue du visible, renforce alors le poids de ce qui s'exprime au plus profond de la dernière parole du père : que l'amour dont sont issus les fils, et dont ils sont l'incarnation, les rend aussi responsables du bonheur de leurs parents.

Bien entendu, on ne saurait exclure une part d'aléatoire dans le cadrage des situations entre deux personnes, comme ces propos de Jacques Loiseleux, le chef opérateur sur *Les Baisers de secours* le laissent clairement entendre :

« Garrel m'a donné une grande autonomie au cadre. Je peux ainsi cadrer à l'écoute, à la sensation passer d'un personnage à l'autre ou partir à contretemps par rapport aux déplacements des acteurs. » [369]

Mais, au niveau de la réception filmique, les réactions des chefs opérateurs par rapport au contenu de la situation se traduisent en types de cadrages, mouvements de caméra et choix de ce qui est filmé de la situation qui se rangent pour le spectateur/analyste sur le plan des signifiants. À travers les variations de la monstration, c'est donc une dynamique sémantique du vu et du non-vu qui s'élabore. L'intérêt d'une telle dynamique sémantique est de reposer aussi sur la dynamique propre à la situation entre deux personnes, avec leurs déplacements, leurs positionnements et repositionnements. C'est la raison pour laquelle parler de non-vu et de non-montré, plutôt que d'invisible et de caché, est ici délibéré : il s'agit de bien marquer que ce qui est vu ou n'est pas vu ne relève pas des seules décisions monstratives mais peut aussi relever de la manière dont les acteurs de la situations se répartissent entre champ et hors-champ. La dynamique sémantique du vu et du non-vu est, en réalité, la conjonction d'une double dynamique.

[369] Jacques Loiseleux cité dans : Thierry Jousse, « En toute intimité » in Cahiers du cinéma n° 415, janvier 1989, p. 37.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

L'ultime plan-séquence de *J'entends plus la guitare* offre, dans la perspective d'une telle dynamique sémantique, un cas remarquable. C'est une conversation à couteaux tirés que donne à voir cette séquence, conversation dont Gérard fait les frais. Aline, tout en affirmant son amour pour lui, ne cesse de le renvoyer aux faiblesses de ses arrangements et aux conséquences liées au fait d'avoir eu un enfant ensemble : Aline fait de Gérard le prisonnier de sa famille, qui ne saurait quitter une femme qui l'aime « pour ce qu'il est » autant qu'un enfant à jamais inséparable de cette femme. La situation s'avère d'autant plus douloureuse pour Gérard qu'Aline le pousse à prendre une décision qu'il brûle sans doute de prendre – la quitter – mais dont il est incapable d'assumer la principale conséquence : vivre éloigné de son enfant. En ce sens, on peut dire de *J'entends plus la guitare* qu'il s'achève sur un moment de cinéma de la cruauté.

Au cours de cette conversation, la répartition des deux protagonistes entre champ et hors-champ ne cesse de varier. Abstraitement, les configurations de répartition pourraient être ramenées à quatre types principaux qui sont dans l'ordre d'apparition : Gérard seul dans le champ, les deux personnages dans le champ en situation de face-à-face, Aline seule dans le champ, Aline occupant le champ alors qu'à côté d'elle Gérard va et vient nerveusement entre champ et hors-champ. Mais ce n'est que replacés dans la trame de l'évolution de la situation, en prêtant attention à ce qui se dit entre les deux personnages autant qu'à leurs expressions corporelles les plus significatives, que l'intérêt sémantique de ces configurations se dessine.

La première configuration se rencontre dès le début de la séquence. Après quelques secondes sur la porte donnant accès à la cour de l'immeuble d'Aline et Gérard, ce dernier apparaît dans le champ en franchissant cette porte. Gérard fait deux pas, puis s'arrête en apercevant quelque chose face à lui hors-champ. Des bruits de pas de quelqu'un qui s'avance se font entendre. Gérard se gratte le front, indice de sa soudaine déstabilisation. Arrivée à sa hauteur, mais toujours hors-champ, Aline, dont le spectateur reconnaît la voix, engage la discussion sur un ton bravache – « J'crois que ça serait bien si tu me quittais ! » – se plaçant sur le terrain d'un conflit conjugal [370] que rien ne viendra dénouer [371] . Pendant tout le début de la conversation, la répartition de l'« entre deux personnes » entre champ et hors-champ ne change pas : la caméra reste braquée sur Gérard, pendant que les pas d'Aline allant et venant dans la cour se font entendre hors-champ. Le premier mouvement de ce plan, selon l'axe du rapport situation entre deux personnes/ce qui est vu de cette situation, privilégie donc la surprise et la déstabilisation première de

[370] Le terme conjugal peut apparaître impropre parce que rien n'indique qu'Aline et Gérard soient mariés. C'est l'une des caractéristiques des films de la quatrième période, en effet, que de laisser planer un doute sur un éventuel mariage entre certains couples. Jeanne et Matthieu dans *Les Baisers de secours*, Paul et Fanchon dans *La Naissance de l'amour*, Annie et Philippe dans *Le Cœur fantôme* sont-ils mariés ? Rien ne permet de le dire, mais rien ne permet de ne pas le dire. C'est la raison pour laquelle l'emploi du terme conjugal peut convenir.

[371] Ce nœud n'est d'ailleurs que le dernier état d'un nouage qui va augmentant dans *J'entends plus la guitare*, si l'on suit sur ce point Philippe Garrel lui-même : « J'ai fait le contraire de ce que l'on fait normalement quand on fait un film : habituellement, il y a un nœud, on le dénoue, on le dénoue encore, et à la fin tout est dénoué, là c'est l'inverse, à partir d'un nœud on fait un double nœud, un triple nœud, jusqu'à ce que l'écheveau soit inextricable. […] on accentuait toujours le fait qu'il soit un peu plus mal, jusqu'à ce qu'il sorte en claquant la porte […]. » *Cf.* « On est devenus le commun des mortels », *art. cit.*, p. 118.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Gérard. Pris au dépourvu par l'aplomb, l'audace et les certitudes que proclament Aline – « Comment tu peux être aussi sûre de toi ? », demande Gérard quand Aline lui assure qu'il reviendra vivre avec elle – Gérard reste ébahi, les yeux écarquillés et le regard planté sur Aline, son visage bougeant en fonction des mouvements hors-champ de sa femme. Gérard est la figure élue par le visible, mais c'est une élection qui se retourne tout à fait contre lui : il apparaît ici pathétiquement sur la défensive, ne maîtrisant rien d'une situation dont Aline a pris l'initiative. En somme, en ce début de plan, la caméra retourne le visible contre la figure de Gérard pour mieux le rendre victime de la situation.

C'est en toute fin de séquence que réapparaît cette première configuration, lorsque Gérard s'éloigne d'Aline pour dire qu'il croirait entendre sa mère, avant de se carapater. Retrouver la configuration à ce moment-là permet en premier lieu d'accentuer l'effet de boucle qui s'instaure entre le début et la fin du plan : après être entré par la porte, Gérard sort par cette même porte, en la faisant claquer. L'effet de boucle n'équivaut cependant pas à un retour du même : entre les deux moments, Gérard est passé de la griserie un peu lubrique [372] d'un rendez-vous avec Adrienne à un état de profonde angoisse face aux décisions radicales qu'Aline le somme de prendre et la circularité de la séquence ne fait que rendre plus sensible encore le changement et le contraste entre les deux états. Mais le retour de cette configuration accentue surtout le caractère piteux de sa fuite devant une situation qui n'a cessé de tourner à son désavantage. Gérard n'occupe seul le champ une dernière fois que pour mieux en sortir. C'est avant tout la dérobade d'un homme à cours d'argument qui se fait à cet instant là visible. Un homme que ne manque pas de renvoyer à ses prérogatives de père la voix hors-champ d'Aline qui lui rappelle de ne pas oublier d'aller chercher Ben à la crèche. À nouveau, loin de tourner en faveur de Gérard, l'octroi du visible qui lui est fait joue en sa défaveur. Gérard n'est plus seulement un homme victime d'une conversation qui le déstabilise : il est montré en état de lâcheté, incapable de supporter plus longtemps l'énumération des contradictions de sa condition auxquelles, implacable, le renvoie la mère de son enfant. Occuper seul le visible n'aura été pour Gérard, au cours de cette séquence, qu'un martyre visuel.

Aline entre dans le champ, la caméra effectuant un léger panoramique sur la droite pour cadrer les deux personnages ensemble, au moment de venir dire à Gérard : « Quand je t'ai connu, t'étais au plus bas, et je t'ai aimé tout de suite, pour ce que t'étais, pas pour ce que tu pourrais être un jour. » Leurs deux visages se tiennent à quelques centimètres l'un de l'autre et un face-à-face strict s'instaure quelques instants entre les deux personnages jusqu'à « pour ce que t'étais », avant que Gérard ne détourne et ne baisse la tête, puis sorte du champ. Le second type de répartition apparaît pour la première fois quelques secondes ici. Pendant le temps que dure ce face-à-face, l'expression de Gérard se durcit et se teinte d'un air de mépris, peut-être même de haine, avec un haussement d'épaule significatif alors qu'Aline lui rappelle l'état de déliquescence physique et morale dans lequel il se trouvait au moment de leur rencontre. Renvoyé à un passé de faiblesse où son être était à nu, le changement d'attitude de Gérard traduit un mouvement de révolte intérieure qui, s'il ne se contenait pas, pourrait aboutir à la violence physique [373] .

[372] Dans la séquence précédente, Gérard raccompagnait Adrienne chez elle en taxi. Une fois cette dernière sortie, il lui dit qu'elle a de très belles chaussures et que, la prochaine fois, il la « baisera » avec.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Une telle situation de face-à-face réapparaît deux fois. Une fois pour que Gérard assène à Aline que s'il reste auprès d'elle « c'est uniquement pour Ben » et une fois lorsque, la voix lourde de menaces, il lui affirme qu'elle prend des risques. Les moments de face-à-face se donnent à lire tous trois, avec un mouvement de *crescendo* sensible, comme les passages de la situation où Gérard cherche à lézarder, sans succès aucun, le mur de certitude qu'Aline lui présente. Par conséquent, du point de vue de la mise en scène, c'est dans les moments où les deux protagonistes se partagent « à égalité » le visible que Gérard trouve un tant soit peu la ressource d'opposer son ressenti et sa vision des choses à Aline – fût-ce pour que cette dernière trouve dans les propos de Gérard argument pour alimenter sa propre conception quant aux fondements de leur couple. Ainsi, les moments où la situation entre deux personnes est ramassée dans des face-à-face inscrits dans le champ vibrent au diapason d'une volonté de Gérard de se hisser à la hauteur d'Aline, une volonté de lui faire réellement face.

La troisième configuration se répète à plusieurs reprises. Elle prend cependant toute sa valeur sémantique dès sa première apparition et les occurrences qui suivent n'en sont que les déclinaisons [374] . Après que Gérard est sorti pour la première fois du champ, Aline se retrouve seule à l'écran. Ses yeux un rien exorbités, elle fixe Gérard sans ciller et lui lance alors l'argument essentiel qui fait que, selon elle, il ne la quittera pas : « Je suis peut-être pas très intelligente, ni très cultivée, ni rien du tout, hein… mais y'a une chose que je sais : une femme qui aime un homme pour ce qu'il est, cet homme il pourra jamais la quitter ! » L'inversion stricte des places par rapport à la configuration de départ ne produit cependant pas les mêmes effets, en grande partie parce que Gérard disparaît du visible, alors qu'en début de plan Aline n'était seulement pas encore visible. C'est l'abandon momentané du visible par Gérard qui amène Aline à se retrouver seule dans le champ, occupant dès lors le cadre comme un terrain conquis. Aline est désormais dans le visible pour finir d'affirmer sa main mise sur la situation et il est significatif que ce premier moment coïncide avec l'énoncé de sa certitude que Gérard ne pourra jamais la quitter parce qu'elle l'aime pour ce qu'il est. Seule visible, Aline finit de faire prévaloir la manière dont elle voit les choses.

Une fois logée dans le visible, Aline ne quitte plus le champ avant la fin de la séquence où la caméra décide de la délaisser pour suivre Gérard en panoramique qui sort de la cour. Ce dernier, au contraire, se met à déambuler à côté et derrière Aline, passant du fond du champ, où la longueur de la focale le rend flou, au hors-champ, se faisant apparaissant-disparaissant, demeurant quelques instants parfois dans le champ, notamment pour les situations de face-à-face, avant de disparaître à nouveau. Il s'agit là de la dernière configuration repérable ; configuration dans laquelle Aline est un point fixe et Gérard un élément mobile. Les déplacements de Gérard ne cessent donc de faire varier la répartition de la situation entre champ et hors-champ, donnant à sa présence

[373] Une telle lecture est d'autant plus motivée que lors d'une dispute précédente, Aline poussait déjà Gérard à bout en quelques secondes et lui disait de lui taper dessus, si ça pouvait lui faire plaisir [séq. 45].

[374] Cette nuance s'explique en raison du grand nombre d'occurrences où Aline apparaît seule dans le champ. Mais, outre les deux moments qui vont être mentionnés, ce ne sont le plus souvent que des moments fugitifs pendant lesquels Gérard sort du champ pour réapparaître presque aussitôt.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

auprès d'Aline le caractère ambivalent d'une présence-absence. Une telle présence-absence rend d'abord compte de l'angoisse intime dans laquelle le plongent les propos d'Aline. Incapable, ou à peu près, de rester en place, tête baissée tout à la fois comme un enfant pris en faute et comme un homme en proie à une intense réflexion, Gérard apparaît agi par une nervosité qu'il peine à maîtriser. Mais la situation visuelle de Gérard est aussi une métaphore en acte de sa situation conjugale auprès d'Aline : être à la fois présent et absent, c'est précisément ce à quoi l'a mené l'adultère. Gérard est ce mari-père déjà en grande partie absent (« tu vois, moi, tout d'un coup, j'en ai marre de te voir toujours absent », lui dit Aline), mais qui n'arrive pas à quitter son foyer, n'ayant pas encore réussi à franchir le cap psychologique que franchiront dans les deux films suivants, mais non sans mal, Paul et Philippe. Ainsi, à travers cette quatrième configuration, où Gérard serpente entre champ et hors-champ, le rapport qui s'établit entre la situation entre deux personnes et la manière de la filmer produit une traduction figurale de la condition d'un homme.

Étroitesse de la relation

À travers la relation problématique qui s'établit entre une situation entre deux personnes et le mode de monstration de cette situation, c'est enfin l'étroitesse de la relation entre le regard porté sur la situation et la situation elle-même sur laquelle il est nécessaire de faire porter la réflexion. Qu'entendre exactement par étroitesse de la relation ? Raymond Bellour, dans un texte célèbre, affirme qu'un auteur de film est « par définition l'homme d'une distance », parce qu'en regardant « le monde dans le cadre précis et limité d'un objectif photographique », il est d'abord « un homme qui se demande à chaque instant : où suis je ? où puis-je m'établir pour découvrir ce que je vois ? » L'auteur de film doit donc d'abord choisir sa position [375] . Dans la suite de son texte Raymond Bellour entend prendre en considération et faire jouer toute « l'équivoque » qui se loge derrière le mot de distance. Mais le mot renvoie en premier lieu à cet « éloignement visible et presque mesurable que maintient dans tel plan le metteur en scène envers ce qu'il observe […] » [376] , à travers la position de sa caméra. Si l'on suit Raymond Bellour sur ce point, parler d'étroitesse ou non de la relation, ce sera donc d'abord prendre acte de la plus ou moins grande distance qu'un plan traduit entre la situation filmée et le regard de la caméra porté sur cette situation. Philippe Garrel y invite lui-même quand il affirme : « C'est plutôt la place de la caméra et surtout sa distance par rapport à l'acteur qui donne un caractère au plan […]. » [377] Mais ce sera aussi et surtout s'interroger sur la part d'autonomie que ce regard porté semble entretenir avec son objet. Ne peut-on supposer *a priori*, en se plaçant dans le sillage de la « naïveté » revendiquée par Raymond Bellour [378] , que plus une

[375] Raymond Bellour, « Le Monde et la distance » in *L'Analyse du film*, *op. cit.*, p. 45.

[376] *Art. cit.*, p. 45.

[377] Philippe Dubois, « Philippe Garrel et le gros plan d'acteur » in *Revue belge du cinéma* n° 10, Hiver 1984-1985, p. 96.

[378] *Art. cit.*, p. 45.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

caméra semble distante par rapport à ce qu'elle filme, plus elle paraît autonome par rapport à l'objet filmé ? Or, si autonomie du regard il y a, elle peut se manifester sur bien d'autres modes que la distance-caméra : mouvements de caméra travaillés, angles de prise de vue complexes et multiplications des points de vue sur une situation, par exemple, peuvent tout aussi bien traduire une velléité d'autonomie de la part du regard énonciatif, qui donne alors le sentiment de vouloir jouer sa propre partition visuelle. L'expression « étroitesse de la relation » voudrait donc rendre compte de la plus ou moins grande part d'autonomie que le regard de la caméra entretient avec la situation entre deux personnes pour interroger la tendance esthétique dominante qui semble se dessiner sur cette question dans les films de la quatrième période.

La légitimité d'un tel questionnement s'éclaire dès lors que l'on se souvient combien dans les films antérieurs de Philippe Garrel la caméra peut, tout à coup, prendre du large par rapport aux sujets filmés, sans que rien ne vienne motiver dramatiquement la prise de distance. Ainsi en est-il, dans *Marie pour mémoire* (1967), lors d'un plan-séquence où la caméra épouse d'abord le mouvement de Marie et de Blandine, les précédant en travelling arrière pour accompagner leur marche face au spectateur. À la fin du plan, alors que Blandine s'enfuit en courant, Marie s'immobilise immédiatement dans la position qui était la sienne, prête à entamer un pas, mais la caméra poursuit son mouvement de travelling arrière, sans tenir aucun compte de la modification de la situation. Puis la caméra s'immobilise un très court laps de temps à son tour, avant de repartir en travelling avant pour se rapprocher de Marie. Cette simple déconnexion-reconnexion de la caméra avec le personnage de Marie suffit à montrer que la caméra peut, par instant, se mettre à voler de ses propres ailes dans certains films de Philippe Garrel. Le rapport caméra/personnages se donne alors à lire comme un rapport d'occasion, presque contingent et qui semble à chaque instant menacer de pouvoir se rompre. C'est pour de telles occurrences que Philippe Garrel peut dire qu'il y a « souvent des moments dans [s]es films qui cassent la continuité, des moments où l'on se dit "C'est de la représentation". » [379] La part d'autonomie conférée à la caméra fait alors moins voir la situation qu'elle ne fait voir qu'on est au cinéma.

La caméra n'est pas le plus souvent une caméra à distance dans les films de la quatrième période. Dans le plan-séquence des *Baisers de secours* montrant Matthieu et son père, la mobilité de la caméra en panoramiques latéraux est d'autant plus frappante que, comme il a déjà été souligné, les personnages sont fixes. Mais ces mouvements de caméra ne modifient jamais l'impression d'une caméra en relation de très grande proximité par rapport à l'« entre deux personnes ». La caméra donne au contraire le sentiment de s'installer au cœur de la situation, ne trouvant rien d'autre à voir que les deux visages. Matthieu et son père sont filmés tous deux en gros plan, l'« entre deux personnes » se ramène pour une bonne part à un « entre deux visages » et le plan campe dans l'espace exigu de cet entre-deux. La caméra prend ici le parti de rester concentrée sur ces « lieux » de la parole, de l'écoute et du regard que sont les visages, en parfaite syntonie avec l'enjeu de la situation. Un père parle, un fils écoute et, filmés en gros plan, leurs deux visages rapprochés semblent former la meilleure des chambres d'écho pour faire résonner toute l'ampleur affective de la « parabole » du père. De ce fait,

379 Thomas Lescure, *Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 61.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

quand passe un bus derrière la caméra, dont le spectateur peut apercevoir le reflet dans la vitrine du café devant laquelle sont assis Philippe et son père, le bruit de son moteur se transforme en événement sonore majeur : il oblige le père à suspendre un moment le cours de sa parole avant d'énoncer sa dernière réplique solennelle. Dernière réplique qui prend un tour plus solennel encore.

Même lorsqu'il lui arrive de prendre de la distance, la caméra cherche peu à s'affranchir des acteurs de la situation. La prise de distance peut au contraire avoir ceci de particulier dans les films de la quatrième période qu'elle s'inscrit dans une dynamique de monstration qui tend à souligner les articulations et les rythmes immanents à la situation entre deux personnes. Dans *Le Vent de la nuit*, lorsque Hélène et Paul marchent en direction de l'immeuble d'Hélène et de son mari, c'est une caméra en plongée et fortement éloignée des acteurs qui se manifeste en début de plan [séq. 26]. Ce n'est qu'une fois que les deux protagonistes se trouvent à l'arrêt devant l'immeuble, qu'un zoom avant progressif nous rapproche d'eux. Or, un tel choix de filmage, avec ces deux moments très marqués, entre en syntonie avec les deux principaux mouvements de la situation. Le choix d'un cadrage à distance tant qu'Hélène et Paul marchent côte à côte permet d'inscrire les deux personnages dans l'espace d'une rue qui les mène droit chez Hélène. Le zoom avant, en revanche, qui commence dès que les deux personnages se sont arrêtés, resserre peu à peu le regard de la caméra sur l'espace interhumain de l'entre-deux : c'est désormais la demande d'Hélène faite à Paul de venir chez elle pour qu'il rencontre son mari qui devient essentielle. Demande dont le spectateur mesurera peu après l'implication tragique. La caméra nous fait donc passer de personnages dans l'espace à l'espace entre les personnages. Elle nous fait ainsi passer de quelques pas nonchalants au dialogue qui transforme ceux-ci en une avancée qui conduit Hélène au suicide.

La tendance esthétique dominante dans les films de la quatrième période n'est pas non plus aux mouvements de caméra compliquant la monstration ou aux angles de prises de vue rares qui font « voir » la nature de la monstration bien autant que ce qu'elle montre. Là encore, s'il peut arriver qu'un angle de prise de vues apparaisse particulièrement frappant, il n'en semble pas moins trouver sa justification dramatique. Dans *Le Vent de la nuit*, le plan qui réunit pour la première fois dans un même cadre Serge et Paul ne peut manquer d'attirer l'attention [séq. 8]. En plongée extrêmement franche, il montre en miniature Paul regardant à l'intérieur de la Porsche rouge, alors qu'au premier plan de l'image à droite apparaît Serge de dos, toisant Paul. Or, dès ce plan, la distance et la hiérarchie du rapport qui va s'instaurer par la suite entre les deux personnages apparaissent immédiatement figurées. C'est ainsi que Charles Tesson écrit de ce plan qu'il est un « extraordinaire plan en plongée qui relie le propriétaire anonyme (Serge) au voleur potentiel (Paul) », plan qui « scelle définitivement leur relation », parce qu'il y voit la mise en scène d'un malentendu originel :

« La complicité qui naît après, autour de la sculpture et de l'architecture, de Mai 68, de la révolution et de l'art, de l'acceptation de la réalité à son refus (l'expérience de la drogue), ne parviendra jamais à effacer le *malentendu* de ce plan, celui d'une première rencontre où la voiture est juste donnée pour ce qu'elle est. Un objet de convoitise pour Paul. Un objet dont Serge, posté à sa fenêtre, flatté de l'intérêt qu'on lui porte tout en

en vertu de la loi du droit d'auteur.

étant inquiet de la tournure qu'il pourrait prendre, n'a pas envie d'être dépossédé. » [380]

Ainsi, s'il se donne évidemment à voir pour lui-même, le choix de cadrage paraît d'abord surdéterminé sur le plan dramatique [Planche IX].

Autonomie partielle de la caméra et motivation du regard porté

À travers les plans qui précèdent, c'est ainsi une faible autonomie de la caméra par rapport aux situations entre deux personnes filmées qui tend à se manifester. Cette part d'autonomie de la caméra, elle peut surtout être sensible dans les films de la quatrième période dans les poignées de secondes qui ouvrent certaines séquences : mais, en ces cas-là, la caméra ne fait que précéder les protagonistes pour mieux les accueillir dans l'espace dramatique dans laquelle la situation va se dérouler [381] . Si une certaine forme d'autonomie de la caméra se fait jour, ce n'est donc qu'une autonomie partielle. Non pas une autonomie partielle parce que ce serait d'abord une autonomie de fait, avant tout liée au dispositif cinématographique (la caméra et ce qu'elle filme n'étant pas la même chose, la caméra possède nécessairement une part d'autonomie). Il y a autonomie partielle parce que son but premier n'est pas de s'affranchir de la situation, mais d'offrir un regard toujours particulier et problématisant *de* la situation. Certes, dans le plan des *Baisers de secours* montrant Matthieu et son père, les effets de coupure-lien générés par la caméra manifestent clairement un regard autonome par rapport à la situation. Mais ce regard n'est que partiellement autonome parce que son autonomie est entée sur la situation et n'a libre cours que dans l'espace dramatique de l'entre-deux. Plus encore, si les deux plans mentionnés du *Vent de la nuit* sont si importants, c'est parce qu'ils mettent en évidence une forme de motivation certaine du regard porté par les enjeux immanents aux situations dramatiques, qui en amoindrit la part d'autonomie.

Autonomie partielle de la caméra et motivation du regard porté ne font que s'affirmer dans les séquences en plusieurs plans parce que le rôle des enjeux immanents aux situations dramatiques se fait plus prégnant dans la conformation des choix de monstration. C'est ici la stratégie monstrative d'ensemble de la séquence qui compte parce que c'est à l'aune de cette stratégie d'ensemble que le regard porté s'affiche comme fondamentalement motivé, alors même qu'il peut parfois donner le sentiment de faire un pas de côté par rapport à la situation entre deux personnes. Dans *La Naissance de l'amour*, la séquence au cours de laquelle Marcus réclame un baiser à Hélène comporte quatre plans [séq. 5]. Or, cette séquence paraît de prime abord constituer un excellent contre-exemple de la motivation du regard porté sur les situations entre deux personnes, puisque la caméra n'hésite pas, le temps d'un plan, à introduire un insert sur la une du *Monde*, avant d'en revenir à l'un des deux personnages. Mais c'est l'enjeu dramatique de ce qui se déroule au cours de cette situation qui induit pourtant les changements de plans et produit un regard énonciatif dont la valeur et l'intérêt est d'épouser le trajet d'une humeur immanente à l'« entre deux personnes ». L'enjeu

[380] Charles Tesson, « Les Hautes solitudes », *art. cit.*, p. 29. Souligné par l'auteur.

[381] De tels cas sont tout particulièrement soulignés dans les découpages des films qui figurent en Annexe III.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

dramatique de l'ensemble de cette séquence repose, en effet, sur l'exaspération que Marcus provoque chez Hélène. Comme le spectateur ne le sait pas encore, mais comme cette séquence le laisse d'ores et déjà pressentir, Hélène n'aime plus Marcus et tout ce qui vient de lui – ses comportements, ses demandes, ses discours – semble lui être désormais insupportable. Hélène a beau rire des « déconnades » de Marcus, elle a beau dire que son énervement est terminé, la moindre parole de Marcus la met à vif. Pour autant, Hélène cherche au cours de cette séquence à contenir son exaspération, voire à transiger avec elle. La séquence suit ainsi la ligne discontinue de sa plus ou moins grande exaspération, qui trouve aussi bien à se nourrir des manifestations amoureuses dont Marcus veut témoignage, que de ses considérations léninistes sur les éventuels retours de bâton de la guerre du Golfe. Hélène apparaît de la sorte comme le centre émotionnel de la séquence. C'est d'abord à son ressenti, à ses expressions et à ses comportements que le regard de la caméra entend donner la part belle à travers les changements de plans.

Dans le premier plan, Hélène est filmée en gros plan, de trois quarts dos. Marcus, la silhouette largement tronquée par le cadrage, va et vient derrière elle et semble venir la chatouiller dans le cou. Hélène, dans un rire propre à alimenter une exaspération parce qu'il est un rire nerveux, demande à Marcus d'arrêter. Ce plan n'est plus alors qu'une longue suite de soupirs de la part d'Hélène alors qu'elle prépare la cuisine : elle ne veut pas sortir à l'extérieur, ne voit pas ce que l'amour qu'elle porte ou non à Marcus a à voir avec la situation présente, ni ne veut lui dire qu'elle l'aime. Marcus, hors-champ dès l'instant où il prend la parole, n'est plus qu'une voix qui provoque un chapelet de soupirs. Ce n'est qu'au moment d'entendre Marcus demander un baiser à Hélène que la caméra prend du recul, par une stricte procédure de raccord dans l'axe. Hélène se retrouve alors filmée en plan taille et la caméra suit son déplacement en panoramique sur la droite afin d'inclure Marcus dans le cadre au moment où il reçoit un baiser sur le front. Le changement de plan se trouve donc motivé par ce baiser en forme de concession. Hélène transige ici, pour un temps, avec son exaspération. Petit arrangement avec l'exaspération que le changement de plan donne à voir.

Le troisième plan paraît en première instance parfaitement déconnecté des plans qui précèdent. Ce plan rapproché sur la une du *Monde*, qui annonce en gros titre que « les alliés se préparent à une guerre », et qui fait entendre en fond sonore une voix en anglais évoquant des ordres espérés et attendus bientôt, semble à mille lieux de l'exaspération d'Hélène. Mais la place de ce plan – outre le fait que, le premier, il installe un arrière-plan de guerre dans *La Naissance de l'amour* – trouve sa raison d'être avec le dernier plan de la séquence. La caméra fait cette fois retour sur le personnage d'Hèlène, filmée à nouveau de trois quarts dos, mais sous l'angle opposé au premier plan. Plan en plongée assez marquée, qui ne laisse à peu près rien voir des expressions du visage d'Hélène. En voix hors-champ, Marcus énonce alors qu'« une fois de plus Lénine avait presque raison. » Cette première réplique instaure une situation en forme de dialogue de sourds. Marcus, qui n'a pas entendu Hélène lui demander les raisons de son affirmation, la répète en haussant la voix, ce qui amène à son tour Hélène à répéter sa question, sur un ton peu amène. La suite est à l'avenant : parlant par phrases énigmatiques, incompréhensibles tant qu'il n'a pas dit qu'il faisait référence aux éventuelles conséquences de la guerre qui menace, Marcus provoque chez Hélène une profonde irritation qu'elle ne parvient que

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

difficilement à masquer. En rejetant Marcus dans le hors-champ, ce plan fait du ressenti d'Hélène son sujet même. Mais parce que le visage de cette femme est refusé au spectateur, ce plan ménage une place prépondérante à des signes majeurs de l'exaspération d'Hélène auxquels, sans cela, on prêterait moins attention : soupirs, haussement d'épaules et surtout intonations dures et irritées de sa voix. Ce dernier plan montre alors combien l'exaspération d'Hélène ne s'est estompée dans le deuxième plan que de façon très momentanée. C'est la pérennité de cette exaspération – qui semble trouver bonnes toutes les occasions pour se manifester – qui motive l'apparition de ce plan.

Fin du maniérisme

Loin d'être lâche, c'est donc une relation d'une extrême étroitesse qui tend à unir le regard porté sur une situation entre deux personnes et cette situation. De ce fait, une évolution certaine paraît s'être opérée par rapport à ce qui pouvait avoir lieu dans le plan mentionné plus haut de *Marie pour mémoire*. Plus largement, cette étroitesse de la relation semble confirmer un tournant dans l'esthétique garrelienne. Tournant dont elle constitue peut-être le symptôme le plus flagrant. Philippe Garrel résume ce tournant dans des propos sans concession sur ses films de la période *Underground*, propos que l'on peut à bon droit trouver excessifs [382] :

« J'avais l'impression à une époque que si j'exprimais ma propre vie, les choses restaient triviales. Je m'étais donc dirigé vers des choses d'avant-garde, vers des problèmes purement artistiques. Puis je me suis rendu compte que ça n'avait pas d'intérêt, et qu'il fallait que je dise ce que je pensais du monde, sans faire attention sans arrêt à ma phrase. » [383]

Ces propos, pertinence ou non du jugement sur l'intérêt mise de côté, mettent clairement en évidence la volonté de Philippe Garrel de ne plus jouer la partition avant-gardiste de l'art pour l'art. Le cinéaste semble consciemment avoir cédé à d'autres les voies exploratrices de « l'affranchissement formel » quand, comme le fait Nicole Brenez, on peut considérer qu'un film comme *Le Berceau de cristal* (1975) pouvait représenter, au milieu des années 70, « le style plus avancé de son temps. » [384] Mais de manière moins

[382] Stéphane Delorme, qui cite ces propos en note d'un article consacré à quatre films de la période *Underground*, considère ainsi que le jugement porté par Philippe Garrel sur les films de cette période est « incompréhensible ». *Cf.* Stéphane Delorme, « Désaccord majeur (Quatre films de Philippe Garrel) » in Nicole Brenez et Christian Lebrat, *Jeune*, *dure et pure !*, *Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris, Milan, Cinémathèque Française, Mazotta, 2001, p. 314.

[383] Philippe Garrel cité dans : Stéphane Delorme, art. cit., p. 314.

[384] Nicole Brenez, « Le Grand style de l'époque » in *Trafic* n° 39, Automne 2001, p. 65. Dans les premières lignes de cet article consacré à *Baise-moi* (France, 2000) de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi, qui selon Nicole Brenez se situe sur le versant d'un « sublime de l'affranchissement formel », elle peut écrire : « *Baise-moi* […] constitue le style le plus avancé de son temps. *Baise-moi* relève de ce grand style dont l'époque a besoin et qui la représentera, à la manière dont *Un chien andalou* de Buñuel (1928) ou *Une simple histoire* de Marcel Hanoun (1958) ou *Le Berceau de cristal* de Philippe Garrel (1975) représentent la leur, précisément parce qu'il n'ont pas craint d'en remontrer à l'histoire qui leur était contemporaine. »

en vertu de la loi du droit d'auteur.

évidente, sans doute, on peut considérer que ces propos marquent aussi un abandon de « l'art de l'art », c'est-à-dire du maniérisme. C'est Robert Klein qui définit le « maniérisme » comme « art de l'art », c'est-à-dire, si l'on résume son propos, comme l'usage à des fin artistiques des techniques consubstantielles à un art. Avec le maniérisme, la « manière » d'un art n'est plus d'abord au service de la matière, mais devient elle même matière ou « manière objectivée » [385] . Ne pas « faire attention sans arrêt à [s]a phrase » peut s'entendre ainsi comme une volonté de faire retour sur la matière en se préoccupant moins de l'esthétisation de la manière, donc comme une volonté de se tenir à distance du maniérisme (le terme étant entendu ici en tant que catégorie esthétique, sans aucune connotation péjorative).

Or, c'est Alain Bergala qui, dans un article fameux, avait pu ranger le Philippe Garrel d'avant la quatrième période dans le champ des cinéastes faisant preuve de tendances maniéristes et, ce, à propos d'un plan singulier de *L'Enfant secret* :

« Qu'y a-t-il de commun entre la séquence du "peep-show" de Paris-Texas, un plan-séquence tiré de Stranger in paradise, un plan acrobatique d'Element of crime, la ballade nocturne au bord de la Seine de Boy meets girl et tel plan de L'Enfant secret refilmé à même l'écran de la table de montage ? Rien, sauf la conscience qui traverse ces divers cinéastes, au moins au moment où ils font ces plans-là, que le cinéma a 90 ans, que son époque classique est derrière eux depuis 20 ans et que son époque moderne vient de se terminer à la fin des années 70. Ce qui pèse très lourd à la fois dans le désir et dans la difficulté d'inventer un plan de cinéma aujourd'hui. À ce désir et à cette difficulté, chacun cherche sa réponse, malheureuse ou arrogante mais dans une relative solitude par rapport à ses contemporains dans la créations cinématographique. […] Philippe Garrel, refilmant à la fois l'image (ralentie) et le dépoli de la table de montage intègre dans son film une distorsion délibérée de ses propres images. »
[386]

Mais c'est bien avant un tel effet d'anamorphose que le cinéma de Philippe Garrel avait pu faire preuve de maniérisme. Dès *Les Enfants désaccordés*, l'emportement sauvage et lyrique de la caméra, lorsqu'elle se met à effectuer des travellings circulaires à très grande vitesse dans le jardin du château dans lequel se sont réfugiés les deux adolescents fugueurs, constitue un moment virtuose [387] de l'ordre du maniérisme. Dans *Marie pour mémoire*, le plan fixe dans lequel Jésus et Marie, couchés dans un lit, sont filmés à travers un voile qui les rend presque invisibles et sur lequel sont imprimés des motifs et entrelacs de fleurs s'affiche comme une complication et une ornementation dans la représentation typiquement maniéristes. Dans *Le Lit de la vierge* (1969), le plan-séquence

[385] Robert Klein, *La Forme et l'intelligible* (1970), Gallimard, coll. « TEL », 1983, p. 393. Cette définition est d'autant plus à même d'intéresser le cinéma qu'elle se veut transversale à tous les arts et est construite sans référence aucune au maniérisme pictural. Pour un panorama sur la question du maniérisme au cinéma et des tentatives de synthèse de la conception de Robert Klein, on se reportera au numéro 66 de la revue *La Licorne*, entièrement consacré à la question. *Cf.* Gilles Ménégaldo et Véronique Campan (dir.), « Du maniérisme au cinéma », *La Licorne* n° 66, 2003.

[386] Alain Bergala, « D'une certaine manière » in Cahiers du cinéma n° 370, avril 1985, p. 11.

[387] Robert Klein voit dans le « virtuosisme » un phénomène constitutif du maniérisme. *Cf. art. cit.*, p. 393.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

dans lequel Jésus ramène la Vierge endormie dans son lit, se couche auprès d'elle avant qu'elle ne se réveille et décide de le nettoyer dans un lavoir est aussi caractéristique d'un usage maniériste des mouvements de caméra : alors que le lit paraît être devenu mobile et effectue des cercles près d'un champ dans lequel se repaissent des vaches ou lors des ablutions de Jésus, la caméra effectue des travellings en boucle qui la rapproche plus ou moins aléatoirement des deux personnages, jouant ainsi la carte d'une esthétisation et d'une affectation des mouvements de caméra qui font beaucoup pour la beauté étrange de ce plan. Enfin, le très célèbre travelling circulaire à 360° de *La Cicatrice intérieure* (1970/1971), « apparemment gratuit » comme le dit Thomas Lescure [388], est sans doute le meilleur exemple des anciennes tendances maniéristes de Philippe Garrel et pourrait tenir lieu ici d'emblème.

Travelling à 360° dans le désert

Pourquoi rappeler ces formes que purent prendre les tendances maniéristes de Philippe Garrel ? Parce qu'elles permettent de donner du relief aux conclusions qu'on ne peut manquer de tirer quant à l'étroitesse de la relation et la motivation du regard porté sur les situations entre deux personnes dans les films de la quatrième période. Tous les exemples maniéristes mentionnés ont en effet ceci de commun qu'ils interviennent au cours de situations entre deux personnes. Tous sécrètent donc une relation entre une situation entre deux personnes et le mode de filmage dont elle relève. Et dans certains cas, cette relation semble fort étroite. Pourtant, et c'est là tout l'intérêt du maniérisme, une bonne part de la motivation du choix de filmage, la part la plus importante, ne ressortit plus aux enjeux immanents à la situation filmée. La motivation, fût-elle la gratuité, est extérieure à cette situation. Plus encore, la motivation peut sembler basculer d'un pôle à l'autre et la situation paraître se conformer au choix de filmage. Sans revenir dans le détail sur chacun de ces plans, on peut, pour mettre en évidence ce point, soumettre à l'analyse la séquence de *La Cicatrice intérieure* où figure le travelling circulaire.

Dans *La Cicatrice intérieure*, le travelling circulaire se répète deux fois coup sur coup et figure dans un plan-séquence qui oppose Philippe Garrel à Nico. Dans un désert anonyme et blanc, cet homme et cette femme paraissent se déchirer : une scène de ménage a lieu sur fond de désert. En début de plan, Nico, assise à même le sol, pleure et gémit à grands cris pendant que Philippe Garrel se tient debout à sa droite et lui tient la main. Au bout d'un long moment, sans que rien ne vienne expliquer cette subite mise en mouvement, Philippe Garrel arrache littéralement sa main de celle de Nico et se met à marcher, droit devant lui semble-t-il. Au même moment, en musique de fosse, se lève un chant de Nico, aux accents gothiques. Avançant d'une démarche hésitante, le pas incertain, l'air hébété, Philippe Garrel finit peu à peu par retomber sur Nico : leurs retrouvailles dans le plan font alors prendre conscience au spectateur que ce qu'il croyait être un travelling latéral était en fait un travelling circulaire, bouclé sur lui-même [389]. Philippe Garrel enjambe alors Nico, puis effectue une nouvelle fois son trajet circulaire,

[388] « Que signifie ce mouvement d'appareil apparemment gratuit », demande Thomas Lescure. La réponse de Philippe Garrel peut sembler typiquement maniériste : « […] je ne saurais dire ce qu'il signifie, le sens, pour moi, doit surgir de la vision des films, si des mots pouvaient l'exprimer immédiatement, je ne tournerais pas. » *Cf. Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 61.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

toujours suivi en travelling à 360° par la caméra. Le plan s'achève après que Philippe Garrel a de nouveau rejoint Nico : cette dernière se lève alors au bout d'un moment, pousse violemment Philippe Garrel, tout en continuant de pleurer et en lui lançant « I don't need you », puis s'éloigne de lui.

Au vu de la description de ce plan, on ne saurait dire que le travelling circulaire ne reçoit pas une forme certaine de motivation à travers ce qui se déroule au cours de cette situation entre deux personnes. Parce qu'il ne fait qu'accompagner le déplacement physique de Philippe Garrel, ce mouvement de caméra est enté sur le vrai-faux éloignement de ce personnage. En ce sens, la variation dans le mode de filmage, qui passe d'un plan fixe au(x) travelling(s) circulaire(s) pour en revenir au plan fixe, témoigne d'un regard énonciatif qui semble vouloir coller au plus près du mouvement de la situation et se rendre presque transparent par rapport à elle. Mais la force paradoxale du filmage en travelling circulaire est de manifester avec force la présence du monstrateur filmique au moment même où le premier travelling se boucle sur lui-même. Le bouclage du travelling circulaire révèle tout à coup le maniérisme [390] d'un dispositif de monstration qui s'exhibe rétrospectivement pour le spectateur comme la chose qui était à voir. De là l'importance de la répétition du travelling, une fois que le spectateur a pu mesurer sa singularité : conscient désormais de ce qui se trame du point de vue énonciatif derrière la simplicité apparente d'un personnage marchant dans le désert, le spectateur semble maintenant inviter à jouir du dispositif de monstration lorsqu'il est en action. À rebours de l'impression première de transparence, c'est ainsi un effet de pure représentation qui passe au premier plan. De ce fait, la hiérarchie des motivations semble s'inverser tout à fait. Ce n'est plus le déplacement de Philippe Garrel qui semble motiver le travelling circulaire, c'est le travelling circulaire qui semble imposer un déplacement incongru au personnage. Il est à ce titre significatif que lorsqu'on lui demande les raisons d'un tel choix de filmage, Philippe Garrel se place sur le terrain du problème esthétique-formel et ne mentionne le contenu du plan que pour ses implications formalistes :

« La question du plan-séquence avait beaucoup occupé la Nouvelle Vague. Ce qui caractérise un plan-séquence, c'est la continuité de la prise de vue et la profondeur de champ. Or, dans un désert il n'y a rien, ce qui ôte beaucoup d'intérêt à la profondeur de champ, d'autre part la fin du plan étant identique à son commencement, la durée elle-même était annulée. Ce travelling est donc un plan-séquence à l'état pur, une sorte de degré zéro du plan-séquence […]. » [391]

Apparemment motivé par ce qui a lieu entre les deux personnages, le travelling-circulaire est surtout motivant. C'est son choix qui contraint la mise en scène de la situation et c'est elle qui se conforme à la nature du dispositif. Incontestablement étroit, la relation entre la

389 Pour être tout à fait précis, se sont en premier lieu la réapparition, en son hors-champ, des plaintes et des gémissements de Nico qui laisse supposer au spectateur que Philippe Garrel finit par se rapprocher d'elle.

390 Comme en écho à la définition du maniérisme avancée par Robert Klein, Philippe Garrel dit d'ailleurs qu'avec ce travelling circulaire « la technique se manifeste brusquement à l'intérieur même de l'image lorsque Nico et moi nous retrouvons de nouveau face-à-face. » *Cf. Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 61.

391 Cf. Une caméra à la place du cœur, op. cit., p. 61.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

situation entre deux personnes et le mode de filmage paraît comme strictement inversé par rapport à ce qui se joue le plus couramment dans les films de la quatrième période.

Conséquences du non-maniérisme

La monstration non-maniériste des situations entre deux personnes dans les films de la quatrième période conduit alors à tirer trois conclusions. Premièrement, l'étroitesse de la relation qui s'instaure entre la situation filmée et le regard porté sur la situation permet d'assurer un rôle structurel prépondérant aux situations entre deux personnes. Il s'agit ici d'une question de hiérarchie, que le paratexte confirme. Raoul Coutard rapporte en effet que :

« À l'époque [de La Naissance de l'amour], on ne faisait aucune répétition. Les acteurs répétaient leur texte assis, puis on faisait une prise. Parfois, ça posait des problèmes aux comédiens, surtout sur Le Cœur fantôme. Quand Garrel demandait à tourner, ils se levaient et ne savaient pas comment se placer. Philippe répondait "Mais vous faites ce que vous voulez !" C'était le bazar pour éclairer puisqu'on ne pouvait pas prévoir les déplacements, mais c'était vraiment marrant. » [392]

C'est clairement la situation dramatique qui semble imposer son ordre, auquel la caméra est avant tout appelée à se soumettre [393], de manière parfois problématique, comme on peut le lire ici. La matière domine ici sur la manière et c'est d'abord à la manière de négocier avec la matière. Les choix de monstration apparaissent d'abord motivés par la situation et ont en charge de réagir face au déroulement de la situation. Leur fonction première semble bien être de veiller à entrer en syntonie avec la situation dramatique, plutôt que de jouer leur propre partition, de contraindre cette situation ou de la pervertir. Rien n'empêche ensuite la caméra de se faire agissante. Mais elle paraît toujours fondamentalement agie par les situations entre deux personnes.

Raymond Bellour déplorait que l'« on s'interroge peu, devant un film, sur l'intention qui pousse son auteur à adopter une position plus qu'une autre et à s'y tenir de toutes les façons aussitôt qu'il est grand. » [394] Devant le rapport d'extrême étroitesse auquel la caméra de Philippe Garrel s'en tient l'immense majorité du temps dès lors qu'il s'agit de filmer les situations entre deux personnes, il est évidemment tentant de se laisser conduire par Raymond Bellour sur les voies d'une telle interrogation. Mais Jacques Aumont a de son côté écrit des lignes de mise en garde sur ce qu'il fallait penser du

[392] Cf. Hélène Frappat et Jean-Marc Lalanne, « L'Homme d'une seule prise, Michel Subor et Raoul Coutard parlent de Philippe Garrel » in Cahiers du cinéma n° 563, décembre 2001, p. 17.

[393] Catherine Deneuve, dans son carnet de tournage du *Vent de la nuit*, confirme cette idée. Si sur ce tournage il y avait de nombreuses répétitions, la « mise en place » des acteurs et de la situation dramatique précédait la mise en place de la caméra, qui avait alors à se soumettre à la mise en place des acteurs : « Froid, vent, j'arrive les cheveux mouillés pour faire la mise en place comme Garrel le souhaite – finalement ! – avant de placer la caméra. » *Cf.* Catherine Deneuve, *À l'ombre de moi-même*, *op. cit.,* p. 49.

[394] Raymond Bellour, *op. cit.*, p. 45.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

travail analytique comme recherche d'intentions [395] . C'est donc en étant conscient du risque spéculatif qu'elle contient qu'on peut tirer une seconde conclusion. On peut supposer qu'étroitesse de la relation et motivation du regard porté témoignent de la part de Philippe Garrel d'une intention de conférer en première instance aux situations dramatiques entre deux personnes le soin de dire, pour reprendre son expression, ce qu'il « pense du monde. » Cette pensée, que les films ont en charge de transmettre, s'exprimerait donc d'abord – ce qui ne veut pas dire seulement – dans les manières dont les personnages se tiennent dans des relations duelles sur la scène-monde.

Une troisième conclusion paraît enfin pouvoir être tirée. Il serait abusif de déduire de l'autonomie partielle de la caméra que les films de la quatrième période se sont désormais rangés du côté d'une forme de représentation qui joue la carte de la transparence. D'abord parce que, comme on le verra, de purs effets de représentation filmique, comme les faux-raccords, font encore acte de présence dans les films de la quatrième période et mettent largement à mal l'idée de transparence. Ensuite parce que, outre le fait qu'il ne suffit pas qu'une caméra paraisse en premier lieu entée sur les enjeux immanents à une situation dramatique pour passer pour transparente, l'autonomie partielle de la caméra permet de faire peser d'un plus grand poids les coups de canifs contre la transparence qui émanent des acteurs incarnant les situations. C'est ici qu'intervient l'une des conséquences majeures liées à la méthode de tournage légendaire de Philippe Garrel : la méthode de la prise unique (donnant des « films de Prisunic » [396]). Décider de ne faire qu'un plan par prise, revient pour Philippe Garrel à prendre le risque de voir ses films ponctués de ratés. Les films de la quatrième période n'en manquent pas, en particulier *Les Baisers de secours* [397] , *Le Cœur fantôme* [398] ou *La Naissance de l'amour*, qui offre les plus belles occurrences [399] . Étant donné que c'est depuis les premiers années de son

[395] « Mais il ne saurait être question pour moi, dans ce que peut dire une image, dans ce que peut entendre l'analyse, de discerner quoi que ce soit qui ressortisse à une intention. Quasi par définition, le temps du faire est celui qui a définitivement échappé à l'analyste : il n'était pas là, ou si d'aventure il était là, il n'a rien vu […]. Une perspective soucieuse de l'élaboration de l'image aurait d'autres questions à poser que celle de l'intention ou des intentions. » *Cf*. Jacques Aumont, *À quoi pensent les films*, *op. cit.*, p. 37.

[396] Cette expression ironique est de Philippe Garrel lui-même. *Cf.* « Au hasard de la rencontre », *op. cit.*, p. 41.

[397] Dans la séquence où Jeanne et Matthieu discutent au café avec Paul et Josette, cette dernière bute nettement sur l'une de ses répliques, s'y reprend à deux fois, rendant le propos de son personnage difficilement compréhensible : « Et chaque fois qu'on aime, on fait l'amour… heu… l'histoire de cet amour, à rebours. » [séq. 39].

[398] Dans la séquence où Justine et Philippe se rencontrent [séq. 13], Aurélia Alcaïs commet une erreur qu'elle rattrape aussitôt, comme le souligne Jacques Aumont : « Dans la scène de la rencontre du *Cœur fantôme*, Justine propose à Philippe de faire "un bout de chemin ensemble", s'aperçoit qu'elle a omis une épithète, et répète : "Enfin, je veux dire un petit bout de chemin ensemble" en riant […] enrichissant d'une précieuse équivoque la phrase, la scène, le personnage. » *Cf. op. cit.*, p. 132.

[399] Johanna Ter Steege, par exemple, est obligée de s'y reprendre à deux fois pour dire à Lou Castel qu'il ne fait pas ça « pour que ce soit mouillé » [séq. 6]. De même, lorsque Marcus l'entretient de sa conception du travail, Lou Castel avance une réplique trop tôt. Réplique d'autant plus problématique que le personnage de Marcus doit, comme on s'en aperçoit dans la continuité du dialogue, rebondir sur elle. Jean-Pierre Léaud, après un temps d'arrêt, reprend à l'endroit même où il avait été interrompu. Lou Castel répète alors sa réplique au moment voulu [séq. 21].

en vertu de la loi du droit d'auteur.

cinéma que Philippe Garrel joue de cette méthode, de tels ratés étaient déjà présents dans les films antérieurs. Mais, « noyés » au milieu d'une multitude de procédés visant à casser la transparence, à dénoncer la représentation et à renvoyer, par des effets de mise en abyme, aux instruments à la source des images cinématographiques [400], ces ratés étaient moins frappants. Dans les films de la quatrième période, ils sont désormais parmi les principaux éléments qui donnent au spectateur l'occasion de se dire, pour reprendre les mots de Philippe Garrel même : « C'est de la représentation ».

3. Refuser le champ-contrechamp

Dans *Une caméra à la place du cœur*, Thomas Lescure souligne une particularité esthétique du cinéma de Philippe Garrel dans certains films antérieurs à la quatrième période :

« […] c'est peut-être ta façon de filmer les dialogues […] qui exprime le mieux ton originalité, comme si tu éprouvais un malin plaisir à éviter le champ-contrechamp. C'est ainsi que dans Le Lit de la vierge, Marie, dont on aperçoit seulement la main – elle est masquée par une porte noire – parle à Jésus silencieux, habillé de blanc. La division de l'écran entre noir et blanc redouble donc celle de l'espace sonore entre parole et silence.

Autre remarquable offense au rituel du champ-contrechamp, cette séquence de *L'Enfant secret qui* montre Elli, le personnage que joue Anne Wiazemsky, assise dans un wagon de chemin de fer alors qu'elle vient d'apprendre la mort de sa mère : "Si je n'avais pas fait ton film", dit-elle à son ami Jean-Baptiste, "j'aurais pu la revoir". À ce moment, il y a bien un contrechamp, mais au lieu de cadrer comme on pouvait s'y attendre le visage de Jean-Baptiste, la caméra découpe dans la vitre du compartiment un rectangle de lumière vide. Quelques instants plus tard, la main de Jean-Baptiste, qui vient caresser la joue d'Elli, confirme aux spectateurs qu'il était bien assis en face d'elle. » [401]

Le cinéma de Philippe Garrel d'avant la quatrième période aurait ainsi fait preuve d'un refus d'utiliser le champ-contrechamp pour donner à voir des conversations, c'est-à-dire le plus souvent des situations entre deux personnes. Philippe Garrel aurait donc filmé contre l'une des figures de montage les plus usées de la syntaxe cinématographique.

Contre la « discontinuité ordinaire » du cinéma

[400] On peut, parmi d'autres, rappeler deux exemples. Dans *La Concentration* (1968) les rails et les chariots de travelling sont visibles. Dans *Marie pour mémoire*, un magnifique plan muet montrant Jésus et Marie dansant dans une église désaffectée se termine par un travelling arrière hirsute : le plan suivant nous apprend que le plan avait été tourné par un caméraman sorti avec fracas de l'église par Gabriel au son de « Cassez-vous, cassez-vous, la vie n'est pas un spectacle. »

[401] *Op. cit.*, p. 53.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Comment comprendre un tel refus du champ-contrechamp ? À repartir de tous les effets dénotés ou connotés attachés à cette figure de montage dans son usage le plus classique (impression pour le spectateur de se trouver au centre de la conversation, une certaine forme de clôture de la représentation sur elle-même donnant le sentiment d'un espace diégétique plein, alternance du champ et du contrechamp soulignant la dynamique intrinsèque aux tours de paroles, etc.), on n'en finirait pas de défricher des pistes. Mais Thomas Lescure ouvre une voie : les deux exemples filmiques qu'il décrit, pour illustrer le refus garrelien du champ-contrechamp, ramènent au premier plan de la représentation des effets de disjonctions qui tendent à complexifier le lien instauré ou par le dialogue ou par la seule situation de co-présence. De ce fait, à travers le refus du champ-contrechamp c'est une nouvelle fois l'enjeu d'une coupure-lien qui mérite sans doute d'être porté au jour. À l'appui d'une telle lecture, Nicole Brenez écrit que le champ-contrechamp est « la discontinuité ordinaire du cinéma » [402], ce qui amène à penser que l'effet de discontinuité instauré par cette figure de montage a plutôt tendance à s'estomper dans son « ordinarité ». Le champ-contrechamp, en son principe mais aussi en raison de son succès rhétorique, semble en effet généralement avoir pour conséquence de faire passer au second-plan, voire à faire oublier la discontinuité au profit du raccord qu'il instaure entre deux portions d'espaces. La force classique du champ-contrechamp, c'est de dissoudre la discontinuité dans la suture. C'est bien la raison pour laquelle Nicole Brenez souligne que dans *Il Vangelo secondo Matteo* [403], lors de l'épisode où le Christ guérit un lépreux par la simple énonciation verbale de sa volonté, Pier Paolo Pasolini redonne une force à la discontinuité instaurée par le champ-contrechamp en la réinvestissant d'une « puissance nouvelle » – puissance que l'on serait dans ce cas tenté de qualifier de miraculeuse, voire de divine [404]. Dès lors, ne pas user de champs-contrechamps dans la mise en scène de conversations équivaudrait à refuser l'estompage de la discontinuité, autrement dit les effets de coupure, pour mieux les refaire surgir au premier plan.

Subversion de la symétrie du champ-contrechamp

Une fois dégagée une telle idée, force est néanmoins de constater que la figure de montage du champ-contrechamp est loin d'être étrangère aux films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel. Elle apparaît dans un nombre non négligeable d'occurrences. On la trouve, dès *Les Baisers de secours*, lors de la première conversation entre Matthieu et son père au café [séq. 14]. On la retrouve dans *J'entends plus la guitare*, lorsque Gérard et Martin se font mutuellement part de leur rupture avec Marianne et Lolla [séq. 19]. Elle apparaît aussi dans *Le Cœur fantôme* dans la séquence où Philippe et Justine se dessinent une déclaration d'amour mutuelle sur la nappe en papier blanc d'un restaurant [séq. 15]. Elle est aussi récurrente dans *Le Vent de la nuit* puisqu'elle accompagne deux des trois conversations en face-à-face au restaurant entre

[402] Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, *op. cit.*, p. 88.

[403] Pier Paolo Pasolini (Italie, 1964).

[404] *Op. cit.*, p. 88.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Serge et Paul [séq. 11 et séq. 19] et se retrouve dans la séquence où Hélène et Paul boivent, en tête-à-tête, le « meilleur Martini-Gin de Paris » [séq. 25]. Après avoir été rejetée au ban de l'esthétique garrelienne, cette figure de montage retrouve donc droit de cité dans les films de la quatrième période, confirmant peut-être que la recherche de l'originalité stylistique n'est plus, ou est moins, désormais ce qui compte pour Philippe Garrel [405] .

Mais certains de ces champs-contrechamps se signalent par leurs entorses avec la symétrie générée par l'inversion des points de vue [406] que suppose la figure du champ-contrechamp dans sa forme, sinon la plus classique, du moins la plus idéale. Une forme certaine de subversion de la symétrie peut se faire jour. Dans la première séquence des *Baisers de secours* où Matthieu discute avec son père, par exemple, on ne saurait dire qu'il y a symétrie des points de vue. En effet, le champ donne à voir le père en gros plan – d'ailleurs filmé en caméra mobile – Matthieu apparaissant parfois dans le cadre, en amorce droite. Le contrechamp, en revanche, résulte d'une caméra fixe, qui a pris de la distance avec les personnages maintenant tous deux nettement inscrits dans le cadre. Sans qu'il soit erroné de parler ici de champ-contrechamp, on voit cependant que les points de vue ne sont pas « équivalents » dans l'inversion des points de vue : la caméra entretient un rapport de plus grande proximité avec le visage du père, offrant par là même à ce personnage de peser d'une plus grande présence sur la scène, ce qui est une élégante manière de figurer la place prépondérante qu'il joue dans la vie de son fils. Dans la séquence de *J'entends plus la guitare* mentionnée, la subversion de la symétrie apparaît plus sensible encore. La séquence s'ouvre sur un plan sur Gérard, mais dans lequel la silhouette de Martin, au premier plan, est nettement visible, bien que rendue floue par la longueur de la focale. Gérard entame la relation de la visite chez lui de « Yeah man » et, passé quelques instants, la caméra entame un zoom avant (peut-être un travelling) qui finit par exclure tout à fait Martin de l'image, Gérard se retrouvant en fin de plan cadré en gros plan. Le contrechamp intervient après que Gérard a demandé à Martin ce qu'il en était pour sa part de sa liaison avec Lolla. C'est Gérard, cette fois, qui se retrouve en amorce à la gauche du cadre, mais nettement moins visible que ne pouvait l'être Martin dans le champ. Retour au bout d'un moment sur Gérard en gros plan, puis, lors de la réapparition du contrechamp, la caméra se met cette fois à effectuer un zoom avant sur Martin, excluant à son tour complètement Gérard du cadre. La subversion de la symétrie est d'autant plus intéressante ici qu'elle paraît en partie masquée par le (faux) parallélisme qui s'instaure dans la série des champs et la série des contrechamps par les deux zooms avant. Mais parce que le premier zoom apparaît dans le premier plan de

[405] L'obsession garrelienne, s'il faut en trouver une, n'est plus en tout cas la recherche de l'originalité. Elle est surtout une hantise farouche de faire de « mauvais films » : « Ma plus grande peur, c'est de faire des mauvais films. Je m'en fous qu'ils ne marchent pas, mais je ne voudrais pas qu'ils soient mauvais… » *Cf.* « Au hasard de la rencontre », *art. cit.*, p. 35.

[406] Jacques Aumont et Michel Marie rappellent que l'inversion des points de vue constitue un trait définitoire du champ-contrechamp : « Le "contrechamp" est une figure de découpage qui suppose une alternance avec un premier plan alors nommé "champ". Le point de vue adopté dans le contrechamp est inverse de celui adopté dans le plan précédent, et la figure formée des deux plans successifs est appelée "champ-contrechamp". » *Cf. Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, *op. cit.*, p. 40.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

série des champs et le deuxième zoom dans le deuxième plan de la série des contrechamps, la figure de champ-contrechamp paraît boiteuse, précisément asymétrique, la série des contrechamps semblant souffrir d'un effet retard.

Dans ces deux exemples, Philippe Garrel paraît clairement ne pas vouloir user de la figure du champ-contrechamp sans en travailler intérieurement la forme. De la sorte, la discontinuité inhérente à la figure semble retrouver une nouvelle vigueur. Matthieu et son père ne sont pas représentés selon une stricte équité visuelle, ce qui tend à rendre sensible pour le spectateur une certaine disjonction. Gérard et Martin sont réunis dans un même cadre, puis séparés, puis à nouveau réunis, avant d'être à nouveau tout à fait séparés : la figure du champ-contrechamp paraît ici rythmée par des effets d'apparition-disparition de la coupure qui devient ainsi très sensible. De la sorte, la discontinuité n'est plus, pour reprendre le terme de Nicole Brenez, ordinaire. Bien au contraire, serait-on tenté de dire : parce que la discontinuité se fait à nouveau sentir au cœur d'une figure de montage qui nous avait habitués à l'estomper, elle n'en devient que plus prégnante encore. Ainsi, le lien qui ne manque pas de s'établir dans la co-présence et l'échange de paroles doit-il cohabiter, pour le spectateur, avec une présence manifeste de la coupure.

Travellings sinueux mêlés à des panoramiques

Le retour dans quelques occurrences des films de la quatrième période de la figure du champ-contrechamp ne doit pas non plus masquer l'évidence. Nombre de séquences entre deux personnes qui, si l'on fait jouer le principe de « commutation mentale » cher à Christian Metz [407] , auraient pu être filmées en champ-contrechamp font preuve d'autres options de monstration. Une forme certaine de refus de la figure continue d'informer l'esthétique de la quatrième période. C'est le cas, par exemple, dans la séquence du *Cœur fantôme* où Philippe discute avec l'un de ses amis qui ne cesse de lui demander les raisons pour lesquelles ils ne se voient jamais [séq. 54]. Dans ce plan-séquence – expression qui suffit à faire entendre qu'on ne saurait se trouver en présence d'un champ-contrechamp – la situation entre deux personnes aurait pourtant pu se prêter à merveille à un filmage en champ-contrechamp. Une fois entrés dans le café, Philippe et son ami s'assoient, en effet, l'un en face de l'autre, chacun d'un côté d'une table de café et ne bougent plus de leur place jusqu'à la fin de la séquence. C'est pourtant le choix d'un filmage mêlant des travellings sinueux à une série de panoramiques qui a été adopté : il fait fluctuer le point de vue d'un personnage à l'autre. Pas de fragmentation instaurée par le montage, pas d'alternance entre deux points de vue inversés : ici, c'est en première instance la fluidité d'un filmage en continuité qui s'offre à l'œil spectatoriel. La caméra semble venir caresser la situation entre deux personnes et les changements de cadrage,

[407] C'est dans « Tableau des "segments autonomes" du film *Adieu Philippine* de Jacques Rozier », qu'apparaissent les opérations de commutation mentale qui permettent à Christian Metz de procéder à des vérifications sur la nature syntagmatique exacte de tel ou tel segment de film. Ainsi, à propos du segment autonome 3 d'*Adieu Philippine* (France, 1962) : « Pour vérifier qu'il s'agit bien d'une scène et non d'un syntagme alterné, on peut essayer de la commuter mentalement avec un plan autonome : la commutation est tout à fait possible : une prise de vue unique aurait permis de traiter le même sujet sans différence, sinon de connotation. » *Cf.* Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, *op. cit.*, p. 153.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

qui parfois inclue un seul des deux personnages, parfois les deux, inscrivent au cœur du filmage une variabilité des points de vue que ne saurait permettre la figure du champ-contrechamp.

Arrêt théorique : le plan, la scène filmique

Ce que traduit de plus profond, d'un point de vue représentationnel, un tel filmage en plan-séquence mérite un rappel théorique sur la question du plan cinématographique et de la « scène filmique ». Ce n'est qu'une fois remis en lumière les principes attachés à ces deux notions-clés de l'esthétique cinématographique que devrait s'imposer ce qu'a de déterminant un tel choix de mise en relation entre la caméra et la situation dramatique dans sa confrontation avec la figure du champ-contrechamp.

On sait – les travaux de Pascal Bonitzer [408] , entre autres, l'ont amplement mis en relief – combien le terme de plan est polysémique et ambigu. Suivant qu'on l'envisage du point de vue du tournage, du point de vue du montage ou du point de vue de telle ou telle théorie il désigne des réalités bien différentes. Pour autant, la notion de plan, à tous les niveaux, paraît recouvrir deux idées principielles, sitôt qu'on ne considère pas que le plan change dès lors qu'il y a modification du cadrage. Premièrement, l'idée qu'il forme une image en continu entre deux coupures. Deuxièmement, l'idée qu'un plan est une entité filmique, fixe ou mouvante, qui en son principe génère une unité fondamentale, en dépit de toutes les variations qui peuvent l'affecter. Ce point mérite d'être explicité.

Gilles Deleuze, dans le second chapitre de *L'Image-mouvement*, avance l'idée que le plan spécifiquement cinématographique a pour caractéristique fondamentale de générer l'unité d'éléments disparates. Il met en avant pour cela la différence qui existe entre une conception du plan spatial et fixe, comme coupe immobile, et le plan comme image-mouvement qui est une coupe mobile, prenant en ce sens l'exact contrepoint d'une conception du plan définie par Jean Mitry :

« On peut réserver le mot "plan" aux déterminations spatiales fixes, tranches d'espace ou distances par rapport à la caméra : ainsi Jean Mitry, non seulement quand il dénonce l'expression "plan-séquence" incohérente selon lui, mais à plus forte raison quand il voit dans le travelling non pas un plan mais une séquence de plans. C'est alors la séquence de plans qui hérite du mouvement et de la durée. Mais comme ce n'est pas une notion suffisamment déterminée, il faudra créer des concepts plus précis pour dégager les unités de mouvement et de durée : nous le verrons avec les "syntagmes" de Christian Metz, et les "segments" de Raymond Bellour. Mais de notre point de vue pour le moment, une notion de plan peut avoir une unité et une extension suffisantes si on lui donne son plein sens projectif, perspectif ou temporel. En effet, une unité est toujours celle d'un acte qui comprend en tant que tel une multiplicité d'éléments passifs ou agis. Les plans, comme déterminations spatiales immobiles, peuvent parfaitement en ce sens être la multiplicité qui correspond à l'unité du plan, comme coupe mobile ou perspective temporelle. L'unité variera d'après la multiplicité qu'elle contient, mais n'en sera pas moins l'unité de cette

[408] Pascal Bonitzer, *Le Champ aveugle*, *op. cit.*, pp. 9-28 (ces pages sont celles du chapitre « Qu'est-ce qu'un plan ? »)

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

multiplicité. » [409]

Par conséquent, ce qui forme l'unité du plan pour Gilles Deleuze, c'est l'unité d'un acte par-delà ou, sans doute plus exactement, en deçà de toutes les transformations qui peuvent s'opérer dans le plan (mobilité des personnages, entrées et sorties de champ, etc.) et quelles que soient les modifications de point de vue, d'angle, de cadrage, etc. Le plan se définit par l'unité et il est un principe d'unité.

Mais l'acte générateur d'unité dont parle ici Gilles Deleuze ne manque pas d'être difficile à comprendre. On ne saurait le réduire de prime abord à l'acte d'enregistrement d'un plan en continuité, parce que l'unité d'un plan pour Deleuze peut fort bien s'effectuer sur plusieurs plans, jouant à saute-mouton par-dessus la césure, dès lors que c'est un acte de raccordement qui génère l'unité. Il est parfaitement net et explicite sur ce point : selon lui, il est des cas où « c'est la continuité du raccord qui constituera l'unité du plan, quoique cette unité ait pour "matière" deux ou plusieurs plans successifs qui peuvent d'ailleurs être fixes. » [410] Outre le caractère foncièrement paradoxal de la formulation de Gilles Deleuze si l'on ne prend garde à bien distinguer « plan » (comme coupe immobile) et « plan » (comme coupe mobile), la conception classique du plan, pris entre deux coupures, ne peut que vaciller. Il paraît cependant préférable, pour éviter les confusions, de ne pas suivre Gilles Deleuze sur ce point et de conserver l'idée pratique et d'usage commun que le plan ne déborde jamais les coupures entre lesquelles il est pris. Si l'on ramène alors l'acte générateur d'unité du plan à l'acte d'enregistrement en continuité, il en découle que l'unité du plan est, plus encore qu'une unité de mouvement [411], l'unité temporelle de cette continuité, qui subsume tous les changements qui peuvent intervenir dans le plan et qu'un plan, par nature, ne peut manquer d'engendrer. Or, une telle unité temporelle renforce le principe de double unité qui accompagne ce que Jacques Aumont a théorisé sous le terme de « scène filmique » [412] lorsqu'on a affaire un plan-séquence et mobile qui libère la représentation cinématographique de la fragmentation du montage.

[409] Gilles Deleuze, L'Image-mouvement, op. cit., p. 41. Souligné par l'auteur.

[410] C'est bien la raison pour laquelle Gilles Deleuze peut en arriver à écrire que « le plan, c'est l'image-mouvement », faisant exploser les limites pragmatiques du plan dans le concept d'image-mouvement. Mais, suivant en cela une proposition que développe Anne Lété dans *Le Récit architecte*, il est peut-être judicieux de séparer les deux concepts de plan et d'image-mouvement, ne serait-ce que par souci de clarté, ce qui implique alors nécessairement de cantonner le plan dans ses limites pragmatiques. *Cf.* Anne Lété, *Le Récit architecte*, *problématique des lieux clos au cinéma*, Thèse de doctorat, Université Paris X-Nanterre, 2000, pp. 55-56.

[411] En effet, il est problématique de parler d'unité de mouvement, ne serait-ce que parce qu'un plan mêle au moins mouvements dans l'image et mouvements de l'image. D'autre part, dès lors qu'un plan est le fruit d'une caméra mobile, qui peut effectuer dans une même continuité plusieurs mouvements de caméra différents (comme c'est justement le cas dans le plan-séquence du *Cœur fantôme*), parler d'unité de mouvement apparaît plus problématique encore.

[412] Dans *Esthétique du film*, rien n'indique que les lignes qui suivent soient de Jacques Aumont. Mais, étant donné que cet auteur formule quelques années après, dans *L'Image*, des propositions sur la « scène » proches de celles avancées dans *Esthétique du film*, il y a là un indice fort qui autorise à attribuer ces lignes à Jacques Aumont. *Cf.* Jacques Aumont et *alii*, *Esthétique du film* (1983), Paris, Nathan, coll. « Nathan cinéma », 1993, p. 15.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

C'est d'abord un principe d'unité spatiale qui gouverne la « scène filmique » [413], par-delà la rupture entre visible et invisible, par-delà la frontière entre champ et hors-champ. Jacques Aumont écrit qu'« on peut en quelque sorte considérer que champ et hors-champ appartiennent l'un et l'autre, en droit, à un même espace imaginaire parfaitement homogène, que nous désignerons du nom d'espace filmique ou scène filmique. » [414] Parce qu'elle est « en droit » – et l'expression mérite d'être soulignée – la « scène filmique » est d'abord de l'ordre de l'hypothèse et le mixte de champ et de hors-champ sur lequel elle s'appuie est à présupposer, selon une tendance au fond bazinienne à faire du cadre cinématographique un cache. Mais l'hypothèse prend un tour plus concret dès lors que, comme le fait Jacques Aumont, on considère que l'unité spatiale de la « scène filmique » s'accompagne d'un principe d'unité dramatique. C'est bien ainsi qu'il le donne à comprendre quelques années plus tard quand il revient sur cette notion de scène, en l'étendant non pas au seul cinéma mais à l'ensemble des « arts figuratifs » :

« Dans les arts figuratifs, la scène serait, au fond, la figure même de la représentation de l'espace, matérialisant bien, avec l'institution du hors-champ (de la coulisse théâtrale), le compromis entre ouverture et fermeture de l'espace qui est celui de la représentation occidentale moderne – en même temps qu'elle signifie qu'il n'y a pas de représentation de l'espace sans représentation d'une action, sans diégèse. Surtout, au cinéma et en peinture comme au théâtre, la notion de scène véhicule l'idée même de l'unité dramatique qui est au fondement de cette représentation. » [415]

Jacques Aumont ajoute : « Si l'espace est représenté, c'est donc toujours comme espace *d'une action*, au moins virtuelle : comme espace d'une mise en scène. » [416] Ce qui importe, donc, c'est que la « scène filmique » prend tout son sens à être animée par une action et par la situation dramatique qui en est le substrat. Ce sont elles qui habitent la « scène filmique » et lui donnent corps, entre champ et hors-champ. De ce point de vue, aucune différence majeure ne semble exister entre la notion de scène filmique et celle de « grand champ » [417] qu'a pu proposer Anne Lété. La « scène filmique » est bien, comme elle le dit du « grand champ », « la référence d'un espace dramatique complet » et « l'action ou la situation dans l'espace, ou encore, l'espace investi d'une action ou d'une situation » [418]. Par conséquent, si nous ne retenons pas l'expression de « grand champ »,

413 Bien entendu, la notion n'est pas à confondre avec celle de scène de film.

414 Jacques Aumont s'explique sur le fait que champ et hors-champ soient ramenés sur un même plan imaginaire : « Il peut apparaître un peu étrange de qualifier également d'imaginaires et le champ et le hors-champ, malgré le caractère plus concret du premier, que nous avons en permanence sous les yeux. […C]'est délibérément pour insister, 1°, sur le caractère imaginaire du champ (qui est certes visible, "concret" si l'on veut, mais nullement tangible) et 2°, sur l'homogénéité, la réversibilité entre champ et hors-champ, qui sont l'un et l'autre aussi importants pour la définition de l'espace filmique. » *Cf. Esthétique du film*, *op. cit.*, p. 16.

415 Jacques Aumont, L'Image, op. cit., p. 176.

416 *Op. cit.*, p. 176. Souligné par l'auteur.

418 Anne Lété, *op. cit.*, p. 105.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

c'est uniquement parce que l'expression « scène filmique » instaure plus directement un rapport implicite avec la notion de situation dramatique.

Facticité de la situation dramatique

Si l'on peut considérer que le principe d'unité temporelle qui accompagne tout plan renforce les principes d'unité spatiale et d'unité dramatique inhérents à la « scène filmique » dès lors qu'il y a plan-séquence en caméra mobile, c'est parce que cette unité temporelle leste d'un poids de facticité supérieur et la « scène filmique » et ce qui se déroule sur cette scène. Facticité supérieure de la scène filmique avant tout parce que son unité spatiale s'impose au spectateur, que cette scène soit habitée d'une situation dramatique ou pas. D'abord parce qu'elle renforce l'homogénéité de cet espace en concrétisant le passage du champ au hors-champ, en prouvant leur « mise en communication » [419] . Ensuite, parce qu'en devenant mobile la caméra provoque nécessairement un mouvement d'exploration de l'espace de la scène, fût-il très limité : en donnant à voir l'espace, elle marque aussi par là son inscription dans l'espace qu'elle donne à voir. Mais facticité de la situation dramatique aussi, parce que seul un plan-séquence garantit l'unité de cette situation dans sa globalité. Quand la situation dramatique d'une séquence est transmise en plusieurs plans au spectateur, son unité globale est à inférer de la construction filmique : l'unité est une unité de droit, postulée à partir de l'assemblage de fragments de cette situation. Mais, en retour, c'est précisément l'unité postulée de la situation dramatique qui assure en grande partie la cohérence de l'assemblage. En revanche, avec un plan-séquence, l'unité temporelle assure à la situation dramatique dans sa globalité une unité qui est désormais beaucoup plus de l'ordre du fait que de l'ordre du droit. L'unité de la situation n'est plus à déduire d'une construction filmique, mais à constater dans l'unité temporelle de la continuité de son effectuation. Ainsi, seule l'unité temporelle d'un plan-séquence en caméra mobile permet de tirer aux maximum [420] la « scène filmique » du côté du fait, parce que seule cette

[417] L'argument essentiel d'Anne Lété pour marquer la différence entre « scène filmique » et « grand champ » est de réduire la scène filmique à un espace visuel, quand le grand champ prend en compte le son et est par là même l'expression d'un espace audiovisuel. Elle écrit ainsi : « Ce que nous baptiserons le "grand champ" désigne un espace qui a plus d'une affinité avec la scène filmique, mais qui ne se confond pas tout à fait avec elle. En effet, l'adjectif "grand" contient l'idée d'une double extension du champ : extension par le hors-champ (on retrouve ici la scène filmique), mais aussi extension de l'espace visuel par l'espace sonore, pour produire un espace audiovisuel. » *Cf. op. cit.*, p. 105. Pour intéressante que soit la proposition de formulation d'Anne Lété, notons néanmoins qu'il ne nous semble pas exister de différence entre « scène filmique » et « grand champ » pour la raison que Jacques Aumont prend précisément en considération la dimension sonore. Ainsi écrit-il : « […] la scène filmique ne se définit pas uniquement par des traits visuels ; d'abord le son y joue un grand rôle : or, entre un son émis "dans le champ" et un son émis "hors-champ", l'oreille ne saurait faire la différence ; cette homogénéité sonore est un des grands facteurs d'unification de l'espace filmique tout entier. » *Cf. Esthétique du film*, *op. cit.*, p. 16.

[419] Jacques Aumont considère que l'hypothèse de la « scène filmique » repose en partie sur le fait que « le déroulement temporel de l'histoire racontée, du récit, impose la prise en considération du passage permanent du champ au hors-champ, donc leur mise en communication immédiate. » *Cf. op. cit.*, p. 16. Mais, avant tout récit, c'est bien la mobilité de la caméra qui rend active le passage et la communication.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

option de filmage renforce la facticité et de l'unité spatiale et de l'unité dramatique qui lui est corollaire.

On voit dès lors tout ce qu'a d'important sur le plan de la représentation l'option de filmage de la séquence du *Cœur fantôme*. Contrairement à une monstration en champ-contrechamp, ce plan-séquence mêlant travellings et panoramiques assure d'abord à la « scène filmique » un caractère de plus grande facticité par les mouvements exploratoires de la caméra. Mais unité temporelle du plan-séquence et facticité de la « scène filmique » sont surtout ici au service de la facticité de la situation dramatique entre deux personnes, puisque la caméra est entée sur la situation dès l'instant où Philippe et son ami apparaissent dans le plan. Quand la discontinuité d'un montage en champ-contrechamp permet toujours de laisser suspecter une reconstruction purement filmique de l'unité d'une situation entre deux personnes, l'unité temporelle du plan-séquence réassure ici en tant que fait l'unité et l'intégrité dramatique de la situation entre deux personnes. Ce qui s'impose au premier plan, c'est le surcroît de facticité de la situation dramatique. Surcroît de facticité qui vaut d'abord pour ce qui est la base structurale d'une telle situation : la co-présence et le lien qui lui est inhérent. Loin d'être indécidable, la co-présence apparaît ici comme un fait constatable et constaté.

D'un dispositif de filmage

Un tel surcroît de facticité assuré à une situation dramatique entre deux personnes n'est jamais plus déterminant alors que lorsque la situation est inscrite dans une séquence où elle se trouve aux prises avec des choix de monstration qui jouent d'une telle facticité tout en provoquant sa mise en crise radicale, jusqu'à rendre problématique lui-même le postulat d'une unité dramatique de droit. Une option de filmage proche de celle adoptée dans le plan-séquence du *Cœur fantôme*, mêlant travellings et panoramiques en lieu et place d'un champ-contrechamp, figurait déjà dans *Les Baisers de secours*, lors de la longue discussion entre Jeanne et Minouchette [séq. 3]. Or, c'est immédiatement à cette séquence que Philippe Garrel fait référence quand, rebondissant sur le constat de Thomas Lescure du refus du champ-contrechamp, il avance un exemple qui abonde dans le sens de ce constat. L'exemple est d'autant plus intéressant qu'il transporte ce constat sur le terrain des films de la quatrième période, ce qui n'était pas le cas avec les extraits auxquels Thomas Lescure faisait référence :

« Au début des Baisers de secours il y a, par exemple, une longue scène dialoguée entre deux femmes. Jacques Loiseleux, mon opérateur, a inventé pour cette séquence un mouvement continu d'appareil qui, combinant des panoramiques avec un court travelling, nous a dispensé du champ-contrechamp. » [421] [Planche X]

[420] Nous disons de la « scène filmique » qu'elle est tirée au maximum du côté du fait et non qu'elle bascule complètement du côté du fait parce qu'une « scène filmique » ressortit malgré tout à l'ordre d'une construction intellectuelle.

[421] Cf. Une caméra à la place du cœur, op. cit., p. 53. On trouvera en annexe de la thèse la reproduction du schéma représentant la position des rails du chariot de travelling ainsi que certains angles de prise de vue par Jacques Loiseleux. Ce schéma a été originellement publié dans Une caméra à la place du cœur, op. cit., p. 53.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

On peut supposer que c'est un dispositif analogue qui fut mis en place pour le tournage de la séquence du *Cœur fantôme*. La séquence des *Baisers de secours* s'avère cependant plus complexe, du fait d'abord de la mobilité des personnages. Si Jeanne et Minouchette sont la majeure partie du temps assises l'une à côté de l'autre, dans deux grands fauteuils en cuir, elles se lèvent aussi de leur place, vont chacune une (Jeanne) ou plusieurs fois (Minouchette) se poster à la fenêtre de la pièce, s'éloignant ou se rapprochant l'une de l'autre, jusqu'à se retrouver, à un certain moment, leurs deux visages à quelques centimètres de distance. Si un refus du champ-contrechamp est sensible à travers cette séquence, il est le fait de la mise en scène interne aux plans : les déplacements des deux femmes rendraient, sinon impossible, sans doute difficile une représentation de la scène en deux séries alternées de plans inversant leur point de vue respectif. Surtout, la figure du champ-contrechamp ne permettrait pas l'incessante variation de distance que la caméra entretient avec les deux femmes, du fait de leurs déplacements et de sa dynamique en travellings propre. Parce qu'à la vision de cette séquence, on comprend clairement que l'un de ses enjeux représentationnels réside dans une variation dans la proximité que la caméra entretient avec les deux femmes, la mise en scène signale combien aurait été ici impropre la figure du champ-contrechamp.

Cette séquence est aussi plus complexe du fait du découpage de la séquence en trois plans, avec une ellipse sensible entre le premier et le deuxième plan [422] . Il ne s'est pas agi pour Philippe Garrel de « simplement » commuter un plan-séquence en caméra mobile à un découpage en champ-contrechamp. Il s'est agi de combiner mise en scène, plans longs et procédures de montage, afin qu'une forme certaine de facticité de la situation dramatique soit générée, mais aussi pour que cette facticité soit profondément douteuse. Ce doute quant à la facticité de la situation dramatique peut ne pas se faire sentir parce que cette séquence est précédée d'un plan où Jeanne, après avoir sonné et s'être présentée à la personne qui lui ouvrait la porte, franchit le seuil de l'appartement dont le spectateur apprend seulement dans la séquence qui suit qu'il est celui de Minouchette. N'ayant pas encore eu l'occasion de voir Minouchette, ne sachant pas où s'est rendue Jeanne en sortant précipitamment du métro, le spectateur peut d'autant moins savoir où elle se trouve que le dialogue ou l'image n'apportent pas d'information à ce propos. C'est bien plutôt la volonté de retarder l'apparition de Minouchette qui est flagrante, au point de rendre ce personnage fantomatique. En effet, lorsque Minouchette ouvre la porte de son appartement, elle n'est pas visible à l'image. Mais cette invisibilité, qui n'aurait rien de remarquable si le personnage était simplement masqué, devient troublante dès lors que l'on se prend à distinguer le miroir accroché sur le mur en face duquel elle est censée se tenir, miroir dans lequel son reflet n'apparaît pas. Si la silhouette de Jeanne ne manque pas de se dessiner dans la glace dès l'instant où elle a franchi la porte, Minouchette reste étrangement en dehors du visible. Cette invisibilité de Minouchette inscrit donc une profonde différence de statut iconique entre les deux femmes, qui vient troubler d'entrée de jeu la facticité de la situation dramatique

Ce trouble de la facticité de la situation dramatique, le premier plan de la séquence suivante le prolonge, sous une autre forme, en filant l'idée d'une présence fantomatique

[422] Dans le premier plan Jeanne est encore vêtue de son imperméable. Dans les premières secondes du second plan, Jeanne n'est plus qu'en robe légère.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

de Minouchette. Ce plan est un gros plan sur le visage désabusé ou aux regards presque haineux de Jeanne, alors que, venant du hors-champ à droite, l'ombre portée de Minouchette apparaît par intermittence dans le champ. Vers la fin de ce plan, venant largement boucher le premier plan de l'image, une partie de la silhouette de Minouchette passe dans le cadre, sans que rien de son visage ne soit visible. On le voit, Minouchette n'est encore à cet instant que l'ombre d'elle-même ou une silhouette fugitive qui semble n'avoir droit au visible qu'un très court laps de temps pour mieux en disparaître. Mais, quand Minouchette apparaît enfin à l'image, au début du second plan de la séquence, cette silhouette fugitive se teinte d'irréalité. Car alors que Minouchette arbore une robe très noire, c'est quelque chose comme le passage d'un voile blanc que le spectateur avait pu entr'apercevoir auparavant. De là l'ambiguïté de ce plan. S'il confirme d'ores et déjà que c'est bien une situation de co-présence sur laquelle repose l'ensemble de la séquence et s'il installe le premier lien visuel entre les personnages en leur faisant, l'espace d'un instant, partager le même champ, il n'en continue pas moins d'instaurer une différence remarquable dans le mode de représentation des deux femmes, qui rend le caractère factuel de la situation incertain.

Indécidabilité du statut de la situation dramatique

Ce n'est qu'à l'occasion du deuxième et troisième plans que le dispositif de filmage décrit par Philippe Garrel intervient. Ce dispositif de filmage, puisqu'il n'est pas mis ici au service d'un plan-séquence qui renforcerait de son unité temporelle l'unité dramatique de la situation entre deux personnes, ne saurait totalement tirer cette situation dramatique sur le versant de la facticité, comme cela pouvait être le cas dans le plan-séquence du *Cœur fantôme*. Mais la longueur des deux plans et les effets d'exploration spatiale que provoquent les différents travellings-caméras assurent au moins, au cours de chacun de ces deux plans, la facticité de la portion de situation dramatique contenue par ces plans. Bien que précédemment rendue trouble par les effets fantomatiques attachés au personnages de Minouchette, la situation entre deux personnes trouve donc, au cours de chacun de ces deux plans longs, un regain de facticité, qui réassure par là la réalité de la co-présence et du lien que cette co-présence génère.

Pour autant, ce qui fait toute la singularité de cette séquence par rapport à celle du *Cœur fantôme*, c'est le *cut* que Philippe Garrel fait intervenir entre les deux plans issus du dispositif mêlant travellings et panoramiques. Comment comprendre la nécessité d'un tel *cut* ? Ce *cut* intervient à un moment stratégique de la séquence. Jeanne, devant le refus catégorique de Minouchette de répondre à une question qui selon elle ne peut être posée, s'est en effet levée du fauteuil en cuir pour venir s'accroupir près du fauteuil de Minouchette, suivie par la caméra. À peine Jeanne a-t-elle demandé à Minouchette « Nous n'existons pas ? » que la caméra effectue alors un léger panoramique sur la gauche, afin d'inclure les profils des deux femmes dans un même cadre. Les deux femmes se regardent les yeux dans les yeux, le visage de Jeanne en amorce gauche du cadre étant légèrement plus bas que celui de Minouchette. Le cadrage ne change plus jusqu'à la fin du plan, qui intervient juste avant que Minouchette ne se décide à répliquer à Jeanne. Ce cadrage représente une sorte d'arrêt sur image sur la configuration de mise

en vertu de la loi du droit d'auteur.

en scène qui instaure le rapport de plus grande proximité entre les trois pôles majeurs de la séquence – Jeanne, Minouchette, la caméra [Planche XI]. D'un point de vue figural, elle semble constituer le centre de la séquence. C'est pour de tels moments filmiques que ce qu'Alain Philippon écrivait à propos de *L'Enfant secret* semble trouver sa pleine justification : « tout l'art de Garrel est de placer la figure comédiens/cinéaste/appareil technique dans la meilleur posture possible, au sens où l'on dit d'une configuration stellaire qu'elle est dans une position astrologiquement favorable. » [423]

Le *cut* nous fait alors passer à un gros plan de Minouchette, toujours de profil. Si l'on se place sur le terrain d'une unité dramatique de droit, que ce début de plan doive s'inscrire dans le prolongement de la fin de celui qui précède n'est pas difficile à comprendre. La voix de Jeanne, hors-champ, qui demande à Minouchette si elle pense qu'elle n'existe pas sert ici de pont. Mais visuellement, c'est un faux-raccord qui s'impose. Alors que Minouchette avait, dans l'image précédente, son visage posé dans sa main droite, cette main a désormais disparu de la nouvelle image. L'image précédente avait abouti à un subtil équilibre. Ce faux-raccord provoque un malaise visuel qui met en crise les fondements de l'équilibre précédent. Alors qu'un effet « belle image », à la composition soignée, avait été « mis en place » [424] , c'est désormais le désagrément d'une faute de syntaxe qui brutalise la représentation de l'« entre deux personnes ». Parce qu'un tel faux-raccord apparaît immédiatement après l'image qui constituait le centre figural de la séquence, sa fonction perturbatrice n'en prend que plus d'ampleur.

Mais c'est aussi la prétention à la facticité de la situation dramatique considérée dans sa globalité qui s'avère totalement ruinée par un tel faux-raccord. Il faut même que le spectateur ne soit pas trop regardant sur la question de l'homogénéité et de la cohérence dans la succession des images qui lui sont présentées pour qu'il accepte le postulat d'une unité dramatique de droit. Car, du point de vue de la réception, c'est aussi une rupture temporelle qui s'impose et un saut brutal de l'unité temporelle du premier plan à une autre unité temporelle, celle du deuxième plan. Le jeu d'une radicale discontinuité temporelle est donc ici à l'œuvre qui rend totalement incertaine la nature de la situation dramatique globale. Incontestablement de l'ordre du fait dans chacun des deux plans longs, sa nature devient proprement indécidable dans l'espace du faux-raccord et donc sur l'ensemble de la séquence. Elle ne peut-être de l'ordre du fait, mais elle ne gagne pas tout non plus à être à toute force postulée en droit, parce que ce serait nier par là la puissante logique anachronique du faux-raccord qui pourtant s'impose. Certes, pour ne pas totalement se perdre sur le plan dramatique, le spectateur est-il sans doute obligé de se ranger à l'ordre d'une unité dramatique de droit. Mais il ne peut le faire qu'au prix d'une reconstruction mentale dont il sent bien toute la part de tricherie qu'elle contient vis-à-vis de la réalité et de la complexité de la construction filmique.

Cette séquence des *Baisers de secours*, par le caractère radical de la mise en crise du statut de la situation dramatique, synthétise en les exacerbant l'essentiel des raisons

[423] Alain Philippon, « L'Enfant-cinéma » in *Cahiers du cinéma* n° 344, février 1983, p. 28.

[424] C'est Caroline Champetier qui dit, en incise d'un propos sur la manière dont se déroulent les choses sur les plateaux de tournage de Philippe Garrel, que « sur un plateau les gens "mettent en place" […]. » *Cf.* « Le Goût de la lumière », *art. cit.*, p. 91.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

pour lesquelles Philippe Garrel peut faire le choix de refuser la figure du champ-contrechamp. En regard du lissage de la discontinuité que le champ-contrechamp génère mais qui, sur le plan formel, ne sécrète jamais qu'un « ersatz » de continuité, cette séquence des *Baisers de secours* paraît d'abord exacerber continuité et discontinuité tout en provoquant leur mise en tension. Si exacerbation de la continuité il y a, elle est inhérente aux deux plans longs obtenus par la mise en place du dispositif décrit par Garrel. Si exacerbation de la discontinuité il y a, elle est due au faux-raccord. Ainsi, les choix de représentation, dans une telle séquence, tendent à exprimer avec un maximum de prégnance la cohabitation d'effets de coupure et d'effets de lien, sans qu'il soit pertinent de prendre le parti des uns ou des autres. Manière radicale de surenchérir sur la logique de l'entre-deux qui constitue la structure du rapport interhumain qui se tisse au cœur de la situation dramatique.

L'emploi dans cette séquence du dispositif combinant travellings et panoramiques pour l'associer à un effet de montage singulier suffirait donc à confirmer l'intuition de Thomas Lescure orientant la lecture des séquences qui refusent le champ-contrechamp vers les effets de coupure-lien. Mais la nature de cette séquence a aussi valeur d'indice sur l'enjeu de représentation que constitue pour Philippe Garrel le fait de donner à voir des situations entre deux personnes. Loin de laisser entendre que les situations entre deux personnes sont des passages convenus que de banals champs-contrechamps suffiraient à traiter, cette séquence montre qu'un rapport interindividuel a, sinon « des questions à poser au monde » pour reprendre les termes d'un Roland Barthes [425] , au moins des questions à poser au cinéma de Philippe Garrel. Questions esthétiques de mise en scène afin de faire coller la représentation au plus près et au plus juste de ce que son cinéma raconte et qui n'est peut-être rien d'autre en son principe, comme nous en formulerons l'hypothèse [426] , que le rapport interhumain lui-même.

Philippe Garrel, cinéaste moderne : une posture de l'entre-deux

En provoquant une indécidabilité du statut de la situation dramatique, cette séquence témoigne aussi de l'ancrage dans la modernité des films de la quatrième période.Dans le dialogue engagé sur son cinéma avec Thomas Lescure dans *Une caméra à la place du cœur,* Philippe Garrel fait ce commentaire sans ambiguïté avant d'évoquer le dispositif de filmage employé dans *Les Baisers de secours* :

« Il est très possible que j'évite les contrechamps dans les dialogues. Si on ne raconte pas les mêmes choses que le cinéma conventionnel, il est naturel de raconter d'une autre manière. »

À travers le refus du champ-contrechamp, Philippe Garrel pointe donc son appartenance au cinéma non conventionnel, ce qui dans son esprit est synonyme de cinéma moderne [427] . Inventer des dispositifs et des formes filmiques qui permettent de ne pas user du champ-contrechamp, l'une des figures de montage les plus classiques de la syntaxe

425 Roland Barthes, *Le Grain de la voix*, *op. cit.*, p. 29.

426 *Cf.* Chapitre IV.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

cinématographique, vaut donc aussi pour lui comme symptôme de modernité.

Ce serait donc aussi par là sa posture de cinéaste qui se livrerait – si l'on nous accorde que le cinéma dit « classique » ou le cinéma dit « moderne » ne sont pas tout à fait des définitions conceptuelles mais des manières de désigner une posture esthétique et artistique [428] .Cette posture moderne du cinéaste Philippe Garrel dans le champ de l'esthétique du cinéma, la séquence des *Baisers de secours* permet d'en spécifier l'un des aspects. On peut, en effet, remarquer que, si l'on reprend le partage bazinien entre les metteurs en scène qui croient à l'image et les metteurs en scène qui croient à la réalité [429] , Philippe Garrel ne se range ici ni dans l'une ni dans l'autre de ces deux catégories. Car les choix de monstration inhérents à cette séquence le font participer des deux. Préservant une grande part de la facticité à la situation dramatique filmée grâce aux plans longs, le dispositif de filmage élaboré avec Jacques Loiseleux paraît tirer la séquence vers un surcroît de réalité. Mais le faux-raccord garantit quant à lui une place éminente au médium cinématographique. De ce fait, une telle séquence semble témoigner d'un cinéaste qui croit tout autant à la réalité qu'à l'image. Un cinéaste qui ne veut se ranger ni du côté de la réalité, ni du côté de l'image, mais qui entend se placer au point de jonction en tension des deux. En refusant le champ-contrechamp pour la représentation de l'« entre deux personnes » Jeanne/Minouchette et en optant pour des choix de monstration qui mêlent aux puissances du cinéma la réalité dans son poids de facticité, Philippe Garrel fait alors de sa posture de cinéaste une posture esthétique et artistique singulière : une posture de l'entre-deux.

[427] La question de la modernité et du cinéma dit moderne est l'une de celles qui préoccupent le plus Philippe Garrel. C'est ainsi que, lors de la conférence de presse que le cinéaste a pu donner au Festival de Venise lors de la projection en compétition de *J'entends plus la guitare*, Philippe Garrel a engagé la discussion sur le cinéma moderne : « Je voudrais qu'on parle du cinéma moderne. Vous avez l'occasion de parler du cinéma classique avec d'autres metteurs en scène. » *Cf.* Philippe Garrel, « Les moyens d'être moderne » in *L'Humanité*, 14 septembre 1991 (archives Bifi).

[428] C'est tout l'intérêt de la partie de l'ouvrage de Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat, *Penser le cinéma*, intitulée « Quelles difficultés recouvre l'usage de l'adjectif moderne ? » que de montrer la polysémie et l'ambiguïté conceptuelle attachées aux adjectifs de classique et de moderne dans le champ du cinéma. Au final, il se dégage de leur texte que modernité et classicisme ne sauraient vraiment être tenus pour des concepts ; ce sont surtout des commodités de désignation et des manières de renvoyer à des postures esthétiques différentes. *Cf. op. cit.*, pp. 107-111.

[429] André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*, p. 64.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Chapitre IV. D'un « entre deux personnes » à l'autre

« Proposition de cinéma : ne rien raconter qui paraisse exceptionnel, tout en insistant sur le miracle ; raconter le rien, le presque-rien et le figurer fortement […]. » Jacques Aumont.

Au fil de la sortie en salles des films de la quatrième période, les critiques cinématographiques n'ont cessé de souligner « le retour à la narration » [430] de Philippe Garrel. Ce retour à la narration était déjà largement amorcé avec *L'Enfant secret* qui ouvre la troisième période de la filmographie du cinéaste, significativement intitulée « l'époque narrative ». Mais cette période contient *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* (1984) [431] , film qui cherche à « dynamiter les codes de représentation habituels » [432] . En ne distinguant pas, entre autres exemples, les images-rêves des

[430] L'expression est de Thierry Jousse. *Cf.* Thierry Jousse, « En toute intimité », *art. cit.*, p. 35.

[431] Comme le dit Thomas Lescure à Philippe Garrel, à la fin de la partie de leur conversation consacrée à *Liberté*, *la nuit* : « On aurait pu penser que tu allais désormais t'assagir, raconter comme tout un chacun des histoires. Mais c'est le contraire, ton film suivant : *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* est un des plus foisonnants, un des plus complexes jamais réalisés. […] Il semble bien, en effet, qu'avec les *Sunlights* tu aies voulu "déborder le cadre" avec une espèce de rage de tout dire sur la vie, sur le cinéma, et sur les allers-retours qui se font de l'un à l'autre. » *Cf. Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 136.

[432] L'expression est de Thomas Lescure. *Cf. ibid.*, p. 144.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

autres régimes d'images, ce qui ruine toute possibilité de les distinguer [433] au point que les critiques ont pensé que Philippe Garrel avait fait « n'importe quoi » [434] , *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* est un film qui met en crise le narratif. De fait, la troisième période apparaît moins fermement engagée dans la narration que la suivante [435] . La véritable « époque narrative », c'est en définitive surtout la quatrième période.

Si le caractère narratif des films de cette période est répété avec une telle insistance par les critiques, c'est en grande partie parce que se joue sur ce terrain l'une des singularités d'un cinéma qui parvient à mêler narration et modernité – et malgré ce qu'en dit Philippe Garrel lui-même [436] . Dès 1989, à travers le compte-rendu de sa visite sur le tournage des *Baisers de secours*, Thierry Jousse ouvrait la voie à un argumentaire consistant à créditer Philippe Garrel d'une capacité à relier narration et modernité :

« En attendant de voir au printemps prochain *Les Baisers de secours*, on peut rêver à cette reconquête moderne de la fiction par un jeune homme de 40 ans qui découvre avec humilité que la modernité d'aujourd'hui passe à coup sûr par une reconstruction de la narration, sans pour autant céder à l'académisme ou au néo-classicisme. » [437]

Même les auteurs qui insistent sur le nouveau classicisme de la narration chez Philippe Garrel et semblent de prime abord prendre le contre-pied des propos de Thierry Jousse n'en continuent pas moins de souligner l'appartenance de ces films au cinéma dit moderne [438] .

Mais mis à part Jacques Aumont – dont nous aurons à retrouver les analyses sur la question – les critiques ou les analystes de son œuvre n'ont pas posé directement (sinon sous forme de remarques isolées) la question de la spécificité de la construction de la narration garrelienne, voire de sa « reconstruction » pour reprendre le terme ambitieux de Thierry Jousse. Or, sans prétendre tout dire de cette spécificité, le chapitre qui s'ouvre entend repartir du principe moteur de toute narration pour montrer l'importance dévolue aux « entre deux personnes »

433 On ne peut que souligner la différence entre ces images-rêves indécelables et celles des rêves de Philippe dans *Le Cœur fantôme*. Dans la plupart des cas annoncées puis clôturées par des très gros plans du visage de Philippe endormi et caractérisées par leur caractère « pâteux », ces dernières sont aisément identifiables en tant qu'images-rêves [par exemple, séq. 71].

434 « Les critiques ont pensé que j'avais fait n'importe quoi. » Philippe Garrel cité dans : *Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 143.

435 Marc Cholodenko souligne d'ailleurs qu'*Elle a passé tant d'heures sous les sunlight* constitue presque une sorte de « repoussoir » pour le Philippe Garrel de la quatrième période : « J'essaye tout le temps de le tirer vers ce qu'il faisait avant que je travaille avec lui. Pour moi, le summum de ses films c'est d'une part *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* et d'autre part *Les Hautes solitudes*, donc je voulais refaire les *Sunlights*, mais c'était ce que Philippe ne voulait absolument pas faire… » *Cf.* Marie-Anne Guérin, « Entretien avec Marc Cholodenko », *art. cit.*, p. 39.

436 Philippe Garrel paraît opposer modernité et narration : « Au départ, quand j'ai le choix entre faire un film moderne et un film narratif, je sais désormais qu'il faut que je fasse un film narratif, parce que c'est comme ça. » Philippe Garrel cité dans : Philippe Vecchi, « Garrel : "Le cinéma, c'est difficile à faire" » in *Libération*, 24 septembre 1993 (archives Bifi).

437 Thierry Jousse, *art. cit.*, p. 37.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

au cœur de l'architecture narrative des films de la quatrième période. On verra alors se dessiner un lien étroit entre une narration faible et une figuration forte, hiérarchisation qui culmine dans la première époque de J'entends plus la guitare où une importance décisive est donnée aux « entre deux personnes ».

1. La transformation d'un rapport

« Entre deux figures, toujours une histoire se glisse ou tend à se glisser, pour animer l'ensemble illustré. » Gilles Deleuze.

« C'est un film sur les états successifs d'hommes et de femmes. » Michel Butel.

Dans les second et troisième chapitres [439] de son ouvrage *Du littéraire au filmique*, André Gaudreault revient sur le problème épineux de la définition du récit. La problématique générale qui sous-tend ces deux chapitres est on ne peut plus nette et clairement formulée par André Gaudreault : « qu'est-ce qu'un récit ? » [440] Avec l'article de Christian Metz « Remarques pour une phénoménologie du narratif » [441] , repris dans le premier tome de ses *Essais sur la signification au cinéma*, c'est sans doute l'ouvrage d'un théoricien du cinéma de langue française qui va le plus loin dans le projet de serrer au plus près les critères fondamentaux, nécessaires et suffisants à la définition du récit. Son approche peut d'autant plus servir de référence qu'elle s'alimente largement au champ de la narratologie générale – Paul Ricœur préface [442] d'ailleurs l'ouvrage – et qu'elle a inspiré ou été critiquée [443] par nombre de travaux antérieurs. Elle paraît enfin pouvoir être retenue parce qu'elle complète dans un premier temps une définition du récit avancée par Claude Brémond dans *Logique du récit*, avant d'inviter le lecteur à l'épurer pour en

[438] Marc Cholodenko, qui souligne à propos de *La Naissance de l'amour* que Philippe Garrel « est insensiblement arrivé à une narration plus classique » et Jacques Aumont qui voit dans ce même film une « œuvre profondément classique », s'accordent sur ce qui serait une tendance nouvelle chez Philippe Garrel au classicisme. Mais ces deux auteurs ne s'accordent pas moins sur la modernité qui continue d'inspirer *La Naissance de l'amour*. Marc Cholodenko souligne que le glissement vers le classicisme s'est fait de la part de Garrel « sans refuser ma volonté de modernité ». Jacques Aumont relie, lui, narration et modernité par le biais de l'usage très particulier que Philippe Garrel fait du matériau autobiographique : « Garrel transpose des événements vécus qu'il a racontés déjà bien des fois, pour en annuler la charge autobiographique : procès d'effacement par où il est, aussi, profondément moderne. » *Cf.* respectivement, Marie-Anne Guérin, « Entretien avec Marc Cholodenko », *art. cit.*, p. 39 et Jacques Aumont, *À quoi pensent les films*, *op. cit.*, p. 145.

[439] André Gaudreault, *op. cit.*, pp. 27-36 et 37-51. Les chapitres portent respectivement pour titre : « Problèmes du récit » et « À la recherche du premier récit filmique ».

[440] *Op. cit.*, p. 28.

[441] Christian Metz, *Essais sur la signification du cinéma*, *op. cit.*, pp. 25-35.

[442] Paul Ricœur considère que l'ouvrage d'André Gaudreault constitue « un véritable traité de narratologie filmique ». *Cf.* p. IX de la préface à *Du littéraire au filmique*.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

circonscrire le principe essentiel.

Définition du récit

Pour André Gaudreault un « message » devient un récit lorsqu'il est considéré comme « narratif », c'est-à-dire « lorsqu'il présente un sujet quelconque inscrit dans un quelconque procès de transformation, et qu'ainsi le sujet soit placé dans un temps t, puis t + n et qu'il soit dit ce qu'il advient à l'instant t + n des prédicats qui le caractérisaient à l'instant t. » [444] Cette définition a plusieurs avantages dans la perspective de recherche d'André Gaudreault. Premièrement, elle ménage explicitement une place à l'acte d'énonciation qui se trouve à l'origine de tout récit. Car postuler comme nécessaire que « soit dit » ce qu'il advient des prédicats, c'est automatiquement inscrire le récit dans la situation de communication qui le fonde entre un narrateur et un narrataire. Deuxièmement, si André Gaudreault formule la définition en ces termes, c'est qu'elle se trouve alors située, selon la distinction qui lui permettra par la suite d'établir un véritable « système » du récit proprement filmique, du côté d'une « narratologie de l'expression » [445] , c'est-à-dire une narratologie qui prenne en compte le médium particulier à travers lequel l'histoire [446] est communiquée. En effet, le terme « quelconque » sur lequel Gaudreault insiste à deux reprises dans sa définition lui permet de raccrocher à l'ordre du narratif n'importe quel plan cinématographique [447] , parce qu'il est dans la nature de l'image mouvante d'être inscrite dans un procès de transformation [448] . À cette condition

[443] Pour une relecture critique de quelques unes des propositions avancées par André Gaudreault dans son ouvrage, on pourra se reporter au chapitre II du livre d'André Gardies, *Décrire à l'écran*, Québec, Paris, Méridiens Klincksieck/Nota Bene éditeur, 1999, pp. 29-39.

[444] André Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, *op. cit.*, p. 45. La définition de Claude Brémond diffère peu : « Quelles sont […] les conditions minimales pour qu'un message puisse être considéré comme communiquant un récit ? Que par ce message, un sujet quelconque (animé ou inanimé, il n'importe) soit placé dans un temps t, puis t + n et qu'il soit dit ce qu'il advient à l'instant t + n des prédicats qui le caractérisaient à l'instant t. » *Cf.* Claude Brémond, *Logique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1973, pp. 99-100. On voit que c'est le critère de la transformation qu'André Gaudreault ajoute à la définition de Brémond.

[445] On sait que dans le champ de la narratologie, nombre de théoriciens propose un départ entre une « narratologie de contenu » et une « narratologie de l'expression ». Contrairement à la narratologie de l'expression, la narratologie de contenu, c'est-à-dire des contenus narratifs, s'intéresse au récit indépendamment du médium qui le prend en charge.

[446] Nous employons le terme d'histoire à dessein. En effet, André Gaudreault un peu plus loin dans son étude, postule en s'inspirant des travaux d'Emile Benveniste que tout récit est en définitive une réalité à deux faces inscrite au point de tension entre « d'une part l'univers diégétique et d'autre part l'agent organisateur de ce monde. » En ce sens, tout récit conjugue alors « un discours (d'une instance racontante) et une histoire (du monde raconté). » *Cf. op. cit.*, p. 78.

[448] C'est la raison pour laquelle André Gaudreault peut affiner la distinction entre narratologie de contenu et narratologie de l'expression en postulant l'existence de deux types de narrativité : une « narrativité extrinsèque », qui concerne les contenus narratifs, et une « narrativité intrinsèque », qui elle concerne les matières de l'expression du médium. Par conséquent, un récit filmique, en raison du caractère mouvant de sa matière de l'expression essentielle – l'image mouvante – fait se rencontrer et combine les deux types de narrativité. *Cf. op. cit.*, p. 43.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

près que les photogrammes qui la constituent en s'enchaînant ne soient ni totalement différents (il n'y aurait pas en ce cas conservation des prédicats) ni totalement semblables (il y aurait en ce cas inertie des prédicats).

La transformation : plus petit dénominateur commun

Dans le cadre restreint de cette étude, cette définition apparaît surtout intéressante en ce qu'elle établit le principe de la « transformation » comme le plus petit dénominateur commun à toutes les formes narratives. Un peu auparavant dans son étude, André Gaudreault avançait déjà l'hypothèse qu'un texte est susceptible d'être porteur de narration dès l'instant où les unités informatives qu'il communique sont reliées entre elles par une « relation de succession » et inscrites dans un « rapport de transformation » [449]. Il s'agissait à ce niveau de développement de son étude de la définition la plus « minimaliste » [450] que l'on puisse donner du récit ou plus exactement de la narrativité. Mais fort de la définition précise du récit avancée plus haut, André Gaudreault peut en arriver à restreindre encore le critère de la narrativité au seul principe de la transformation (ou modification [451]) pour la raison que ce principe englobe nécessairement celui de la succession. Pour qu'il y ait transformation, il faut en effet que l'objet de la transformation passe d'un état à un autre selon un ordre de succession qui est celui de la transformation

[447] Ce qui amène André Gaudreault à formuler l'une des hypothèses majeures de son ouvrage, qu'il édicte en ces termes : « Le message filmique est assailli de toute part par la narrativité » et « l'énoncé cinématographique, à moins de se nier, ne peut que très difficilement et tout à fait exceptionnellement se soustraire à l'ordre du narratif. » *Cf. op. cit.*, p. 44. Il y a là un point de désaccord entre André Gaudreault et André Gardies. Ce dernier, en effet, suggère que faire basculer automatiquement le plan – c'est-à-dire le véhicule géré par l'instance de monstration – du côté du narratif ruinerait toute possibilité pour le cinéma de se faire descriptif. Pour cette raison, André Gardies postule que la monstration est en réalité un « fait du langage cinématographique », impliquée différemment dans la narration et la description qui, elles, sont des « faits de discours ». De la sorte : « Qu'au sein d'un récit filmique la monstration puisse apparaître comme "narrative" tient au fait qu'elle participe de la stratégie narrative qui, en surplomb, régit l'ensemble de l'énoncé ; elle n'est pas narrative en soi. » *Cf. Décrire à l'écran*, *op. cit.*, p. 39. Mais dans la perspective qui nous occupe, la dimension nécessairement narrative ou non du plan cinématographique importe peu.

[449] *Op. cit.*, pp. 33-34. André Gaudreault reprend là une proposition de Tzvetan Todorov. *Cf.* Tzvetan Todorov, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 66.

[450] Cette définition minimaliste n'est pas à confondre avec celle du « récit minimal » ou « séquence narrative minimale », avec laquelle André Gaudreault prend bien soin de la distinguer. Pour marquer leurs différences, André Gaudreault montre que, selon la définition minimaliste, *La Sortie des usines Lumière* (France, 1895) et *L'Arroseur arrosé* (France, 1895) sont des vues également narratives, quand seul *L'Arroseur arrosé* fait vraiment récit à l'aune du « récit minimal ». *Cf. op. cit.*, pp. 39-42.

[451] André Gaudreault fait de la transformation et de la modification des termes quasiment synonymes dans sa démonstration. En réponse à Roger Odin, qui lui reproche cette opération de réduction du récit à la seule transformation « car il est bien clair qu'il peut exister des transformations qui ne mettent pas en œuvre la temporalisation : par exemple, la métaphore », Gaudreault rétorque qu'il « ne faut pas oublier [qu'il] utilise le mot "transformation" au sens de modification. » *Cf. op. cit.*, p. 46 (note 20). Les réserves de Roger Odin se trouvent dans « Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur : approche sémio-pragmatique » in *Iris* n° 8, « Cinéma et narration 2 », 1988, pp. 121-139.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

même [452] . On en conclura donc que raconter a pour essence de narrer une transformation, c'est-à-dire de rendre sensible une évolution, un changement, un devenir : le plus classiquement, ce sera celui d'un ou plusieurs personnages. Au fond, Pascal Bonitzer, sous une forme plus intuitive et poétique, n'avance pas une autre idée quand il affirme que « raconter veut dire savoir vieillir, et raconter c'est toujours raconter un vieillissement » [453] ou qu'un scénario est « toujours l'histoire d'un vieillissement ou d'un rajeunissement », qu'il est « un devenir quelque chose en tout cas. » [454]

Une transformation à partir des manques

Sans entrer dans le détail et la spécificité d'une analyse proprement narratologique, porter attention à la trame narrative des films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel revient donc à examiner de près le ou les motifs narratifs essentiels sur lesquels se greffe le mouvement de transformation/modification et les entraîne dans un devenir. Bien entendu, il ne s'agit pas de chercher à gommer les heurts, les ruptures, les déficits ou même seulement les ellipses qui éventuellement affectent le procès de transformation. À l'aune d'une idéale continuité narrative qui se donnerait comme une « robe sans couture », les films de Philippe Garrel sont plein de manques tout à fait béants – aussi bien monstratifs que narratifs d'ailleurs – qui agissent comme des précipités d'incertitude [455] . Ces manques rendent parfois assez problématique la nature de la transformation opérée entre deux plages du récit. Pour ne prendre qu'un exemple, la scène totalement muette de *J'entends plus la guitare*, dans laquelle Lolla rejoint Gérard dans la pièce où il se tient accroupi devant un feu de cheminée, suggère qu'ils sont passés – à la faveur de leur rupture respective avec Martin et Marianne – à une relation sentimentale alors même qu'ils n'étaient auparavant, selon les mots même de Gérard, que « la femme du copain » et « le copain du mec » [séq. 20]. L'équivoque générée par le silence de cette scène charge les regards qu'ils échangent d'une dimension grave et mélancolique. Ce silence semble assurer que se joue ici un moment à teneur profondément affective. Mais, en réalité, comment savoir vraiment ? À ne s'en tenir qu'au « savoir assertif » que procure ce qui est visible dans cette scène énigmatique, en ne se laissant pas entraîner sur la pente

[452] André Gaudreault s'en réfère à Tzvetan Todorov pour expliciter ce point. Ce dernier explique : « La transformation représente justement une synthèse de différence et de ressemblance, elle relie deux faits sans que ceux-ci puissent s'identifier […] elle est une opération à double sens : elle affirme à la fois la ressemblance et la différence ; […] elle permet au discours d'acquérir un sens sans que celui-ci devienne pure information ; en un mot : elle rend possible le récit et nous livre sa définition même. » Cité dans : André Gaudreault, *op. cit.*, p. 46.

[453] Pascal Bonitzer, « Personnages et événements » in Pascal Bonitzer et Jean-Claude Carrière, *Exercice du scénario*, Paris, FEMIS, coll. « Écrits/Écrans », 1990, p. 113. Pour Pascal Bonitzer, *Zazie dans le métro* de Raymond Queneau a de ce point de vue une « dimension archétypale » en raison du « J'ai vieilli » par quoi le roman s'achève.

[454] *Cf.* Pascal Bonitzer cité dans : Michel Chion, *Écrire un scénario*, Paris, Cahiers du cinéma/INA, 1985, p. 96.

[455] Fabrice Revault d'Allonnes voit dans les récits qui comportent « des absences, des lacunes ou manques », l'un des critères distinctifs des cinéastes modernes de l'inévidence. *Cf. Pour le cinéma « moderne », op. cit.*, p. 25.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

du « savoir hypothétique » [456], il paraît impossible de trancher sur la nature de la transformation de la relation Lolla/Gérard, qui forme pourtant un pan incontestable du récit. Cette transformation se constate : elle ne s'évalue pas. Sa nature reste empreinte d'une dose certaine de mystère, caractéristique de l'esthétique garrelienne.

C'est dire que le style général du cinéma de Philippe Garrel ruine à jamais la possibilité de retrouver le fil d'Ariane pur qui aurait fourni la matière dans laquelle auraient été prélevés les tessons épars qui seuls demeurent dans les films. Un tel projet n'aurait sans doute pas grand sens dans le cadre d'un cinéma de régime fictionnel : il n'y pas à aller chercher derrière les films un arrière-monde où l'histoire, qui fournit la trame du récit, jouirait d'une intégrité que la narration vient nécessairement violer et rompre, ne serait-ce que parce que « le langage est ellipse », selon une remarque de Sartre [457]. Non pas qu'on ne puisse postuler théoriquement l'existence de cette histoire [458]. Mais seul compte – c'est du moins l'hypothèse retenue ici – l'état achevé de la narration, dont la part lacunaire n'est pas à combler mais à considérer comme sémantiquement productrice. L'analyse du procès de transformation à l'œuvre dans les films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel doit par conséquent s'établir non pas en dépit des manques, mais à partir d'eux.

Transformation d'un « entre deux personnes » fondamental

Au sein des cinq films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel, l'épine dorsale de la narration se greffe toujours sur la transformation d'un « entre deux personnes » fondamental qui peut être relayé par un autre « entre deux personnes » lorsque la transformation a été achevée pour cause de rupture définitive [459] du premier « entre deux personnes ». Il ne faut pas comprendre par là que tout le récit est enté sur la transformation de cet « entre deux personnes » : les films de Philippe Garrel possèdent aussi leur lot d'intrigues secondaires ou, pour mieux dire, parallèles à la ligne principale étant donné parfois leur importance. Ce qui fait donc le caractère fondamental de ces

456 Ces deux expressions sont d'André Gardies. *Cf.* André Gardies, *L'Espace au cinéma*, *op. cit.*, p. 192.

457 Jean-Paul Sartre cité dans : Dominique Chateau et *alii*, *Après Deleuze*, *Philosophie et esthétique du cinéma*, Paris, Éditions Dis voir, 1996, p. 133.

458 Par exemple Michel Chion dans *Écrire un scénario*, *op. cit.*, pp. 73-74. Il argumente en faveur de la distinction – « capitale » selon son propre terme – entre histoire et narration. L'histoire « *proprement dite* », c'est « tout bêtement "ce qui se passe" quand on met le scénario à plat dans l'ordre chronologique », quand la narration « que d'autres appellent récit, discours, construction dramatique, etc. » concerne « *la façon dont cette histoire est racontée*. Entre autres, la façon dont les événements et les données de l'histoire sont portées à la connaissance du public (modes de récit, informations, cachées, puis révélées, utilisation des temps, des ellipses, des insistances, etc.). » Mais Michel Chion ajoute : « Cet art de la narration peut, à lui seul, donner de l'intérêt à une histoire sans surprise. Inversement, une mauvaise narration gâche l'intérêt d'une bonne histoire […]. » (p. 73) C'est dire que ce qui importe en définitive est la narration. C'est d'ailleurs là un point de vue en forme de parti pris clairement formulé par Michel Chion dans l'avant-propos de son ouvrage : « Nous avions [sur le sujet du scénario], dès le départ, un parti pris, conservé jusqu'au bout. […] Ce parti pris c'est que *les histoires, décidément, sont toujours les mêmes*. […] Ce qui est, en revanche, indéfiniment ouvert et renouvelable, c'est l'art de la *narration* […]. » (p. 8). L'ensemble des passages en italiques est souligné par l'auteur.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

« entre deux personnes », c'est l'ampleur du traitement narratif qui leur est conféré, mais aussi le fait qu'ils impliquent le personnage masculin principal du film [460] . À la première vision des films, voire à la seule lecture des résumés que l'on peut établir des cinq films [461] , on se rend aisément compte que ces « entre deux personnes » sont : Jeanne et Matthieu dans *Les Baisers de secours* ; Marianne et Gérard dans *J'entends plus la guitare* ; Paul et Ulrika, puis Paul et la Jeune Femme dans *La Naissance de l'amour* ; Philippe et Justine dans *Le Cœur fantôme* ; Paul et Serge dans *Le Vent de la nuit*.

On voit tout de suite que soutenir cette hypothèse, c'est d'emblée prendre acte que les procès de transformation en passent par des phases d'actualisation et des phases d'inexistence ou de silence avant qu'ils ne s'actualisent à nouveau. Dans *Le Vent de la nuit*, par exemple, tout le milieu du film relègue en arrière-plan la relation complexe entre Paul et Serge après leur retour à Paris, avant qu'elle ne fasse retour de nouveau lors du voyage de Berlin. La transformation narrative des « entre deux personnes » est donc une transformation au long cours. C'est la raison pour laquelle, selon cette perspective, dans *Les Baisers de secours* ou dans *J'entends plus la guitare*, les ruptures amoureuses que subissent les couples Jeanne/Matthieu et Marianne/Gérard ne sont que des phases de la transformation des « entre deux personnes », non son arrêt. Plus encore, il s'en faut de beaucoup que les films s'achèvent sur la fin de ces « entre deux personnes » essentiels, quand ces « entre deux personnes » doivent finir. Redisons-le : il ne s'agit là que de l'épine dorsale des récits, non de leur totalité.

La singularité des récits des films de la quatrième période tient à l'absence à peu près totale de causes externes à ces « entre deux personnes » fondamentaux pour motiver leur transformation [462] . C'est toujours dans l'entre-deux de l'interrelation et dans le for intime des personnages – mais qui reste bien souvent une énigme pour le spectateur – que les raisons des transformations sont à chercher. Non pas que les conflits, au sens que la dramaturgie la plus classique donne à ce terme [463] , soient toujours internes aux personnages. Par définition, un conflit qui oppose deux personnages est un conflit externe. Mais les causes de ces conflits, alors mêmes qu'elles

[459] Il nous faut insister sur cette idée de rupture définitive parce qu'elle fait toute la différence, par exemple, entre l'« entre deux personnes » formé par Gérard et Marianne dans *J'entends plus la guitare* et celui formé par Paul et Ulrika dans *La Naissance de l'amour*. Dans *J'entends plus la guitare*, le fait que Marianne fasse retour dans la cinquième partie du film permet de considérer que, à lui seul, cet « entre deux personnes » constitue l'épine dorsale narrative du film. Au contraire, la mise hors film d'Ulrika après qu'elle a rompu avec Paul fait que cet « entre deux personnes » ne constitue pas, à lui seul, l'épine dorsale de *La Naissance de l'amour*.

[460] Ce dernier critère explique, par exemple, que malgré son importance, l'« entre deux personnes » Hélène/Marcus dans *La Naissance de l'amour* ne constitue pas l'« entre deux personnes » fondamental. Ce n'est pas Marcus mais Paul le personnage masculin principal de *La Naissance de l'amour*.

[461] *Cf.* Annexe I.

[462] De manière générale, Fabrice Revault d'Allonnes peut écrire que « le scénario moderne évite tout exposé des attendus sociologiques, des motivations psychologiques, ou des antécédents biographiques des personnages […]. » *Cf. Pour le cinéma « moderne », op. cit.*, p. 25.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

peuvent paraître externes, ne sont bien souvent qu'internes aux personnages et à la perception qu'ils se font de la relation qui les unit à l'autre dans l'« entre deux personnes » fondamental. Dans *Le Cœur fantôme*, les crises de jalousie de Justine n'ont pas d'autre explication que Justine elle-même. Justine ne peut supporter le passé amoureux de Philippe et se heurte encore et encore à ce passé qui n'est si insupportable que parce qu'il conditionne inévitablement le présent de leur relation. C'est uniquement rapportées à l'entre-deux de la relation et à la nature du rapport que Justine rêverait d'avoir avec Philippe que les anciennes vies de Philippe sont sources de conflit. De même, dans *Le Vent de la nuit*, les quelques « coups de gueule » que Serge pousse à l'encontre de Paul n'ont pas besoin d'explications extérieures à leur relation pour se comprendre. Même lorsque Serge dit à Paul qu'il s'est conduit « comme un con » en traitant de nazi un vieil allemand, c'est le comportement de Paul qui fait conflit au sein de leur entre-deux et la manière dont Serge s'autorise à réagir face à ce comportement [séq. 33].

Transformation d'un rapport : des fables de l'interrelation

Cette singularité des récits garreliens invitent à comprendre que d'un point de vue narratif la transformation de l'« entre deux personnes » est d'abord et essentiellement modification du rapport interpersonnel qu'il contient. Ce sont les variations, parfois très subtiles, parfois difficiles à déchiffrer, du rapport entre deux personnages qui fait la matière première du récit. De ce fait, les récits de Philippe Garrel consistent d'abord à dérouler le fil d'un rapport sans cesse changeant comme vibrent les ondes. Ce rapport, nous n'entendons pas le réduire à l'une ou l'autre de ses dimensions (psychologique, physique, émotionnelle, éthique, etc.) ou, au contraire, à l'éclater dans la variété de ses dimensions. Il s'agit plus abstraitement d'analyser certaines caractéristiques globales de la transformation du rapport interpersonnel en tant que « rapport entre », même si en étudiant tel ou tel rapport l'accent pourra être porté sur l'une ou l'autre de ses dimensions. Si, toujours, il « se passe quelque chose » dans les films de Philippe Garrel en dépit de leur caractère très épuré, c'est que le rapport est par définition ce qui se passe quand il est conçu comme « rapport *entre* » et n'est rien d'autre que cela. Jean-Luc Nancy souligne les évolutions du sens du terme rapport et constate que

> « si les sens premiers de "rapport" ont été du côté de ce que j'appellerais le *rapport-de*, en revanche le sens contemporain est beaucoup plus celui qu'il faut désigner comme le *rapport-entre* (ou bien, si l'on veut se tenir plus près du précédent, comme le *rapport-de… à*). » [464]

Or, en ce dernier sens, « le rapport désigne alors très exactement ce qui n'est pas la chose : ce qui n'est aucune chose […], mais ce qui […] se passe entre des choses, d'une chose à l'autre. » [465] C'est la raison pour laquelle ce que Jean-Luc Nancy nomme

[463] Sur l'importance centrale de la notion de conflit en narration et en dramaturgie, *Cf.* Yves Lavandier, *La Dramaturgi*e, *op. cit.*, pp. 32-46 et Dominique Parent-Altier, *Approche du scénario*, *op. cit.*, pp. 77-96.

[464] Jean-Luc Nancy, *L'« il y a » du rapport sexuel*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2001, p. 19.

[465] *Op. cit.*, p. 19.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

« l'ontologie du rapport » est une ontologie paradoxale parce que « le rapport n'est rien d'étant », mais est [466] ce qui « a lieu entre les étants. » [467] Ce qui se passe, ce qui arrive la majeure partie du temps dans les films de Philippe Garrel, c'est donc d'abord le rapport même en tant qu'il ne cesse de varier et de se transformer entre deux personnes. En ce sens, les récits de Philippe Garrel dans les films de la quatrième période peuvent être nommés en premier lieu des fables de l'interrelation.

Stade de la transformation : le niveau intraséquentiel

La transformation du rapport entre deux personnes peut s'envisager à trois niveaux de pertinence narrative [468] . Si l'on peut parler de pertinence narrative, c'est qu'à travers eux ce sont des états différents du récit qui se révèlent. États du récit que l'on peut, pour bien les distinguer, dénommer : stade, phase et âge.

La transformation du rapport se donne d'abord à lire au niveau intraséquentiel. Elle peut surtout être tenue ici pour une modulation, qui constitue un stade du récit. Modulation sans doute perpétuelle, mais qui ne devient sensible ou pour mieux dire vraiment narrative pour le spectateur que lorsqu'elle en passe par des points singuliers ou remarquables. Pour user d'une métaphore, il en va un peu ici comme de ces dessins en « ligne claire » que l'on obtient en reliant une série de points prédéfinis, lesquels représentent autant de points remarquables d'un tracé constitué par essence d'une infinité de points. À cette très importante différence près que les points à travers lesquels peut particulièrement se lire la modulation d'un rapport entre deux personnes sont à constituer rétrospectivement par l'analyse. Ces points remarquables ne sont pour ainsi dire jamais en mesure de bouleverser le rapport pour le mettre en crise ou pour en compromettre l'existence [469] . Ils peuvent cependant être dits remarquables dès l'instant où ils servent à traduire un changement, même léger, du rapport. Il ne faut parfois pas plus qu'une onomatopée pour le faire comprendre. Dans *Le Cœur fantôme*, par exemple, Justine rétorque à Philippe que les restaurants la dégoûte alors qu'il vient de lui proposer d'aller manger [séq. 43]. Le « Bah » que ne trouve rien d'autre à dire Philippe en retour ne fait pas alors que manifester son incompréhension : il témoigne aussi d'une distance qui s'installe dans le rapport entre les deux protagonistes, distance que les éclaircissements de Justine dans la séquence d'après vient réduire.

[466] Selon Jean-Luc Nancy, si le rapport est, c'est « selon le mode d'être qui n'est justement pas l'étantité. » *Ibid.*, p. 21.

[467] *Ibid.*, p. 21.

[468] La narration des films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel étant d'abord établie au niveau du scénario sous la forme d'une continuité dialoguée découpée en séquences, il paraît pertinent de retenir le niveau intraséquentiel comme premier niveau de la transformation, non celui des plans.

[469] Rares sont, en effet, les brusques changement de qualité du rapport au cours d'une séquence, qui modifient du tout au tout (en faisant passer les protagonistes du rire aux larmes, par exemple) l'humeur générale qui teinte le rapport entre deux personnes. Le plus souvent le ton de la séquence reste *grosso modo* le même et la transformation du rapport produit des variations à l'intérieur de ce même.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

De ce fait, il peut arriver que le rapport entre deux personnes s'inscrive dans un procès intraséquentiel tout en glissés, qui dit la sensibilité du matériau humain sur lequel travaille Philippe Garrel. Toujours dans *Le Cœur fantôme*, un peu plus tôt à Venise, Justine et Philippe marchent autour d'une petite place au centre de laquelle se trouve une fontaine [séq. 40]. Justine se rapproche de Philippe et commence à tenir des propos qui restent inintelligibles mais dont le caractère érotique n'est pas douteux, exemple unique dans ce film d'un fragment de dialogue peut-être si intime qu'il ne semble même pas concerner le spectateur. Le dialogue ne devient clair qu'à l'instant où Philippe, après avoir l'avoir embrassée, dit « Je t'aime » à Justine. Justine demande alors à Philippe ce qu'il lui fait sexuellement, le sachant très bien, mais voulant qu'il le lui dise. Philippe répond alors qu'il la « baise par le derrière ». Pour ce plan-séquence, la caméra commence par prendre du champ avec les deux personnages et les laisse approcher en une délicate « chorégraphie » : Justine prend l'épaule de Philippe, se rapproche de lui, lui tient le bras, puis Philippe la prend tendrement par la taille en continuant à avancer, s'arrête pour l'embrasser, puis ils se remettent en marche en se tenant toujours l'un contre l'autre, leurs visages ne faisant que se rapprocher, avant de s'éloigner pour mieux se retrouver à nouveau… On le voit, ce plan-séquence repose globalement sur un rapport d'extrême complicité entre Justine et Philippe : complicité d'un couple, heureux de se manifester cette complicité par des propos touchant à sa sexualité et des attitudes de très grande tendresse dans lesquelles il n'est pas impossible de voir une métaphore subtile de l'acte sexuel. Ce rapport de complicité n'en cesse pas moins de varier dans ce plan, selon un jeu de nuances parfois difficiles à apprécier, mais aussi parfois très claires en raison de certains points remarquables. Le rapport, en effet, en passe par des points de plus ou moins grande complicité, dont le caractère presque paradoxal est qu'elle ne va pas non plus sans étonnement ni mini-désaccord. Par exemple, lorsque Philippe est surpris par ce que vient de lui dire Justine et que le spectateur ne peut avoir compris (parole à peine articulée et chuchotée), le « Ah, oui ? » de Philippe qui manifeste cette surprise constitue un point d'étonnement dans le rapport qui en transforme la teneur de complicité sans équivoque. De même, quelques secondes après, lorsque Philippe répond « Ce que tu veux » à Justine qui lui demande ce qu'il lui fait, cette dernière manifeste une pointe d'agacement en se voyant contrainte de répéter qu'elle veut que Philippe dise explicitement les choses. Cette pointe d'agacement suffit à elle seule à créer une légère torsion dans la complicité ou plus exactement un léger déficit de complicité qui transforme la nature du rapport, avant que celui-ci ne retrouve une complicité plus grande quand Philippe accède enfin au désir de Justine.

Phase de la transformation : le niveau interséquentiel

En deuxième instance, la transformation du rapport peut s'envisager au niveau interséquentiel. C'est ici la transformation du rapport d'une séquence à l'autre qui mérite d'être prise en considération. De ce fait, la transformation ne relève plus ici de la modulation [470], mais s'organise par phases narratives, séparées par des ellipses plus ou moins importantes. À ce niveau, la transformation frappe souvent l'attention spectatorielle parce que les films de la quatrième période sont ainsi conçus qu'une humeur générale (comme par exemple la complicité dans le plan-séquence du *Cœur fantôme*

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

précédemment analysé) teinte souvent de manière dominante le rapport au cours de la séquence. Ce qui se donne alors à lire dans le passage d'une séquence à une autre, ce sont de forts contrastes d'humeur qui « racontent » avec immédiateté l'évolution du rapport entre deux personnages. En ce sens, les ellipses interséquentielles dans les films de la quatrième période sont chargées en grande partie du poids de la transformation narrative et, dans cette perspective, elles peuvent être appelées des ellipses transformantes. Dans *J'entends plus la guitare*, par exemple, le rapport entre Marianne et Gérard change en profondeur entre la fin de la séquence où ils raccompagnent Thomas chez sa grand-mère et celle qui suit où ils rentrent dans leur appartement pour avoir une discussion faite d'exaspération et d'incompréhension dans la cuisine – changement qui produira d'ailleurs des effets à longue échéance puisqu'on peut considérer qu'il jette les prémisses négatifs qui conduiront les deux amants à la rupture [séq. 14 et séq. 15]. À la fin de la première séquence, Marianne et Gérard se retrouvent seuls après que Thomas a franchi la porte blanche qui le conduit chez sa grand-mère. Marianne, bouleversée de devoir laisser son « enfant secret » [471], se met à pleurer pendant qu'elle range son portefeuille dans son sac à dos. Encore douce avec Gérard, malgré son désespoir, elle lui parle sur un ton particulièrement peu amène quand elle essaie de surmonter son chagrin et lui demande s'ils s'en vont. Gérard, lui, reste silencieux, à la fois gêné (son « salut » tardif et maladroit à Thomas quand celui-ci n'est déjà plus visible) et en proie à de sourdes interrogations. Il semble désireux de parler à Marianne, comme paraît en témoigner le fait qu'il la retient quelque peu au moment où elle lui prend la main pour partir, mais ne dit rien, laissant entendre par là que ce n'est pas le moment. On le voit, malgré le fossé immense que creuse déjà l'existence de cet enfant entre eux [472], Marianne et Gérard agissent à cet instant-là comme s'ils voulaient préserver l'intégrité amoureuse de leur rapport. Une manière de connivence émane de leur comportement, qui dit leur volonté implicite de faire corps face la difficulté de la situation.

Dans la séquence de la cuisine de leur appartement, le rapport devient bien différent et les attitudes des deux personnages paraissent s'inverser. Quelques lourdes secondes après qu'ils sont rentrés, Gérard, que l'on sentait pendant ce laps de temps cherchant intérieurement le moyen de lancer son « pavé dans la mare », finit par se décider à poser la question qui lui brûle les lèvres : « Pourquoi on prend pas Thomas avec nous ? » Cette

[470] Au sens où le concept de modulation implique l'idée de continuum. Montrant la différence qui existe entre moulage et modulation à partir des travaux de Gilbert Simondon, Gilles Deleuze insiste sur la nature continue de la modulation : « [La modulation] constitue un moule variable, continu, temporel. » *Cf. L'Image-mouvement*, *op. cit.*, p. 39.

[471] *L'Enfant secret* est le titre du film de Philippe Garrel dans lequel la même situation se retrouve : Elli est la mère de Swann, un petit garçon qui est gardé par sa grand-mère paternelle. Le référent de cette situation est lié à l'autobiographie de Philippe Garrel : Nico était la mère d'un enfant qu'elle aurait eu avec un acteur célèbre et qui était élevé par la mère de cet acteur. Dans *J'entends plus la guitare*, l'entremêlement du réel et de la fiction est sur ce point complexe puisque la femme qui joue la grand-mère de Thomas est la véritable mère de l'acteur en question.

[472] Philippe Garrel en fait un point nodal du scénario de *J'entends plus la guitare* : « L'idée, c'était de dire : on prend un événement de la vie de quelqu'un, ça va, et puis après il y a un endroit où ça tique un peu – quand il découvre que la femme dont il est tombé amoureux a un enfant et ne l'élève pas […]. » *Cf.* « On est devenus le commun des mortels », *art. cit.*, p. 118.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

fois Gérard ose une parole, peut-être la parole qu'il gardait rentrée dans la séquence précédente. Cette parole engage un dialogue qui va *crescendo* dans la tension. Marianne, en effet, plutôt que de vraiment chercher à expliquer la complexité de sa situation à Gérard, ne fait que des réponses allusives, qui témoignent surtout de sa volonté de ne pas répondre. Ainsi Gérard s'enferre dans l'incompréhension à mesure que Marianne voit monter en elle l'exaspération. Cette fois, le rapport tourne à l'aigre. De la connivence antérieure, il ne reste à peu près rien, sinon la mort de cette connivence même. La différence dans le mode de filmage des deux situations achève d'accuser le contraste des modalités du rapport. Autant la première séquence en plan unique n'impose aucune fracture délibérée au sein du rapport entre Marianne et Gérard, autant l'alternance de champs-contrechamps, marquée pour un film de Philippe Garrel, isole nettement Marianne et Gérard, chacun dans leur coin de l'espace et dans leur champ respectif, créant une coupure purement filmique qui figure la tension au sein du rapport entre les deux personnages. Ainsi, entre deux séquences, le rapport entre Marianne et Gérard s'est-il assez transformé pour que le spectateur ait le sentiment d'être entré dans une nouvelle phase du récit.

Âge de la transformation : le niveau des grandes articulations narratives

La transformation du rapport peut s'envisager, en troisième lieu, au niveau des grandes articulations narratives des films. La modification se donne à lire à ce niveau dans les contrastes instaurés entre des « âges » différents du rapport entre deux personnes. La transformation du rapport peut d'abord s'envisager ici entre grands blocs séquentiels. Les blocs séquentiels sont en ce cas pris en écharpe par un état général de la transformation du rapport : ce qu'on pourrait dénommer une ligne dominante de transformation. Cependant la transformation ne coïncide pas nécessairement avec l'idée de blocs séquentiels : ce peut être au cœur même d'un bloc de séquences, ou au cœur d'un plan, que la transformation pivote d'un âge à l'autre, donnant le sentiment au spectateur, ne serait-ce que rétrospectivement, d'un changement considérable du rapport qu'entretiennent l'un envers l'autre les deux personnages. En termes conventionnels de dramaturgie, on parlerait d'un tournant dramatique, forme la plus aiguë de la transformation. Par conséquent, pour que le sentiment d'âge soit ressenti par le spectateur, il ne faut pas dans l'absolu qu'un laps de temps diégétique très important soit instauré – même si en pratique c'est le plus souvent le cas dans les films de la quatrième période. Il faut surtout que quelque chose au cours du rapport exprime l'ampleur qualitative de la transformation de ce rapport [473] (une parole, un geste, une action, l'attitude globale des personnages l'un envers l'autre, etc.).

[473] On pourrait, pour illustrer plus précisément ce que nous entendons par « âge » du rapport faire référence à un film qui n'est pas de Philippe Garrel, mais qui résonne parfaitement avec notre propos : *Le Mépris de* Jean-Luc Godard et le rapport entre Camille et Paul. Entre le premier âge de ce rapport, où l'amour est « totalement, tendrement et tragiquement » partagé, et son deuxième âge, où Camille n'aime plus Paul et le méprise, ce n'est pas du tout un problème de temporalité qui détermine le passage d'un âge à l'autre. C'est l'insistance maladroite de Paul, aux motivations douteuses, avec laquelle il pousse Camille dans la voiture de Prokosch qui fait basculer le rapport d'un âge à l'autre. Camille passe à cet instant précis de l'amour au mépris.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Dans *La Naissance de l'amour*, par exemple, le rapport sentimental entre Ulrika et Paul est traité en deux grands blocs séquentiels, séparés par un temps diégétique indéterminé mais nécessairement de grande ampleur [474] . Or il est frappant de constater que le rapport entre eux se transforme moins entre les deux blocs qu'au cœur du second bloc. Dans le premier bloc séquentiel, Ulrika et Paul sont immédiatement montrés dans un rapport d'affection très intime [séq. 6]. Paul rejoint Ulrika nue dans la salle de bain de leur chambre d'hôtel, la prend dans ses bras, entourée d'une serviette, pour la sortir de la baignoire et la transporter jusqu'au lit sur lequel il se laisse tomber avec elle. L'intimité et l'affection basculent même dans une forme d'érotisme cru [475] quand Paul fait, hors-champ, un cunnilingus à Ulrika, laquelle voit là le signe que cet homme n'est pas comme les autres parce qu'il la regarde quand il fait « ça ». Intimité, affection et érotisme continuent de constituer la ligne dominante de transformation des séquences qui suivent. Ulrika et Paul achètent une boîte de préservatifs, puis se retrouvent à nouveau dans la chambre d'hôtel, dans le lit, leurs deux visages se touchant presque : Ulrika confie longuement à Paul les raisons pour lesquelles elle ne veut pas « retomber dans la situation de l'amour » [séq. 7 et séq. 8]. Au petit matin, Ulrika avoue à Paul que, « s'il n'avait pas eu quelqu'un », elle serait restée avec lui, après qu'ils se sont longuement embrassés [séq. 9].

La nature du rapport dans le deuxième bloc est d'emblée différente, surtout en raison de la situation d'ensemble à l'intérieur de laquelle se tisse ce rapport. Ulrika et Paul se retrouvent dans la maison de Clara et Jean : les préparatifs du dîner et le dîner proprement dit ne peuvent être le lieu de la plus grande intimité et du plus grand érotisme [séq. 31 à 33]. Il n'en demeure pas moins qu'ils multiplient l'un envers l'autre les signes d'affection qui témoignent que le rapport, s'il a changé de phase, ne semble pas encore avoir changé d'« âge ». La main que Paul appose sur le tabouret pour inviter Ulrika à s'asseoir auprès de lui dans la cuisine, les œillades souriantes ou graves qu'ils se jettent l'un à l'autre, les mains qui se retrouvent sous la table, le fait qu'Ulrika se blottisse sur les jambes de Paul à la fin du repas constituent toute une interrelation de gestes et d'attitudes affectueuses qui vise à ménager une part d'intimité au rapport. Paradoxalement, c'est lorsqu'une véritable intimité redevient possible que la transformation du rapport apparaît une première fois manifeste. Lors de la scène où Paul et Ulrika font du trampoline sur le lit en se déshabillant l'un l'autre, le simple fait qu'Ulrika annonce qu'ils ne vont pas faire l'amour « pour voir comment ça se passe » entre eux marque une mise à distance de l'érotisme qui était si présent auparavant [séq. 34]. Mais c'est dans la scène où, le

[474] En effet, entre les deux blocs séquentiels, Ulrika a eu le temps d'aller en Allemagne et de revenir en France. Paul a eu le temps de renouer avec Fanchon et de reprendre sa vie de famille. Surtout, il a eu le temps d'assister à la naissance de sa fille Judith et Fanchon et son bébé ont eu le temps de sortir de la maternité.

[475] *La Naissance de l'amour* est le film qui insiste de la manière la plus explicite sur la représentation de la sexualité. Plus tard, avec la Jeune Femme dans une autre chambre d'hôtel, Paul raconte qu'il branlait les autres femmes en faisant aller et venir sa main le long de la jambe de la Jeune Femme. On notera, néanmoins, que le scénario avant-tournage de *J'entends plus la guitare* propose des développements assez insistants sur Gérard sodomisant Madame Lederman, qui devient Linda dans le film. *Cf. op. cit.*, pp. 22 et 28. On peut enfin remarquer que dans *Le Vent de la nuit*, c'est Anita Blond, une star du porno, qui interprète le rôle de la prostituée avec laquelle Paul effectue une passe.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

lendemain matin, Ulrika et Paul patientent en allant et venant dans le jardin de la maison qu'il devient manifeste que le rapport change d'« âge » [séq. 39]. Cette fois, il n'y a plus de signe d'affection entre cet homme et cette femme, mais « une danse du départ, [les corps d'Urika et Paul] entrant et sortant du champ en mouvement circulaire » [476], où les regards s'évitent ou ne lancent que des yeux noirs, où les corps ne se touchent plus mais tournent sur eux-mêmes comme des planètes que rien ne fait se rencontrer et qui se rapprochent parfois pour mieux s'éloigner. Ulrika et Paul se renvoient la responsabilité de l'échec de leur relation : il devient clair à cet instant que leur histoire est sans avenir (pas assez d'amour du côté d'Ulrika, pas encore assez de courage de la part de Paul pour quitter femme et enfants) et le rapport entre dans son « âge » le plus noir, avant d'aboutir à la rupture, quelques séquences plus tard, sur un quai de la Gare de l'Est [séq. 41].

Entremêlement des trois niveaux

Ces trois niveaux de transformation fonctionnent moins en parallèle qu'ils ne s'entremêlent et s'interpénètrent. Lorsque le passage d'un âge à un autre du rapport entre deux personnes s'effectue au cours d'une séquence, il coïncide nécessairement avec un stade de ce même rapport sans pour autant que stade et âge soient à confondre : le stade du rapport est enclos au seul niveau de la séquence et pourrait, dans l'absolu, être déconnecté des séquences qui précèdent ou suivent, quand parler d'âge de ce rapport oblige nécessairement à restituer la transformation du rapport dans la trame narrative globale du film, dont elle constitue d'ailleurs l'un des maillons majeurs. En s'entremêlant sans se confondre, ces trois niveaux de transformations constituent les lignes de force essentielles de textes narratifs dont les « intrigues », réduites à leur essence, consistent à resserrer ou au contraire à distendre le rapport entre deux êtres, avant qu'un « accident » [477] – rupture, mort ou plus formellement fin du film – vienne mettre un terme définitif à ce rapport. Ces stades, phases et âges du rapport, parce qu'ils fonctionnent toujours de conserve, permettent de conjuguer simultanément micro-variations et grandes transformations pour former des récits tout en finesse, un peu comme dans une mélodie interprétée par plusieurs instruments qui ont chacun en charge une phrase musicale avec sa tonalité et ses rythmes propres.

La trame narrative des *Baisers de secours* est dans cette perspective exemplaire et, à cet égard aussi, on peut considérer comme le fait Francis Vanoye que ce film est « l'œuvre matrice » des suivantes [478]. Jeanne et Matthieu n'arrivent pas à s'entendre sur la décision artistique de Matthieu de confier le rôle de Jeanne à Minouchette, se disputent et se séparent. Lo fait la navette entre eux deux, ce qui leur permet de rester en contact,

[476] Francis Vanoye, « Les Corps de l'auteur », *art. cit.*, p. 109.

[477] Ce terme fait référence aux propos de Jeanne dans *Les Baisers de secours* : « Qui a dit que les histoires devaient finir ? Personne ! Tout le monde veut les faire durer, pourtant elles finissent. Personne sait pourquoi, même pas l'auteur. Donc, c'est un accident. » [séq. 39].

[478] Francis Vanoye, « Les Corps de l'auteur », *art. cit.*, p. 108 : « […] *Les Baisers de secours*, œuvre matrice à bien des égards, des trois suivantes […]. »

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

avant de reprendre leur histoire amoureuse mais non sans manquer d'interroger ce qui est arrivé à leur couple. À peu de choses près calquée sur la structure ternaire du récit minimal et du tout aristotélicien, la charpente narrative globale du film repose sur trois grands âges du rapport amoureux qui anime ce couple – âge de la crise, âge de la rupture, âge de la réconciliation. Au cœur de chacun de ces âges du rapport, chaque phase apporte une tonalité particulière, sans remettre en cause cependant ce que nous nommions plus haut la ligne dominante de transformation. Pour ne prendre qu'un exemple, au cours de l'âge de la crise, la séquence dans laquelle Jeanne participe à la répétition d'une scène de *La Bonne âme du Setchouan*, comporte une phase du rapport qui contraste singulièrement avec les autres phases [séq. 6]. Jeanne, en effet, profite d'une interruption du jeu voulue par le metteur en scène, pour rejoindre Matthieu qui se tenait dans le fond de la salle de théâtre comme le spectateur le découvre à ce moment là. Elle lui murmure simplement « On se retrouve ce soir à la maison », ils s'embrassent fugitivement dans la pénombre, puis Matthieu sort pendant que Jeanne glisse un mot à l'oreille d'une de ses amies assise dans la salle, avant de retourner sur le plateau de scène. Ce simple échange affectueux entre Jeanne et Matthieu marque un radoucissement de leur rapport amoureux qui fait, l'espace d'un moment, retomber une pression qui va repartir *crescendo* par la suite jusqu'à aboutir au « clash ». Ainsi, alors que la crise ne cesse de sourdre et d'enfler au cours de cet âge du rapport, la tonalité plus tendre de cette phase permet à elle seule de faire sentir toute la complexité et les contradictions dont peuvent être porteurs les rapports interhumains.

2. Entremêlement du narratif et du figuratif

« Cela ne me panique pas d'avoir mis 20 ans pour arriver à la narration. C'est difficile de raconter une histoire. Déconstruire quand on ne sait pas raconter, cela n'apporte pas suffisamment. Je suis en train d'essayer de devenir un bon figuratif. » Philippe Garrel.

Si l'on pousse le curseur un peu plus loin dans la conception générale que l'on peut se faire d'un récit, en dépassant le principe de la transformation on rencontre nécessairement la notion d'événement. Pas un théoricien du récit, semble-t-il, qui ne mette, peu ou prou, l'accent sur le concept. Sans employer le terme, la part d'événement que contient un récit semble en effet sous-entendue dans les définitions de Claude Brémond et d'André Gaudreault sous la dimension de « ce qui advient » [479] , même si les catégories de l'événement et de l'avènement sont loin de se recouvrir exactement. De même, Pascal Bonitzer insiste dans le cadre d'une problématique centrée sur l'écriture du scénario sur le rôle prépondérant que doit y jouer l'événement lorsqu'il affirme que « la première qualité d'un scénariste, ce devrait être d'avoir le sens de l'événement » [480] ou que l'auteur d'un scénario « essaie de dégager [des actions, passions, symptômes dont

[479] Claude Brémond, *op. cit.*, pp. 99-100 et André Gaudreault, *op. cit.*, p. 45.

[480] Pascal Bonitzer, *Exercice du scénario*, *op. cit.*, p. 84.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

les personnages sont porteurs] la valeur d'un *événement*. » [481] Gérard Genette, à l'orée de ses analyses fondatrices de « Discours du récit » dans *Figures III*, recense les « trois notions » que recouvrent les divers sens du terme récit et chacune de ces notions, pour différentes qu'elles soient, font la part belle à l'idée d'événement [482] . Mais c'est Christian Metz qui confère à la dimension de l'événement une place prépondérante dans la définition générale du récit qu'il forge. Un récit est, selon cette définition, un « discours clos venant irréaliser une séquence temporelle d'événements » [483] . L'événement apparaît de ce fait pour Christian Metz comme le point nodal d'un récit.

Conception naratologique de l'événement

Cependant, au contraire d'une conception qui ferait de tout ce qui arrive au cours d'un récit un événement (ce que la définition de Christian Metz peut induire), on peut considérer qu'il n'y a événement en narratologie que lorsque apparaît un élément qui bouleverse un équilibre antérieur [484] . L'événement est donc ce par quoi une transformation s'opère et qui donne l'essentiel de son poids dramatique à cette transformation. De ce point de vue, il est inévitable que la narration dans les films de la quatrième période consiste en grande partie à « développer l'événement », selon une formule de Pascal Bonitzer [485] , c'est-à-dire à mettre en place une série de conséquences plus ou moins importantes enchaînées selon une logique de causes et d'effets à partir du moment où l'on considère les choses de manière abstraite. Il s'agit là d'un des maillages les plus classiques et les plus reconnus de la narration, comme certaines acceptions du terme récit le mettent en évidence [486] . Dans *J'entends plus la guitare* le retour de Marianne auprès de Gérard représente un événement qui entraîne quelques

[481] Les phrases exactes de Pascal Bonitzer sont : « Les personnages agissent, pâtissent, portent des symptômes. L'auteur essaie de dégager, de ces actions, passions, symptômes, la valeur d'un *événement*. » *Ibid*., p. 115. Souligné par l'auteur. Le chapitre dans lequel apparaissent ces deux phrases est symptomatiquement intitulé « Personnages et événements ».

[482] Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 71.

[483] « Un récit est un ensemble d'*événements* ; ce sont ces événements qui sont rangés en séquences ; ce sont eux que l'acte narratif, pour exister, commence par irréaliser ; ce sont eux enfin, qui, fournissent au sujet-racontant son nécessaire corrélat : il n'est racontant que parce que les événements-racontés sont racontés par lui. » *Cf.* Christian Metz, *op. cit.*, p. 32.

[484] Comme le souligne Jacques Gerstenkorn, « les narratologues, réutilisant une notion élaborée par les théoriciens de l'information, notamment Abraham Moles et Edgar Morin, définissent [l'événement] comme un incident qui déséquilibre une situation donnée et qui, par-là, déclenche ou relance le récit. » *Cf.* Jacques Gerstenkorn, « L'Art du conte », *art. cit.*, p. 24.

[485] *Op. cit.*, p. 115. Souligné par l'auteur.

[486] *Cf.* par exemple, la définition du récit que propose David Bordwell et Kristin Thompson dans *L'Art du film* : « Nous pouvons considérer qu'un récit est une chaîne d'événements liés par des relations causales, se déroulant dans le temps et dans l'espace. » *Cf.* David Bordwell et Kristin Thompson, *L'Art du film*, *une introduction* (1979), trad. fr., Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Arts et cinéma », 2000, p. 118.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

conséquences funestes [séq. 26]. La très rapide descente du couple dans l'enfer de l'héroïne et les délires suicidaires de Gérard sur l'amour qui peut tenir lieu de tout ne sont pas les moindres de ces conséquences. Mais l'une des singularités des récits garreliens est aussi de ménager une place non négligeable aux moments d'inversion, voire de subversion d'une telle logique, où l'événement fait moins événement pour les développements qu'il entraîne que parce qu'il sert de révélateur à des développements et transformations qui lui sont antérieurs. Le procédé peut consister alors à faire connaître au spectateur l'événement avant la transformation, transformation qui est alors à déduire rétrospectivement de l'événement.

Transposition sur le plan narratif de l'effet avant la cause

L'exemple majeur d'un tel procédé se trouve dans la scène des retrouvailles de Jeanne et Matthieu dans *Les Baisers de secours* [séq. 29]. On peut voir apparaître dans cet exemple un héritage bressonien de Philippe Garrel : celui de l'effet avant la cause [487], transposé sur le plan de la narration. Rien, en effet, ne laisse présager ces retrouvailles et la renaissance du couple au moment où elles arrivent. Tout au contraire, le dernier contact entre Matthieu et Jeanne, où cette dernière avait refusé plus dure que jamais l'entrée de son appartement au père de son enfant, semblait durablement installer le couple dans la rupture. De même, les plans immédiatement précédents montrant Matthieu seul et silencieux dans la pénombre de sa chambre d'hôtel paraissaient ne faire qu'insister sur la tristesse de l'état de solitude de ce personnage masculin. De ce fait, lorsque Jeanne, presque timide, franchit la porte de la chambre d'hôtel de Matthieu et que ce dernier entre dans le plan pour prendre le visage de Jeanne entre ses mains et l'embrasser fougueusement, le spectateur se retrouve devant le fait accompli de retrouvailles dont il ne peut que déduire qu'elles sont l'aboutissement d'une transformation majeure du rapport sentimental entre eux. En d'autres termes, la conséquence de la transformation du rapport a pour fonction d'incarner cette transformation même parce que c'est elle qui est mise en scène et figurée, ce qui lui confère un caractère concret qui en marque avec plus de force l'importance narrative.

L'événement : ce qui surprend notre attente

On peut considérer qu'un tel procédé d'effet avant la cause marque l'un des points d'adhésion les plus forts des films de Philippe Garrel à l'art du récit. Avec un tel procédé, l'événement narratif acquiert une véritable valeur événementielle, si l'on nous accorde cette tautologie. Les retrouvailles de Jeanne et Matthieu, pour filer cet exemple, font en effet pleinement figure d'événement parce qu'elles surprennent au plus haut point l'attente

487 « Que la cause suive l'effet et non l'accompagne ou le précède. » *Cf.* Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, *op. cit.*, p. 102. Pour illustrer ce principe, Robert Bresson rapporte cette anecdote : « L'autre jour, je traverse le jardin de Notre-Dame et croise un homme dont les yeux attrapent par-derrière moi quelque chose que je ne puis voir et tout à coup s'illuminent. En même temps que l'homme, si j'avais aperçu la jeune femme et le petit enfant vers lesquels il se mit à courir, ce visage heureux ne m'aurait pas autant frappé ; peut-être même n'y aurais-je pas fait attention. » De manière plus générale, sur l'importance de l'effet avant la cause dans le champ du cinéma, *cf.* Pascal Bonitzer, *Le Champ aveugle*, *op. cit.*, pp. 68-73.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

spectatorielle. C'est sans crier gare que ces retrouvailles apparaissent et font basculer le rapport de l'âge de la rupture à l'âge de la réconciliation, comme une plaque tournante que rien ne laissait prévoir. Or, comme le rappelle Jacques Gerstenkorn, en citant Paul Ricœur, « […] tout ce qui arrive ne fait pas événement, mais seulement ce qui surprend notre attente. » [488] Il s'agit là d'une conception haute et resserrée de l'événement, qui entend, dans le cadre de la dramaturgie, en garantir la spécificité par rapport à la catégorie de la péripétie théâtrale [489] . L'événement est surprise et la surprise fait événement quand ils déjouent les répercussions mentales que le spectateur avait cru pouvoir trop facilement déduire de ce qui jusqu'à présent lui avait été donné à voir et savoir. En faisant parfois connaître l'effet d'une transformation d'un rapport interhumain avant cette transformation même, Philippe Garrel crée les conditions filmiques d'un traitement événementiel de ce qui, sans ce procédé, n'aurait pas en tant que tel constitué un événement d'importance. On peut voir là, sans doute, l'une des raisons pour lesquelles les récits garreliens sont reçus sur un mode intense, aussi épurés soient-ils.

Cependant, si l'on peut parler d'événement au sens fort dans les films de la quatrième période, cela tient aussi au caractère hautement dramatique de ces événements. Le paradoxe de l'épure garrelienne est, de ce point de vue, de ne pas faire dans la demi-mesure. Quand les transformations d'un rapport prêtent à conséquences et entraînent des événements, ces événements sont souvent d'une très grande gravité – ce qui, selon la conception même que Marianne se fait de la gravité [490] dans *J'entends plus la guitare* [séq. 9], vaut pour les événements heureux. Les films de la quatrième période sont émaillés de ruptures, de retrouvailles, d'une naissance, d'une annonce d'enfant et de morts qui constituent autant d'événements de prime importance dans le rapport qui unit deux personnages. Les événements, dans les films de Philippe Garrel, se rangent bien des fois sous la catégorie de l'Événement. Il peut arriver que l'événement reçoive alors un traitement filmique qui en rehausse la dimension émotionnelle : il suffit de songer à la dimension lyrique que la musique confère aux retrouvailles de Marianne et Gérard dans *J'entends plus la guitare* [séq. 26].

Raison donnée à l'épure : dédramatisation des événements

Si raison est finalement donnée à l'épure cependant, c'est que, aussi graves soient-ils, les événements se font bien souvent discrets dans les récits garreliens. Cette discrétion tient d'abord à leur rareté : les événements sont loin de se précipiter dans les films de la quatrième période. Pour quelques ruptures ou retrouvailles, combien de moments où les personnages dorment, achètent des journaux, sont simplement assis, parlent pour se dire quelque chose ou se téléphonent pour ne rien se dire ou presque… Pour faire référence à

[488] Paul Ricœur, « Événement et sens » in Jean-Luc Petit (dir.), *L'Événement en perspective*, Paris, Éditions de l'EHESS, coll. « Raisons pratiques », 1991, cité dans : Jacques Gerstenkorn, *art. cit.*, p. 27.

[489] Jacques Gerstenkorn, *art. cit.*, p. 27.

[490] « Grave, ça ne veut pas dire triste. Grave, ça veut dire que quand on est heureux, on sait pourquoi », répond Marianne à Lolla qui lui demande quelle est la différence entre grave et triste.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

une distinction opérée par Jean-Pierre Esquenazi [491] dans le champ d'une sémiotique pragmatique, les récits garreliens sont bien plus souvent des récits de « situations » que des récits d'événements : il sont tissés de situations « ordinaires, usuelles, quelconques » [492] plutôt que d'événements qui se caractérisent par leur aspect « remarquable » [493] . La discrétion des événements tient surtout au traitement le plus courant que reçoivent ces événements, tant au niveau diégétique qu'à celui de leur représentation. Ce traitement relève d'un parti pris de sobriété, qui confine bien souvent au paradoxe d'une dédramatisation d'un contenu pourtant hautement dramatique. Didier Péron a d'ailleurs, à propos de la rupture d'Annie et Philippe dans *Le Cœur fantôme*, une formule qui flirte avec l'oxymore et qui en l'espèce pourrait servir d'emblème : « un couple se disloque dans un calme sidérant. » [494] Le calme avec lequel Annie et Philippe font le constat que c'en est fini de l'amour entre eux est en effet presque extraordinaire : à peine peut-on noter une pointe d'énervement dans la bouche d'Annie après que Philippe lui a asséné un désincarné « je pense rien, je sens rien » [séq. 7]. Cette idée de « calme sidérant », on pourrait sans dommage l'extrapoler à d'autres événements pour tenter de rendre compte de la particularité de leur traitement cinématographique : calme sidérant du moment qui nous apprend la mort du père de Philippe dans *Le Cœur fantôme* [séq. 74], calme sidérant du suicide de Serge dans *Le Vent de la nuit* qui attend la mort sans bouger assis à son bureau [séq. 49], calme sidérant avec lequel Paul dans *La Naissance de l'amour* propose à la Jeune Femme rien moins que de lui faire un enfant, en lieu et place du baiser qu'elle attendait [séq. 66].

Le « faiblement-narratif »

La dédramatisation des événements est la raison majeure pour laquelle Jacques Aumont peut, à propos de *La Naissance de l'amour*, forger un concept particulièrement opératoire qui permet de rendre compte du style narratif de tous les films de la quatrième période : le « faiblement-narratif ». Jacques Aumont soutient, en effet, que *La Naissance de l'amour*

« n'évite ni la forme – et même la grande forme – narrative, ni les personnages construits, psychologisés, ni les cohérences diégétiques ni généralement le souci de rapporter une histoire. Mais de tous les possibles du récit, il a choisi une forme rare, celle qui consiste à le vider de tous ses temps forts, en donnant comme faibles même les plus chargés de sens. On pourrait appeler ce style le faiblement-narratif : peu d'événements, peu de scènes, peu de décisions dramatiques (mais cruciales) ; surtout presque pas de ce que la dramaturgie traditionnelle appelle "développement narratif". » [495]

491 Jean-Pierre Esquenazi, « Éléments pour une sémiotique pragmatique : la situation, comme lieu du sens » in Dominique Chateau et *alii*, *Après Deleuze*, *op. cit.*, p. 85.

492 Jean-Pierre Esquenazi, *art. cit.*, p. 86.

493 *Ibid.*, p. 85.

494 Didier Péron, « Un homme, deux femmes, toujours » in *Libération*, 28 mars 1996 (www.liberation.fr).

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Certes, pour mieux mettre en évidence les traits saillants du concept, Jacques Aumont ne manque pas de forcer quelque peu les caractéristiques stylistiques de *La Naissance de l'amour*. À strictement parler, il n'est pas vrai que ce film soit vidé de tous ses temps forts : l'échappée, tout sauf belle, de Paul dans la nuit valise à la main alors que Pierre hurle par la fenêtre représente un incontestable moment de dramatisation qu'on ne peut que nommer temps fort [séq. 49]. Mais l'impression d'ensemble qui se dégage de *La Naissance de l'amour* est bien celle d'un film « faiblement-narratif » parce que les rares temps forts qu'il contient ne sont pas plus dramatisés que bien des temps faibles. C'est ce qui rend au final le concept proposé par Jacques Aumont si juste et si idoine. Il est remarquable que l'enjeu et la tension dramatiques dont est porteuse la séquence et la fuite de Paul ne soient pas soulignés par une musique de fosse, vibrant en empathie, quand des moments particulièrement faibles d'un point de vue narratif – un panoramique sur la façade d'un immeuble, Paul marchant dans la rue [séq. 6 et séq. 57] – sont bercés par les mélodies de John Cale. La faiblesse narrative, c'est de parvenir à donner au spectateur une sensation générale de faiblesse par « égalisation des modes de présentation des gestes, des événements, des images » [496], sorte d'aplatissement bressonien, mais là encore déporté sur le terrain de la narration. « Tout est raconté avec l'égalité et l'espèce de désengagement de la mémoire involontaire. » [497]

Parce qu'il est extrapolé du terrain direct pour lequel il a été forgé (*La Naissance de l'amour*), il va de soi que ce concept de « faiblement-narratif » doit s'entendre avec souplesse si l'on décide de l'appliquer aux autres films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel. Certains films sont plus chargés en temps forts que d'autres, sans que ces temps forts soient donnés comme faibles. La tentative de suicide d'Hélène dans *Le Vent de la nuit*, par exemple, avec le plan rapproché sur le geste d'entaillage des veines, dont le caractère brut (et le fait qu'Hélène soit obligée de s'y reprendre à deux fois) exacerbe l'extrême brutalité de l'acte, peut difficilement être tenue pour un temps faible, aussi bien du point de vue du contenu que de la forme [séq. 26]. Pour autant, ce temps fort constitue l'acmé d'un récit dont on ne peut guère dire qu'il abuse des climax ! Le récit du *Vent de la nuit* se présente bel et bien comme une succession de temps plus ou moins faibles, où l'essentiel de la dramaturgie repose sur des conversations parfois réduites à quelques échanges de répliques qui n'appellent aucun développement, où les personnages campent dans des positions presque figées qui tiennent lieu de seule action, ce que favorise le dispositif central adopté (deux hommes assis dans une Porsche rouge). Il ne faut donc guère faire violence au concept de « faiblement-narratif » pour qu'il cadre avec le récit du *Vent de la nuit*, et le même constat pourrait être fait pour les autres films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel.

Le « fortement-figuratif »

495 ***Jacques Aumont, À quoi pensent les films, op. cit., p. 126.***

496 Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 128.

497 *Ibid.*, p. 129.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

L'intérêt d'un tel concept de « faiblement-narratif », dans la perspective de cette étude centrée sur l'« entre deux personnes », est alors double. En premier lieu il permet, sans rien oublier de l'importance de la narration, de ménager une place prépondérante à l'autre grand domaine par lequel le cinéma donne accès à des mondes et signifie : le domaine de la figurabilité. Tout l'argumentaire de Jacques Aumont dans le texte qu'il consacre à *La Naissance de l'amour* est de montrer combien la « faiblesse » de la narration garrelienne permet au film de devenir un véritable « laboratoire figuratif » [498] pour reprendre une expression de Nicole Brenez. Mieux encore, *La Naissance de l'amour* est une « réserve à voir » [499] pour le dire d'une expression présente (mais de manière presque subliminale) dans le film [Planche XII]. En définitive, pour Jacques Aumont *La Naissance de l'amour* traduit un projet, une « définition » [500] du cinéma peut-être, portée par l'exigence du figurable : « un cinéma qui s'attache seulement à faire exister comme figurables les événements les plus abstraits » [501] . De là la « proposition de cinéma » qu'il en tire, qui mêle étroitement le « faiblement-narratif » et le figurable : « ne rien raconter qui paraisse exceptionnel, tout en insistant sur le miracle ; raconter le rien, le presque rien, et figurer fortement. » [502] Repartant du concept de « faiblement-narratif », dans un projet d'ensemble consacré à la question du « décrire à l'écran », André Gardies arrive aux mêmes conclusions, mais en portant ses analyses sur deux autres films de la quatrième période. Après avoir montré, à propos de *J'entends plus la guitare* et du *Cœur fantôme*, combien ce régime « faiblement-narratif » fonctionne en corrélation avec un régime descriptif singulier, débouchant parfois sur l'impossibilité de distinguer entre les deux régimes discursifs qui « entrent ainsi dans une sorte de dialogue étrange et secret » [503] , André Gardies arrive à la conclusion que « le "faiblement-narratif" s'articule sur un "fortement figuratif". » [504]

498 Nicole Brenez, *Shadows*, Paris, Nathan, coll. « Synopsis », 1995, p. 65.

499 Dans la séquence 24 où l'on voit Fanchon en train du repasser du linge dans son appartement, sur un pan de mur noir, dans son dos, il est inscrit à la verticale : « réserve à voir ». Jacques Aumont donne un statut considérable à cette expression en terminant son texte sur *La Naissance de l'amour* de cette manière : « Proposition surréaliste : tandis que Fanchon repasse en silence, un petit pan de mur peint en noir derrière elle porte, à la craie, à demi effacée, une inscription que personne ne voit jamais mais qui insiste, butée. Il est écrit : "réserve à voir". Ainsi, le film. » *Cf. À quoi pensent les films*, *op. cit.*, p. 147.

500 Si l'on peut parler de définition, c'est que Jacques Aumont, dans les lignes de son livre où il explique les raisons pour lesquelles l'objet de l'analyse ne saurait être indifférent et, donc, ce qui l'a poussé à produire une analyse de *La Naissance de l'amour* affirme que « au fond, on choisit toujours des films qui définissent le cinéma, un cinéma possible. » *Cf. op. cit.*, p. 121.

501 *Ibid.*, p. 145.

502 *Ibid.*, p. 145.

503 André Gardies, *Décrire à l'écran*, *op. cit.*, p. 168. Nous nous permettons de signaler que les analyses d'André Gardies lui ont été inspirées par l'un de nos travaux antérieurs sur le cinéma de Philippe Garrel. Mais les expressions que nous citons, et notamment celle très importante de « fortement-figuratif », lui appartiennent.

504 *Ibid.*, p. 168.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Travail conjoint du narratif et du figuratif

Il découle de cette émergence du « fortement figuratif » à partir du « faiblement-narratif » le deuxième intérêt lié à l'emploi du concept proposé par Jacques Aumont : permettre la mise en évidence dans les films de la quatrième période d'un travail véritablement conjoint du narratif et du figuratif pour créer des effets de sens. Alain Masson rappelle que, en tant qu'art du récit, le cinéma a pour double enjeu celui de « former un récit » et celui de « figurer cette histoire » [505] . Par conséquent, loin de s'opposer en principe – même si dans les faits tous les jeux de tension et de contraste peuvent être supposés entre les deux domaines –, narration et figuration ont d'abord pour but de s'accorder dans le cinéma narratif : la transformation dont est porteur le récit doit se figurer. Or cet accord entre narratif et figuratif acquiert une importance accrue si l'on fait retour cette fois sur l'un des principes essentiels attachés à la notion de *figura* tel que l'enquête philologique d'Erich Auerbach le met en évidence : celui du changement et de la transformation. Erich Auerbach souligne en effet qu'avec la *figura* « l'idée […] de mouvance a marqué en permanence toute l'histoire de ce terme. » [506] Comparant, par exemple, le terme avec celui de *skhèma* qui lui fut un temps concurrent dans l'histoire de la langue il découvre que le « sens de forme dynamique n'est en aucun cas étranger à *skhèma*, mais *figura* accentue bien autrement cette composante de mouvement et de transformation. » [507] Ainsi, tout comme un récit ramené à son principe, la *figura* porte en elle la dynamique de la transformation. C'est bien la raison pour laquelle Emmanuelle André peut soutenir que « comprendre une œuvre, c'est suivre l'agencement dynamique des figures […], leurs fluctuations dans le temps, c'est aussi saisir les relations qui les unissent ou les séparent. » [508]

Cette dynamique transformative qui caractérise tout autant la narration que la figurabilité trouve dans les films de la quatrième période avec la transformation des « entre deux personnes » centraux un terrain d'élection. L'extrême ténuité de la transformation narrative rend décisive la force de la transformation figurative. Narration et figuration s'épaulent pour signifier la transformation d'un rapport. Dans *Le Vent de la nuit*, le moment où Serge laisse le volant à Paul en arrêtant la Porsche rouge sur le bas côté d'une aire d'autoroute témoigne figurativement d'une transformation narrative [séq. 17]. Ce passage de relais au volant de cette voiture dit combien Serge est désormais non seulement prêt à faire confiance à Paul, mais qu'il s'inscrit peut-être dans la perspective éventuelle de pouvoir, un jour, lui céder sa place. Dans cette élaboration figurative, c'est donc aussi le thème narratif de la transmission qui résonne – cette transmission fût-elle

505 Alain Masson cité dans : Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat, *Penser le cinéma*, *op. cit.*, p. 79.

506 *Op. cit.*, p. 10.

507 *Op. cit.*, p. 14.

508 Emmanuelle André, *Formes filmiques et idées musicales : en quête de musicalité au cinéma*, Thèse de doctorat, Université de Paris III, 2000, p. 53.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

incomplète et problématique comme suffit à en témoigner dans le plan suivant le fait que Serge assène à Paul de se contenter de conduire, quand celui-ci voudrait être initié au « pilotage ». Du point de vue du figurable, on est bien là, comme le souligne Charles Tesson [509], dans un mode de figuration qui transforme l'anecdotique en symbole.

Narration et figuration peuvent aussi se relayer, la transformation figurative pouvant anticiper sur la transformation narrative pour mieux la rendre explicite. Dans *La Naissance de l'amour*, nous avons insisté auparavant sur le changement d'âge du rapport entre Ulrika et Paul dans le second bloc séquentiel dans lequel apparaît ce couple. Or cette transformation du rapport, une différence figurative pouvait d'ores et déjà la laisser pressentir, n'imposant qu'avec plus d'évidence le tournant pris par ce couple dans la suite du film. Après la séquence de trampoline sur le lit, on retrouve Ulrika et Paul, endormis dans la pénombre de la chambre, blottis l'un contre l'autre : Ulrika et Paul sont tournés face vers la gauche, Ulrika se tenant de dos contre Paul. Dans le plan immédiatement suivant, au petit matin dans la chambre où règne cette fois la clarté, les positions d'Ulrika et Paul se sont inversées : c'est maintenant Paul qui est blotti de dos contre Ulrika, tous deux étant cette fois tournés face vers la droite du cadre [séq. 35 et séq. 36]. D'un plan à l'autre, un effet d'inversion est ainsi mis en scène dans lequel on peut voir une préfiguration de la transformation qui devient narrativement claire dans les séquences qui suivent [Planche XIII].

La narration garrelienne est donc ainsi faite qu'elle dédramatise le plus souvent les événements pour produire une narration faible, dont les effets de sens sont appuyés par des modes de figuration forts. C'est en ce sens sans doute que l'on peut, en usant du couple terminologique proposé par Jean Douchet dans sa préface à *Une caméra à la place du cœur* considérer que Philippe Garrel joue bien de la « complémentarité » [510] entre « dramaturgie sonore » (ainsi qu'on peut décider de la nommer puisque selon Jean Douchet « elle fait fond sur les dialogues et les situations » et « est essentiellement liée au son ») et « dramaturgie plastique » qui « privilégie l'espace et les corps » [511]. Contrairement à l'idée que défend Jean Douchet dans les dernières lignes de son texte, Philippe Garrel ne semble guère « [avoir transigé] avec son habituel parti pris de dramaturgie plastique » [512] en travaillant désormais avec des co-scénaristes et des dialoguistes. L'émergence du fortement figuratif au sein du faiblement narratif et le rôle que peut jouer le figurable pour signifier la transformation d'un rapport permettraient, à eux seuls, de démentir une telle affirmation. On va même constater qu'il peut arriver que la faiblesse de la narration soit telle que c'est à une forme de structuration essentiellement figurative que sont entièrement dévolus les effets de sens.

509 Charles Tesson, « Les Hautes solitudes », *art. cit.*, p. 29.

510 Jean Douchet considère que ces deux types de dramaturgies sont « complémentaires ». *Cf. Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 22.

511 *Op. cit.*, p. 22.

512 *Ibid.*, p. 23.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

3. D'un « entre deux personnes » à l'autre

« […] je le connais fort bien ; il est poète et mathématicien. Comme poète et mathématicien, il a dû raisonner juste […]. » Edgar Allan Poe.

J'entends plus la guitare est, de tous les films de la quatrième période, le film qui est le plus clairement architecturé en grands pans de récit simples à repérer [513] . Le film est en effet divisé en cinq parties : les quatre premières parties sont séparées et enchaînées par des fermetures au noir, la cinquième débute par une ouverture au noir qui, en donnant à voir pour la première fois le petit Ben en gros plan, fait aussi entrer le film dans l'ordre de la famille. Ces parties correspondent à autant de grands âges de la vie de Gérard : elles marquent les états majeurs d'une « éducation sentimentale » [514] qui le mène du temps de « l'héroïsme » à celui de « l'âge d'homme » [515] , état de maturité mais aussi de désillusion où Gérard se retrouve dans la position de ne plus pouvoir « changer quoi que ce soit au monde. » [516] En ce sens, on peut considérer que les cinq parties de *J'entends plus la guitare* forment autant d'époques [517] .

Première époque : amour et sentiment d'éternité

[513] Sans doute, les autres films de la quatrième période sont-ils organisés en grandes sections. C'est notamment le cas du *Vent de la nuit* dont « le matin est italien et la nuit allemande » (le film devait un temps s'intituler ainsi), avec, au centre, comme une clé de voûte, la séquence de la tentative de suicide d'Hélène [séq. 27]. Mais, contrairement à *J'entends plus la guitare*, Philippe Garrel, fait un usage beaucoup plus « anarchique » des ponctuations filmiques dans ces autres films : par exemple, ouverture et fermeture au noir peuvent servir uniquement à cerner une seule scène. En ces cas-là, parce que leur fonction est d'abord d'encadrement, leur usage relève moins d'une logique narrative que figurale.

[514] Philippe Garrel rapporte : « Pendant que je tournais, je lisais *L'Éducation sentimentale*. Pour m'endormir. *J'entends plus la guitare* raconte à sa manière l'éducation sentimentale d'une génération particulière. » *Cf.* Thierry Jousse, « Philippe Garrel : propos rompus » in *Cahiers du cinéma* n° 447, septembre 1991, p. 35.

[515] Thierry Jousse considère que le projet de *J'entends plus la guitare* est un « projet voisin de celui de Michel Leiris en littérature, dans *L'Âge d'homme*, mais revisité par le cinéma. » *Cf.* Thierry Jousse, « Le Printemps en automne » in *Cahiers du cinéma* n° 447, septembre 1991, p. 15. Philippe Garrel dit quant à lui que *J'entends plus la guitare* repose sur un « procédé littéraire [qui] est de dire : on était des gens exceptionnels et on est devenus le commun des mortels ». *Cf.* Michel Butel, « On est devenus le commun des mortels », *art. cit.*, p. 118.

[516] Philippe Garrel rend compte en ces termes de la nature de la narration dans *J'entends plus la guitare* : « […] on accentuait toujours le fait qu'il [Gérard] soit un peu plus mal, jusqu'à ce qu'il sorte en claquant la porte, ne pouvant plus changer quoi que ce soit au monde. » *Cf.* Michel Butel, « On est devenus le commun des mortels », *art. cit.*, p. 118.

[517] Comme le dit d'ailleurs Marianne à Aline, en évoquant sa vie avec Gérard : « Je ne l'ai peut-être pas rendu très heureux, non… Mais c'était une autre époque… » [séq. 42].

en vertu de la loi du droit d'auteur.

La première époque de *J'entends plus la guitare* se déroule entièrement en Italie, dans le village de Positano [518] , situé sur la côte amalfitaine [séq. 1 à séq. 11]. Cette première époque peut être considérée comme celle du plus grand bonheur pour le personnage de Gérard, comme pour les trois autres personnages qui y participent : Marianne, Lolla et Martin. Certes, l'amour que Marianne et Gérard se portent ne va pas sans heurts, comme celui qu'éprouvent l'un pour l'autre Lolla et Martin n'est pas sans difficulté à se comprendre. Mais, contrairement à ce qui se passe dans les deux époques qui suivent où il subit menaces, attaques et finit par s'achever, l'amour est un sentiment fort et partagé au cœur des couples lors de cette première époque. S'il est déjà un problème [519] , il n'en est pas moins le sujet presque unique des conversations. Une impression de temps suspendu, voire d'éternité semble baigner l'ensemble de cette époque où, plus que jamais dans ce film, les séquences s'enchaînent sans aucune indication quant au temps qui a passé entre chacune d'entre elles. C'est sans doute en raison du rôle prépondérant qu'y joue l'amour. Benjamin Constant écrit que

« l'amour n'est qu'un point lumineux, et néanmoins il semble s'emparer du temps. Il y a peu de jours qu'il n'existait pas, bientôt il n'existera plus ; mais tant qu'il existe, il répand sa clarté sur l'époque qui l'a précédé, comme sur celle qui doit le suivre. » [520]

En ce sens, on peut dire de l'amour qu'il transforme le temps en un pur présent, qui ramène toutes les époques à la sienne propre. Pur présent de l'ordre du leurre, mais qui donne l'illusion d'inscrire les êtres et les choses dans une éternité intense, où ce n'est pas l'idée de développement linéaire qui compte. D'ailleurs, tout le sens du poème de Schiller que Marianne lit à Gérard – lecture sur laquelle cette première époque s'achève – est de suggérer que l'on peut vouloir comme arrêter le temps par amour et pour l'amour [521] [séq. 11]. De ce fait, la première époque de *J'entends plus la guitare* ressemble surtout à une suite de moments juxtaposés, comme autant de faces d'un cristal de temps suspendu.

[518] Rappelons que le nom du village n'est jamais nommé dans le film, sinon dans le générique de fin. Mais le paratexte peut permettre de retrouver facilement son identité. Dans le scénario avant-tournage conservé à la Bifi, le nom de Positano apparaît en toutes lettres. *Cf. op. cit.*, p. 2. L'apparition du village dans *Le Vent de la nuit* où il est cette fois nommé permet aussi rétrospectivement d'en connaître l'identité. Enfin, signalons que si le village de Positano revient dans *J'entends plus la guitare* et dans *Le Vent de la nuit*, c'est pour une raison autobiographique : Philippe Garrel a passé un an de sa vie dans ce village, alors qu'il était dans la vingtaine et vivait le plus fort de son histoire d'amour avec Nico.

[519] Si l'on peut dire que l'amour est un problème dans *J'entends plus la guitare*, c'est pour la raison que les personnages ne cessent de chercher à définir cet amour, à partir de la question que Martin pose à Lolla : « Qu'est-ce que ça veut dire aimer ? » Plusieurs définition de l'amour seront données à partir de là par divers personnages, jusqu'à la définition que Gérard considère comme la plus exacte qu'il ait jamais entendu, définition donnée par Marianne sans même qu'elle ait conscience de définir quoi que ce soit : « l'amour qui chauffe, qui éclaire, qui nourrit et qui défonce. » [séq. 30].

[520] Benjamin Constant, Adolphe, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1998, p. 56. Cette pensée de Benjamin Constant résonne avec les propos de Gérard dans la deuxième époque quand, encore follement amoureux de Marianne, il tente de la convaincre de son amour en lui disant qu'il l'aime mortellement, c'est-à-dire qu'il l'aimera « jusqu'à la mort, plus fort que la mort et au-delà de la mort. »

[521] *Cf.* Annexe III.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Un « quadrille » figuratif

L'impression d'éternité qui se dégage de l'époque de Positano permet de prendre conscience que le déroulement narratif de ce grand segment de film ne repose que de manière très secondaire sur une logique d'enchaînement de causes et d'effets. Certes, une telle logique n'est pas du tout étrangère à cette époque de *J'entends plus la guitare*. Par exemple, c'est bien le départ de Gérard qui pousse Marianne à demander à Martin s'il croit que Gérard va revenir. De même, c'est bien parce que Martin a affirmé à Marianne qu'il n'était qu'un « vieux cynique » que celle-ci peut s'amuser, sans avoir conscience qu'elle énonce un non-sens, à dire ensuite à Lolla qu'elle n'est qu'une « vieille sinistre ». Mais ces relations causales n'impriment pas à cette première époque un mouvement de progression général qui semble nécessaire, encore moins inexorable. Dans l'absolu, l'ordre de certaines séquences aurait pu être autre, sans que les effets de progression narrative soient plus ou moins marqués. Pour jouer une nouvelle fois d'un exercice de « commutation mentale », le plan dans lequel Marianne lit le poème de Schiller à Gérard aurait fort bien pu ouvrir l'époque sans pour autant que le spectateur ne ressente une gêne dans la progression. Cela ne veut certainement pas dire que la position précise de ce plan est arbitraire et n'est pas productrice de sens [522] . La commutation ne vaut ici qu'en fonction de « l'axe de pertinence » [523] qu'est la faiblesse de progression narrative globale.

Cette faiblesse de la progression narrative donne alors toute sa force à une autre forme de structuration, plus figurative que narrative, ressortissant plus à une logique de mise en scène qu'à une logique du récit. Si cette structuration figurative intéresse particulièrement cette étude c'est qu'elle est entièrement soumise à la logique, presque au mot d'ordre de l'« entre deux personnes ». De ce fait, accompagnant l'ineffaçable transformation narrative et la supplantant parfois, ce sont des sauts immanents d'un « entre deux personnes » à l'autre qui structurent en grande partie cette époque. Tout se passe, en définitive, comme si Philippe Garrel soumettait ses personnages à un « quadrille » figuratif précis, dont importent les effets sémantiques qu'il produit.

Deux couples, six « entre deux personnes »

À Positano, deux couples sont donc en présence : Marianne et Gérard, Lolla et Martin. Deux couples : on peut constater que Philippe Garrel retrouve ici, mais sur une partie du

[522] Bien des raisons peuvent expliquer la position de ce plan. Par exemple, il permet d'achever l'époque de Positano sur le couple qui va devenir central dans la suite du film, ce qui contribue d'ores et déjà à lui donner un certain relief. De même, en terminant sur ce plan où Gérard est littéralement en état de contemplation devant Marianne, le sentiment de bonheur qui est celui de toute l'époque trouve ici sa meilleure confirmation.

[523] Jacques Aumont, à partir des propositions de Christian Metz sur la « commutation mentale », revient sur l'importance de l'exercice lors d'une analyse et montre qu'il ne peut être efficace que dès lors qu'a été « *posé un axe de pertinence* ». *Cf. À quoi pensent les films*, *op. cit.*, p. 248. Souligné par l'auteur.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

film et non dans son intégralité, la matrice structurelle qui était déjà à l'origine de son premier long-métrage, *Marie pour mémoire* [524] :

« L'idée de départ, c'était de montrer en parallèle deux couples qui étaient censés se rencontrer par les soins d'une agence matrimoniale. Seulement après une intervention malencontreuse des fiches qui devaient assurer la complémentarité des caractères, un de ces couples devenait ultra-rationnel, tandis que l'autre devenait excessivement romantique, suicidaire. »

Mais contrairement à ce premier film, outre le fait que Philippe Garrel applique par après dans *J'entends plus la guitare* un précepte stanislavskien qu'il ignorait à l'époque [525], la progression filmique ne s'effectue pas selon la logique du parallélisme. C'est bien plutôt une logique de croisement des « entre deux personnes » qui émerge et détermine en grande partie le mode d'avancée filmique. On peut constater en effet que les quatre personnages ne sont jamais montrés ensemble à l'écran [526]. À aucun moment, ils ne partagent ne serait-ce qu'un plan tous ensemble. Alors que, virtuellement, c'est une situation dramatique à quatre personnes qui représente la situation totale de cette époque, cette situation dramatique n'est jamais actualisée directement, comme refoulée dans le hors champ du film. En revanche, il est remarquable que toutes les associations entre deux personnes sont mises en scène au moins une fois. Comme si Philippe Garrel prenait soin de passer en revue toutes les associations possibles : soit, deux couples, quatre personnes, six « entre deux personnes ». Si l'on suit l'ordre d'enchaînement des « entre deux personnes » différents, la première époque de *J'entends plus la guitare* passe de l'« entre deux personnes » Marianne/Gérard [séq. 1] à l'« entre deux personnes » Lolla/Martin [séq. 2 et séq. 3], pour en venir à l'« entre deux personnes » Martin/Gérard [séq. 4], puis passer à l'« entre deux personnes » Lolla/Gérard [séq. 5] et à l'« entre deux personnes » Marianne/Martin [séq. 8] pour en arriver à l'« entre deux personnes » Marianne/Lolla [séq. 9]. Un mouvement d'enchaînement immanent à l'époque se dessine ici, sans qu'il suffise à lui seul à rendre compte de la totalité de ce qui a lieu au cours de cette époque (les crises entre couples, le départ puis le retour de Gérard, le fait, surtout, que les couples amoureux soient privilégiés sur les autres « entre deux personnes », etc.).

Si Philippe Garrel isole certaines figures – dans la scène où Marianne est seule dans la chambre où règne une douce pénombre [séq. 10] –, un seul type d'association de figures est donc observé : l'« entre deux personnes ». Au fil des plans, la seule logique d'assemblage des figures est duelle et on peut dire qu'elle fait système, puisque aucune association possible ne manque. En ce sens, « l'interversion des fiches » qui avait lieu

[524] *Cf.* Thomas Lescure, *op. cit.*, p. 39.

[525] Philippe Garrel : « J'ai lu depuis, dans Stanislavski, qu'il ne fallait jamais faire ça, qu'il fallait toujours privilégier un seul couple, pour permettre aux spectateurs de s'identifier. » *Cf. Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 39. Dans la deuxième et la troisième époque de *J'entends plus la guitare*, le couple Martin/Lolla n'apparaît plus jamais en tant que couple – sinon pour mentionner que ce n'est plus un couple quand Martin fait part à Gérard de sa rupture avec Lolla.

[526] Dans le plan-séquence qui ouvre *Marie pour mémoire*, les deux couples sont montrés, participant au même plan et à la même scène filmique.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

dans *Marie pour mémoire* n'est plus un argument dramatique, dans la première époque de *J'entends plus la guitare* : c'est un précepte de mise en scène, à ceci près que l'interversion se radicalise en relevant d'une forme d'ordonnancement rationnel rigoureux dont on a déjà pu voir, sous une autre forme, combien il opérait dans la mise en scène des rencontres amoureuses. Il ne s'agit plus en effet de conduire à des états psychologiques extrêmes (suicidaire ou romantique) en produisant des couples « contre nature », d'ailleurs tout droits sortis d'un « bric-à-brac biblique qui pousserait n'importe quel théologien au suicide » [527] . Il s'agit de mettre au moins une fois chaque figure en relation avec les trois autres figures, comme si un processus expérimental était à l'œuvre.

Une séquence problématique

Une seule séquence paraît devoir mettre en crise la logique d'association que nous venons de dessiner : celle où Lolla, Martin et Gérard sont en train de prendre un repas ensemble, assis à une table sur la terrasse de la villa, le jour commençant à décliner [séq. 5]. Cette séquence est composée de deux plans. Dans le premier plan, Martin de dos et Lolla de profil, en partie cachée par Martin, sont assis à table. Martin commence à réciter un poème – « Silenzio da luna, Sergi la sera e vai… » –, mais ne se souvenant plus de la suite, il se lève pour aller la retrouver, sans doute dans un livre qui se trouve à l'intérieur de la villa. La caméra, qui suit le déplacement de Martin, souligne le mouvement par lequel il se lève de son siège en panoramique ascendant, avant de le filmer au niveau du visage en contre-plongée, rejetant Lolla complètement dans le hors-champ. Or, au moment où Martin accède à la porte de la villa par laquelle il va disparaître, la caméra découvre au spectateur la présence de Gérard assis à l'autre bout de la table face à Lolla, présence que rien jusqu'à à cet instant ne laissait pressentir. Tout au contraire, le choix du filmage de Martin en contre-plongée très marquée pendant son déplacement manifeste une volonté énonciative de retarder au maximum l'apparition de Gérard. Une fois celui-ci visible, la caméra délaisse alors tout à fait Martin pour venir recadrer Gérard en effectuant un panoramique descendant. Le plan dure encore un très court laps de temps sur Gérard, totalement silencieux, qui semble clairement éviter de regarder Lolla, en détournant ostensiblement ses yeux vers la mer en contrebas. Le deuxième plan de cette séquence est un plan sur Lolla, elle aussi entièrement silencieuse : contrairement à Gérard, elle regarde presque avec insistance dans sa direction, ménageant en quelque sorte la place de Gérard dans le plan, alors que celui-ci n'est pas visible dans le champ.

On le voit : il est impossible de nier qu'au départ la situation dramatique globale a bel et bien été une situation entre trois personnes. De même, et contrairement à ce qui a lieu dans les autres séquences, l'« entre deux personnes » Lolla/Gérard n'apparaît pas vraiment à l'écran : Gérard et Lolla ne sont jamais co-présents dans le même champ. Pour autant, la facture de la mise en scène témoigne d'une volonté de subvertir l'intégrité de la situation globale pour donner une ampleur dramatique majeure à l'« entre deux personnes » Lolla/Gérard. En première instance, la logique d'association uniquement duelle paraît imposer sa « loi » [528] au mode de filmage : ce ne sont que des « entre deux

[527] Philippe Azoury, « Garrel, plein de grâces » in *Libération*, 22 septembre 1999 (www.liberation.fr).

en vertu de la loi du droit d'auteur.

personnes » purement filmiques qui sont visibles quand plus d'un personnage apparaît dans le champ. De ce fait, la lecture spectatorielle de la séquence est largement conditionnée à créditer les associations duelles d'une importance sémantique supérieure à l'« entre trois personnes ». Deuxièmement, le fait que l'apparition de Gérard coïncide avec l'éclipse définitive de Martin provoque pour le spectateur une prise de conscience de la nature « réelle » de la situation entre trois personnes seulement au moment où cette situation disparaît pour laisser place à une situation dramatique uniquement entre deux personnes. Par conséquent, la situation entre trois personnes s'évanouit aussitôt qu'elle a été signifiée, se retrouvant largement reléguée en arrière-plan, comme un mode d'association de figures mineur et négligeable, incapable de faire valoir ses droits sur le règne de l'« entre deux personnes ». Troisièmement, au vu de la faible importance narrative que représente l'éclipse de Martin, son départ paraît bien avoir pour fonction première et essentielle de rendre possible et de souligner que Gérard et Lolla se retrouvent en co-présence, en dépit du fait qu'ils ne sont à aucun moment visibles dans le même champ. Ce n'est qu'à la faveur de l'éloignement de Martin que la situation entre deux personnes Lolla/Gérard devient possible, ce qui ne fait pas peu pour lui conférer un caractère équivoque. Au vu de ces éléments, il paraît donc légitime de conclure que loin de venir ruiner la logique d'association de l'époque, cette séquence en constitue une subtile confirmation, capable au demeurant de permettre d'engager une réflexion herméneutique quant à son sens.

Une hypothèse basée sur la hantise

Aucun autre segment dans les films de la quatrième période ne donne une importance structurelle aussi prépondérante au motif de l'« entre deux personnes », au point qu'on en arrive à se demander si l'« entre deux personnes » ne représente pas ici cette « configuration secrète » que, selon Thomas Lescure, les films de Philippe Garrel affirmeraient sous des formes diverses [529] . À ceci près que, comme la fameuse « lettre volée » de la nouvelle d'Edgar Allan Poe [530] , ce motif ne devient secret ou plus exactement caché qu'en raison de sa trop grande visibilité et ostentation. Quel effet de sens peut-on alors déduire de cette forme d'association et de l'ordre établi des enchaînements ? Pour se prononcer sur le plan sémantique, il semble important d'en revenir au départ à l'absence de représentation de la situation dramatique à quatre personnes.

Cette situation globale est en réalité évoquée de manière détournée et allusive par

[528] L'usage d'un tel terme ne semble pas excessif parce que, en conformité avec l'idée qu'il se fait du cinéma comme science, Philippe Garrel l'emploie avec récurrence dans ses propos sur le cinéma. Ainsi, avec Serge Daney : « Le cinéma est donc quelque part une science puisqu'il y a tout de même des phénomènes qui se répètent avec des lois. » *Cf.* « Dialogue », *art. cit.*, p. 63.

[529] Thomas Lescure, *Une caméra à la place du cœur*, *op. cit*., p. 54.

[530] Edgar Allan Poe, *La Lettre volée* in *Histoires extraordinaires*, trad. fr., Paris, Garnier, 1962, pp. 65-84. Dans *Un ange passe* (1975), l'un des films de Philippe Garrel de la période *Underground*, il est explicitement fait mention à cette nouvelle de Poe (et au fameux séminaire que Lacan a pu donner à partir de lui).

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Marianne lorsque, discutant avec Lolla, elle lui livre pour toute explication du fait qu'elle l'aime bien même si elle ne l'aime pas beaucoup [séq. 9] : « Je veux dire que je suis contente que tu sois là…. car si tu n'étais pas là, moi non plus je ne serais pas là… et tout ça ne serait pas là… et eux non plus ne seraient pas là… et c'est quand même le paradis. » L'adverbe de lieu « là », que Marianne martèle avec une récurrence qui appelle l'attention, est le terme qui synthétise l'idée de totalité (qui englobe « toi », « moi », « eux » comme le précise Marianne). Par ailleurs, la conclusion de Marianne en témoigne : ce « là » est un « paradis », ce qui doit nous amener à comprendre que la situation dans sa totalité représente un état, sinon idéal, du moins idéalisé par Marianne. Par conséquent, la situation de quatre personnes dans le cadre privilégié de Positano apparaît à travers ce propos comme la condition liée au bonheur, pour absente de la représentation visuelle qu'elle soit ou précisément parce qu'elle n'est jamais représentée au profit de situations plus fragmentaires. C'est cette dernière hypothèse que nous retenons.

C'est bien ce que semble repérer Jacques Aumont d'une autre manière dans l'épilogue de *Du visage au cinéma*. Il fait le constat que « depuis toujours » le cinéma de Philippe Garrel « est un cinéma de figures (du figural) » et s'arrête sur un certain nombre de ces figures. L'une de ces figures, l'une des plus « essentielles », est celle « qu'il faudrait appeler celle de l'entier, du bloc. » [531] Or, selon Aumont, l'« intégrité du bloc est l'obsession des personnages de *J'entends plus la guitare*, peut-être à cause d'une hantise schizophrénique de la dispersion, de la fragmentation. » [532] Cette dernière hypothèse de Jacques Aumont apparaît en conformité avec les propos de Marianne et rend alors décisive l'éclatement de la situation globale de Positano à quatre personnes en autant d'« entre deux personnes » que la situation permet. Car, si l'on suit l'hypothèse d'Aumont, la fragmentation du « bloc quatre personnes » ne peut générer que de la « hantise ». Par conséquent, rejeter dans un arrière-fond de la représentation visuelle la situation à quatre personnes pour mieux la balkaniser en six « entre deux personnes » reviendrait à créer un dispositif ayant pour effet de mettre au premier plan un sentiment de peur obsessionnelle.

Il est singulier, en tout cas, que le sentiment de peur soit l'un de ceux qui reviennent avec le plus d'insistance dans les propos des protagonistes dans cette première époque de Positano. Une peur fondamentalement liée à l'amour et au risque qu'il finisse. Martin, le premier, déclare à Gérard : « T'as peur de la fin d'un amour, c'est la peur de la mort » [séq. 4]. Puis, plus tard, alors qu'il dialogue avec Marianne, qui envisage avec angoisse la possibilité que Gérard, parti pour quelques jours de Positano, ne revienne pas, Martin avance l'idée que l'amour n'est peut-être pas beaucoup plus que « la peur de ne plus être aimé » [séq. 8]. Enfin, en conversation avec Lolla, Marianne s'amuse à resservir presque mot pour mot les propos de Martin à la femme qu'il aime en les adaptant au bonheur : « ce n'est pas beaucoup plus que ça le bonheur, la peur de ne plus être heureux » [séq. 9]. De ce point de vue, Lolla paraît le personnage le plus symptomatique de la peur qui semble ronger tous les personnages puisque un instant auparavant, sans détour ni

[531] Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, *op. cit.*, p. 200.

[532] *Ibid.*, p. 201.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

métaphore [533] , elle confiait à Marianne son effroi de voir finir le « paradis » de Positano : « j'ai peur ». De la peur de la fin d'un amour à celui de voir finir le bloc « quatre personnes » autrement dénommé paradis, une onde de peur court à travers les conversations. Ni superficielle, ni contingente, cette onde de peur s'affirme en réalité comme le résultat essentiel de la systématisation des « entre deux personnes » si on examine le processus à travers ses conséquences principales en ayant à l'esprit l'hypothèse de Jacques Aumont.

Importance primordiale accordée aux couples

La première grande conséquence de la systématisation des « entre deux personnes » est une conséquence quasiment par défaut. Elle consiste à conférer une importance primordiale aux deux couples amoureux, par rapport aux autres « entre deux personnes ». Les couples sont en effet le seuls « entre deux personnes » à participer du système tout en l'excédant largement. Il faut tenir compte ici de l'ordre d'enchaînement, autant que du nombre de séquences dans lesquelles apparaissent ces couples. Parce que les trois premières séquences de *J'entends plus la guitare* reposent sur le couple Marianne/Gérard [séq. 1] et le couple Lolla/Martin [séq. 2 et séq. 3], ces couples sont mis en exergue et distingués en tant que couples. Plus encore, dès ces trois premières séquences, ce sont des points de tension liés par essence au motif du couple qui s'imposent (avoir ou pas un enfant ensemble, aimer l'autre ou pas en entier). Ils donnent à comprendre combien le couple peut être source de désaccords et de « débats » [534] dans ce film. Le couple forme par là même une entité fragile que la suite du film se chargera largement de mettre à mal. En sus, dans la première partie de *J'entends plus la guitare*, les deux couples apparaissent chacun dans quatre séquences [535] , alors que tous les autres « entre deux personnes » ne figurent que dans une et une seule séquence. De ce fait, les couples amoureux émergent du lot, se détachant comme les motifs privilégiés de l'époque. Ce sont d'abord des affaires de couples qui ont lieu et c'est bien au cœur et à propos de ces couples que la hantise (de ne plus être aimé, de voir s'envoler l'autre) agit. Source d'amour, le couple est aussi le siège d'une peur profonde quant à la valeur du sentiment amoureux qui le fonde et à la pérennité de ce couple.

Exhibition des différents types de rapport

La deuxième grande conséquence de la systématisation des « entre deux personnes » – la première en réalité qui soit totalement inhérente au processus – est l'exhibition des différents types de rapport que chacun des personnages entretient avec les trois autres.

[533] Marianne, au contraire, pour exprimer sa peur de ne pas voir revenir Gérard, le comparait à « un oiseau, toujours prêt à s'envoler. » [séq. 8].

[534] Selon Jean Douchet, l'œuvre de Philippe Garrel développe « quelques thèmes fondamentaux dont le principal est sans doute l'éternel débat de l'homme et de la femme. » *Cf. Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 21.

[535] Pour le couple Marianne/Gérard : séq. 1, séq. 6, séq. 7 et séq. 11 ; pour le couple Lolla/Martin : séq. 2, séq. 3, séq. 5 et séq. 6.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

La systématisation des « entre deux personnes » acquiert ici un caractère de réelle nécessité parce que seule cette systématisation permet de passer en revue l'intégralité des rapports. De plus, cette systématisation permet de faire émerger le talon d'Achille parmi tous ces « entre deux personnes », la faille au cœur de la totalité : l'« entre deux personnes » problématique Lolla/Gérard, dont le rapport équivoque rend singulièrement concrète la hantise sourde et abstraite qui étreint tous les personnages. Mais l'exhibition des rapports, contrairement à un réseau spatialisé, ne saurait s'abstraire de l'ordre d'enchaînement à travers lequel l'époque nous fait passer d'un « entre deux personnes » à l'autre. C'est restituée dans cette sorte de tourniquet où un « entre deux personnes » cède la place à un autre selon un ordre imposé que l'exhibition de tous les rapports prend son sens.

Après ce que la dramaturgie classique appellerait l'exposition des deux couples amoureux, le premier « entre deux personnes » à paraître est celui formé par Gérard et Martin. Dès cette séquence, c'est un rapport de profonde amitié qui se dessine entre les deux hommes comme le font entendre l'intimité du propos, le caractère très personnel des confidences de Martin et la douce ironie qui traduit leur connivence. Mais ce rapport d'amitié ne parvient pas à occulter une différence majeure entre eux deux, différence qui va largement contribuer à dramatiser la suite du processus de systématisation. Cette différence repose sur leurs vues antinomiques quant à « l'interchangeabilité des femmes ». Gérard croit à la possibilité de rencontrer effectivement la femme idéale, ce qui dès cette première époque de *J'entends plus la guitare* l'inscrit en puissance dans une recherche effrénée qui l'amènera, comme le prophétise justement [536] Martin, à ne pas arrêter de changer de femme. Martin, au contraire, s'est résigné à créer mentalement sa femme idéale : il considère de ce fait que Lolla « pourrait être une autre », parce qu'incapable de correspondre à « idéal féminin », pour le dire à la manière d'un autre peintre – le Maxence des *Demoiselles de Rochefort* [537] . C'est la raison pour laquelle Martin, croyant de fait à « l'interchangeabilité des femmes », refuse de se soumettre à cette « interchangeabilité », parce que nécessairement vaine et toujours décevante par rapport aux espérances de l'idéal. Paradoxe : entre les deux hommes, c'est celui qui croit à « l'interchangeabilité des femmes » qui n'accepte pas de rentrer dans la danse, quand celui qui veut distinguer « l'existence en elle-même » de chacune, comme Gérard le dit de Lolla, et ne croit pas à leur « interchangeabilité » se soumettra à la ronde du changement.

Cette question de « l'interchangeabilité des femmes » ne peut, en tout cas, que venir dramatiser le nouvel « entre deux personnes » qui suit : celui formé par Lolla et Gérard. C'est précisément la possibilité d'un changement de femme pour Gérard qui semble être l'enjeu tacite de cet « entre deux personnes ». Le rapport qui s'établit entre Lolla et Gérard à cette occasion est en effet plus qu'équivoque, comme le suggère le trouble de

[536] Rappelons que dans *J'entends plus la guitare*, Gérard a des relations sentimentales ou sexuelles avec cinq femmes : Marianne, Lolla, Linda, Aline et Adrienne.

[537] On sait, en effet, que dans *Les Demoiselles de Rochefort* de Jacques Demy (France, 1967), le peintre Maxence (Jacques Perrin) a peint une toile représentant son idéal de femme qu'il a intitulé « idéal féminin ». Mais, contrairement à Martin, ce jeune peintre finit, *in extremis*, par rencontrer l'incarnation terrestre de cet « idéal féminin » en la personne de Delphine Garnier (Catherine Deneuve).

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Gérard : incapable ou à peu près de regarder Lolla, son comportement traduit une gêne qui invite à spéculer sur ses sentiments. Mais l'attitude même de Lolla n'est pas sans alimenter l'équivoque : ses regards insistants, ainsi que les sourires qui s'ébauchent sur son visage, peuvent apparaître comme les signes, peut-être inconscients, d'une femme cherchant à attirer l'attention sur ses charmes. Le silence total dans lequel baigne la séquence une fois Martin parti, silence que les comportements des deux protagonistes invitent à lire comme lourd de sens [538] , favorise lui aussi que se lève dans l'esprit du spectateur le soupçon d'une ambiguïté de sentiments. Enfin, le choix de filmage en deux plans, loin de casser une mise en rapport possible des deux personnages, finit au contraire de renforcer aux yeux du spectateur l'équivoque qui naît entre eux en troublant le jeu d'action-réaction qui viendrait peut-être démentir cette équivoque.

Ainsi, la mise en scène donne à ce qui a lieu dans l'« entre deux personnes » Lolla/Gérard un caractère problématique qui en fait le nœud du dispositif de systématisation. Ce qui se joue à ce moment là d'un point de vue dramatique, c'est la mise à l'épreuve des deux couples à travers une possible « complémentarité des caractères » de Lolla et Gérard, pour reprendre l'expression dont usait Philippe Garrel à propos de *Marie pour mémoire*. Dans le trouble et l'équivoque du rapport qui s'installe entre eux, ce sont les deux couples respectifs auxquels ils appartiennent qui sont, en puissance, menacés de rupture. C'est bien le sens de la fureur jalouse de Marianne, dans la séquence suivante, que de confirmer qu'il y avait dans la co-présence de Lolla et Gérard menace potentielle. Que cette jalousie soit peut-être irrationnelle, qu'elle soit peut-être infondée, comme le soutient Gérard, c'est précisément ce que l'équivoque du rapport qui s'établit entre Lolla et Gérard ne permet pas de trancher, ce qui rend la menace dont il est porteur durablement prégnante. De la sorte, l'« entre deux personnes » Lolla/Gérard constitue un point d'ancrage pour la peur de voir finir les couples, non parce qu'il en représenterait le fondement – de manière significative, c'est avant cet « entre deux personnes » que Martin le premier parle de la peur de la fin de l'amour – mais parce qu'il lui donne l'occasion d'occuper le devant de la scène.

Les deux derniers « entre deux personnes » inédits qui suivent, et la nature des rapports qui s'y jouent, poursuivent alors la logique amorcée tout en la parachevant. Entre Marianne et Martin, il est d'abord notable que le rapport installé entre eux est sans équivoque. Paradoxalement, c'est parce que leurs attitudes traduisent de la tendresse et une réelle intimité (la séquence s'ouvre sur Marianne, allongée, la tête posée sur les jambes de Martin et, après que Martin s'est éloigné un moment, s'achève sur un retour à la même position) que le rapport apparaît clairement débarrassé de toute ambiguïté : Marianne et Martin s'autorisent une proximité corporelle précisément parce qu'elle ne prête pas à conséquence. La complémentarité des caractères, si elle a lieu, se fait sur le plan de l'amitié. La conversation qui s'amorce entre eux lève de toute façon l'hypothèque sentimentale : Marianne parle de Gérard et c'est de l'amour de ce dernier pour elle dont il est d'abord question. Cet « entre deux personnes » apporte ainsi une confirmation en acte au refus de Martin de changer de femme, précisément parce qu'elles sont interchangeables. L'enjeu de ce rapport sans équivoque et dépassionné est alors de

[538] Le fait de retrouver dans la deuxième époque de *J'entends plus la guitare*, Lolla chez Gérard après qu'elle a quitté Martin, ne fait rétrospectivement que confirmer combien ce silence pouvait être lourd de sens.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

ramener la peur sur le terrain plus conceptuel du discours, mais d'un discours qui découle en droite ligne de la mise à l'épreuve des couples ; un discours qui en tire les conclusions. Martin, en définissant l'amour comme « la peur de ne plus être aimé », donne du sens et même tout son sens à la jalousie irrationnelle de Marianne. Il exprime en effet une consubstantialité de la peur et de l'amour qui révèle l'incapacité ontologique dans laquelle se trouvent les quatre personnages amoureux d'échapper à la peur. Être amoureux, c'est nécessairement avoir peur et ce sentiment de peur ne peut que s'exacerber dès lors que la condition minimale d'une possible mise en danger de l'amour apparaît chez Garrel : à savoir, la simple co-présence d'un homme et d'une femme à l'écart des autres, dans un rapport équivoque. La fragmentation du « bloc quatre personnes » trouve ici sa pleine justification.

Le refus de Marianne de considérer comme valide la définition de Martin ne saurait en annuler la part de vérité [539] . D'abord parce que ce refus n'est pas un rejet de la définition, mais uniquement le constat de son manque d'amplitude : l'amour pour Marianne n'est pas seulement « la peur de ne plus être aimé », mais aussi « beaucoup d'autres choses, des millions d'autres choses ». Ensuite, parce que ce refus a moins pour conséquence d'opposer Marianne et Martin (il est symptomatique que ce dernier répète « beaucoup d'autres choses » en imitant l'accent de Marianne, ce qui prolonge leur complicité dans le rire) que de dramatiser l'« entre deux personnes » suivant entre Marianne et Lolla, dramatisation qui à elle seule explique l'enchaînement dans cet ordre de ces deux derniers « entre deux personnes ». Il est frappant, en effet, que le refus qu'exprime Marianne l'amène à formuler sa propre définition de l'amour dans des termes qui prennent le contre-pied d'une proposition de Lolla lors de sa discussion avec Martin. Si Lolla affirmait, en effet, qu'aimer, sans savoir exactement ce que cela signifie, peut au moins vouloir dire « qu'on a envie de le dire » lorsqu'on dit à l'autre qu'on l'aime, Marianne considère au contraire que l'amour « c'est tout ce qu'on ne peut pas dire ». Une antinomie évidente se dessine entre les deux formules qui invite à supposer une antinomie de caractère radical entre les deux femmes. Une telle antinomie mérite évidemment d'être relevée dans le dispositif de systématisation des « entre deux personnes » parce qu'elle paraît contredire les vues de Martin sur l'interchangeabilité des femmes et, *a contrario*, s'accorder aux vues de Gérard qui cherche à les distinguer.

Entre Marianne et Lolla, c'est avant tout un rapport d'inimitié qui s'affiche. Il n'est guère difficile de comprendre que Marianne considère Lolla comme une rivale, ce qui l'empêche de « l'aimer beaucoup », euphémisme qui laisse entendre combien elle la hait. Mais l'exhibition de cette inimitié, si elle confirme de prime abord l'antinomie entre les deux femmes, a aussi pour vertu de rendre crucial un point commun entre elles qui semble cette fois confirmer les vues de Martin sur l'interchangeabilité des femmes. Une fois que Lolla a avoué à Marianne sa peur de voir finir le paradis de Positano, cette

539 Il est à ce titre intéressant de souligner que, parmi les nombreuses définitions qui sont avancées par les personnages de *J'entends plus la guitare*, la définition de Martin est celle qui a eu la plus grande fortune critique, comme si se manifestait là la preuve de sa justesse. Didier Péron, par exemple, dans son article sur *Le Cœur fantôme*, écrit ainsi : « Garrel reprend la litanie des vieilles questions et des doutes inusables : la Paternité, le Bonheur, le Deuil, le Travail. Et par-delà les catégories, ou les recouvrant toutes : l'Amour, c'est-à-dire la peur de ne plus être aimé, quand les preuves qu'on vous donne ne suffisent plus […]. » *Cf. art. cit.* (www.liberation.fr).

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

dernière, dans un moment d'ironie dramatique un peu cruel, lui répète mot pour mot les paroles de Martin sur l'amour en les adaptant au bonheur. Or, dans ce jeu de dupes, c'est surtout la manière dont Lolla exprime son refus de considérer le bonheur comme la seule « peur de ne plus être heureux » qui résonne : « Non, c'est beaucoup d'autres choses », dit-elle, employant exactement la même formulation que celle de Marianne. Dans cet échange inconscient de formulation, dans ce passage de relais non concerté, c'est bien une preuve en acte de l'interchangeabilité féminine qui paraît se manifester.

Antinomiques ou interchangeables, Lolla et Marianne ? Aucun élément ne permet de trancher entre l'une ou l'autre de ces propositions, ce qui ne peut pas non plus amener à conclure qu'elles seraient paradoxalement antinomiques et interchangeables. Le dispositif de systématisation des « entre deux personnes » s'achève donc sur un « entre deux personnes » qui rend pareillement valides ou fausses les vues de Gérard et Martin. Ainsi, le dispositif pourrait n'apparaître que comme un jeu au service d'une rhétorique vaine si l'annulation réciproque des vues sur les femmes des deux hommes ne permettait que ne subsiste le point essentiel que ce dispositif aura servi à mettre en évidence : le sentiment de peur, lié à l'amour, inhérent à tous les personnages. Aucun d'eux n'échappe à cette peur qui semble bel et bien circuler comme une onde. Les quatre protagonistes de Positano ont « la peur de ne plus être aimé » en partage, ce qu'achève de confirmer la troisième et dernière grande conséquence du dispositif de systématisation des « entre deux personnes ».

La forme-matrice du croisement

Cette troisième conséquence est l'émergence prépondérante de la forme du croisement. Youssef Ishaghpour souligne qu'« […] aucune forme ne peut se créer sans ce qui est la base élémentaire de la forme : la récurrence, le retour, la répétition, différenciés […]. » [540] Si l'on suit Youssef Ishaghpour sur ce point, c'est dans la récurrence de ses manifestations variées qu'une forme devient véritablement forme. Or la systématisation des « entre deux personnes » fait revenir autant de fois qu'il est possible de façon différenciée la forme du croisement. Ainsi, le croisement se forme et se reforme, s'imposant comme la forme-matrice de l'époque. Mais il est notable que cette forme-matrice du croisement se retrouve aussi à un autre niveau que le dispositif de systématisation des « entre deux personnes » : au cœur de la séquence en montage alterné où éclate la crise de jalousie de Marianne [séq. 6]. Une telle figure de montage, par sa rareté dans les films de la quatrième période [541] et parce qu'elle fait un usage particulier de la forme-matrice du croisement, retient l'attention.

Cette séquence, composée de quatre plans montés en alternance, croise deux mini-séries [542] . La séquence débute au petit matin, sur un plan rapproché du visage de

[540] Youssef Ishaghpour et Jean-Luc Godard, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle (1)* in *Trafic* n° 29, printemps 1999, p. 19.

[541] Notons, toutefois, que cette figure de montage se retrouve dans la deuxième époque de *J'entends plus la guitare*, lorsque Marianne et Gérard vont chercher Thomas chez sa grand-mère.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Martin, à peine réveillé, en train de se servir de café. C'est par une question posée à Martin – « tu as bien dormi ? » – que la présence de Lolla est manifestée au spectateur. Martin répond un « ouais » pas très convaincu et, juste après que l'on a à peine entendu Lolla dire « Moi aussi… mais je me rappelle pas de mes rêves », les cris acousmatiques de Marianne retentissent – « Moi je m'en fous… Je peux me tirer si ça continue, parce que là si c'est ça l'amour, je n'en veux plus ! » – avant que le plan suivant ne nous la donne à voir en train de se quereller avec Gérard dans leur chambre. Marianne, en pleine crise de jalousie, au bord de l'hystérie, fait l'effet d'une furie devant laquelle Gérard paraît bien pâle, parlant tout bas, obligé de justifier son comportement. La mise en scène interne de ce plan-moyen – Marianne au premier plan qui va et vient, incapable de contenir sa peine et sa rage, Gérard relégué au second-plan, quasiment le dos au mur comme un boxeur dans les cordes – relayée par la mobilité de la caméra qui bouge au diapason des déplacements de Marianne et le point focal qui, strictement fait sur Marianne, rend parfois Gérard flou, renforce le déséquilibre des rapports de force entre les deux protagonistes si bien que Gérard paraît tout autant victime d'une scène que de la scène. Entre deux phrases de Gérard, on peut entendre la voix hors champ, presque imperceptible [543], de Lolla demandant : « Il est froid ou chaud ? » Après que Gérard a rétorqué à Marianne qu'il ne voyait pas pourquoi elle disait ça, la séquence fait retour sur la mini-série petit déjeuner. Le regard de la caméra est braqué au départ sur le visage de Lolla : elle qui n'était que présence vocale se fait désormais visible. Mais très vite le visage de Martin apparaît dans le champ alors qu'il est en train de pouffer de rire, avant que la caméra n'effectue un léger panoramique sur la gauche, pour venir inclure franchement son visage dans le cadre, après que Lolla lui a dit qu'il était bête. La bonne humeur de ce couple et leur évidente connivence tranche radicalement dans ce plan avec l'extrême tension qui régnait dans le plan précédent. La séquence revient alors une dernière fois sur la mini-série Marianne/Gérard. Le plan, identique formellement au précédent, semble au départ ne faire qu'entériner l'état de querelle dans lequel se trouvent les deux amants : Marianne se lance dans une nouvelle pointe de rage furieuse – « Ah, oui ! Et qu'est-ce que tu crois que je peux penser toute seule dans la chambre toute la nuit pendant que tu es coincé avec elle ? Aux petites étoiles ? » – après que Gérard lui a répliqué qu'elle ne pouvait pas vraiment penser ce qu'elle dit. Mais, en définitive, ce plan ébauche l'espace d'une réconciliation possible lorsque, avec un humour pincé, Gérard souligne l'erreur de français de Marianne qui emploie « coincé » pour « fourré ». Réconciliation que le plan suivant – qui appartient déjà à une autre séquence – se charge de confirmer en montrant Marianne et Gérard, nus, dans leur lit, sans doute après qu'ils ont fait l'amour.

Dans cette séquence, il convient d'être attentif aux manifestations sonores qui, sans être complexes, sont assez singulières. À la fin du premier plan de la séquence, en effet, le spectateur peut facilement reconnaître la voix de Marianne qu'il a déjà entendue auparavant, mais une petite énigme s'installe. La zone d'émission des cris n'étant pas localisée, on ne sait pas pendant le laps de temps d'acousmatisation de ces cris quel

[542] On ne peut parler que de mini-séries et non de séries tout court, parce qu'elles ne sont composées chacune que de deux plans.

[543] Techniquement, sur la copie vidéo sur laquelle nous avons travaillé, il faut beaucoup augmenter le volume sonore du téléviseur pour que cette voix devienne perceptible.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

statut leur conférer. Pour reprendre la distinction de Michel Chion, cette voix hésite entre un statut de « son off » et un statut de son « hors-champ » [544] . Ce n'est que lorsqu'apparaît le plan montrant Marianne et Gérard, que le statut sonore de ces cris s'ancre définitivement : il s'agissait bien d'une voix hors-champ. Mais si une telle hésitation a pu se produire, c'est en raison du volume sonore des cris de Marianne. Ils apparaissent nettement amplifiés, presque réverbérés quand ils se font entendre sur le visage de Martin, précisément comme le serait un son monté off. En outre, cette amplification apparaît encore plus manifeste et frappante après coup lorsque, dans le plan montrant Marianne et Gérard, la voix de Lolla se fait entendre lointaine et étouffée, comme une présence sonore acousmatique presque subliminale. Sans évidemment savoir exactement comment les choses se sont déroulées dans les faits, on peut, sans trop de risque, faire l'hypothèse qu'il y eut deux sources de prise de son lors du tournage de ces deux séquences. Une source proche de Lolla et Martin et une source proche de Marianne et Gérard. De ce fait, au moment du débordement des cris de Marianne sur le premier plan montrant Martin, c'est sans aucun doute le son de la prise proche des cris qui a été choisi pour être monté sur ce plan, selon un choix de montage non réaliste. À la fin du plan, deux sources sonores sont alors en jeu, dont l'une (celle proche des cris de Marianne) paraît faire ingérence dans l'espace sonore du plan : effraction sonore à la mesure de la violence verbale dont fait preuve Marianne. En revanche, sur les plans donnant à voir Marianne et Gérard, c'est aussi le son de la prise proche de ces deux protagonistes qui est restitué. En conséquence, le son de la voix de Lolla est transmis au spectateur dans une dimension d'éloignement réaliste qui rend sa présence proche du dérisoire, sur le plan dramatique tout au moins.

Un statut sémiologique ambigu

À travers le traitement différent des voix de Marianne et Lolla, c'est aussi le statut sémiologique de la séquence qui se joue. Il peut être intéressant en effet de faire référence à la « grande syntagmatique » élaborée par Christian Metz, pour montrer la particularité du montage garrelien. Dans l'incertitude sémiologique qui va se dessiner, ce sont les effets de sens de cette séquence qui vont pouvoir être tirés. Au sein des huit types segmentaux repérés par Christian Metz, un telle séquence qui tresse deux mini-séries de plans ne peut correspondre *a priori* qu'à deux types syntagmatiques : le « syntagme parallèle » ou le « syntagme alterné ». Mais, si l'on suit *stricto sensu* la définition que Christian Metz donne de la catégorie du « syntagme parallèle », cette séquence ne saurait lui correspondre. Dans le « syntagme parallèle », en effet

« le montage rapproche et entremêle en tresse deux ou plusieurs "motifs" qui reviennent par alternance, ce rapprochement n'assignant aucun rapport précis (ni

[544] Michel Chion, *Le Son au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma-Éditions de l'étoile, coll. « Essais », 1985, pp. 32 et suivantes. Rappelons que pour Michel Chion la distinction entre son in, son hors-champ et son off s'effectue « par rapport à une image, et dans ce rapport même, à l'instant où il s'établit » (p. 33) et que la distinction entre hors-champ et off, qui peut parfois être très problématique parce que dans les deux cas la source d'émission du son est acousmatique, s'effectue en fonction de la contiguïté spatio-temporelle (hors champ) ou non (off) de la source d'émission du son par rapport à l'espace-temps du champ.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

temporel, ni spatial) entre les dits motifs, du moins au plan de la dénotation, mais ayant directement valeur symbolique (scènes de la vie des riches et scènes de la vie des pauvres, images de calme et images d'agitation, la ville et la campagne, la mer et les champs de blé, etc…). » [545]

Certes, certaines caractéristiques de la séquence de *J'entends plus la guitare* ne sont pas sans résonner avec certains critères de la définition. Le rapport spatial entre les deux mini-séries est loin d'être précis et l'on ne sait exactement où Lolla et Martin se trouvent exactement par rapport à Marianne et Gérard. De même, le contraste, pour ne pas dire l'opposition qui se dessine entre les humeurs générales de chaque mini-série peut favoriser une lecture de la séquence sur un plan symbolique. Mais la présence « homéopathique » de la voix de Lolla dans le premier plan donnant à voir Marianne et Gérard est ici discriminante. Parce qu'elle permet d'affirmer avec certitude que les deux mini-séries participent d'un même espace-temps, elle révoque purement et simplement la possibilité de cette séquence d'entrer dans la catégorie du « syntagme parallèle ».

Il faudrait donc en conclure que cette séquence correspond à la catégorie du « syntagme alterné ». Mais Christian Metz définit la catégorie d'une manière qui ne va pas non plus sans poser problème :

« le montage présente par alternance deux ou plusieurs séries événementielles de façon telle qu'à l'intérieur de chaque série les rapports temporels soient de consécution mais qu'entre les séries prises en bloc le rapport temporel soit de simultanéité (ce qu'on peut traduire par la formule : "Alternance des images = simultanéité des faits"). » [546]

Or, entre les deux mini-séries, même « prises en bloc », l'alternance des images n'est pas du tout égale à une simultanéité des faits. D'une mini-série à l'autre, les faits présentés à l'image [547] sont sans doute possible dans un rapport de succession. C'est là encore le son qui garantit la succession des images, précisément parce que la seule simultanéité qui a lieu entre les deux mini-séries se fait au plan sonore : c'est une véritable simultanéité, qui n'a pas besoin d'être inférée mentalement par le spectateur d'après une alternance de fait [548] . Les cris de Marianne, montés sur le visage de Martin (qui d'ailleurs semble réagir à ces cris) [549] , permettent ensuite de comprendre que les propos de Gérard, dans le plan qui suit, succèdent à ces cris et, par voie de conséquence,

[545] Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, *op. cit.*, p. 127.

[546] *Ibid.*, p. 130.

[547] Il n'est pas inutile de rappeler que dans le cadre de la « grande syntagmatique », le terme image ne renvoie qu'aux images visuelles, « abstraction faite de l'élément sonore et parlé ». *Cf. ibid.*, p. 122.

[548] Pour illustrer la catégorie du « syntagme alterné », Christian Metz fait référence à un « exemple-type » (et qui a d'ailleurs l'inconvénient de rester théorique) : « images de poursuivants, puis image des poursuivis, puis images des poursuivants, etc… » *Cf. op. cit.*, p. 130. Dans ce type de séquences, l'alternance est en effet une conséquence temporelle du médium cinématographique qui oblige, en ce qui concerne la bande image et si l'on met de côté le cas particulier du *split-screen*, à organiser une simultanéité en succession. C'est au spectateur à déduire mentalement de la succession la simultanéité et à songer que les poursuivis ne courent que parce qu'ils ont, en même temps qu'ils courent, des poursuivants à leurs trousses.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

succèdent aussi à ce qui se déroulait sur la terrasse. Certes, on peut toujours dire que Marianne et Gérard se disputent pendant que Lolla et Martin prennent leur petit déjeuner, si l'on fait référence aux actions générales. Mais il ne s'agit plus alors exactement de ce qui est présenté sur la bande image et le problème du statut sémiologique de cette séquence reste entier. La séquence ne peut donc être rangée non plus dans la catégorie du « syntagme alterné ». Ni « syntagme parallèle », ni « syntagme alterné », sa nature reste indécidable.

Une lecture connotée

Le point important qui découle de l'impossibilité de trancher le statut de cette séquence, c'est la possibilité qu'elle ouvre de pouvoir l'envisager, avec autant de légitimité, selon deux niveaux de lecture : celui de la dénotation et celui de la connotation. En effet, l'une des caractéristiques du syntagme parallèle sur laquelle insiste le plus Christian Metz est la lecture en termes de connotations qu'il induit. Dans « Quelques points de sémiologie du cinéma », un article antérieur à « Problèmes de dénotation », Christian Metz soulignait déjà que dans le syntagme parallèle il y a « comme une défection du rapport temporel dénoté, au profit de valeurs de connotation riches et diverses, qui dépendent du contexte ainsi que de la substance du signifié. » [550] Dans le cas de la séquence de *J'entends plus la guitare*, aucune réelle « défection du rapport temporel » n'a lieu, puisque la voix de Lolla, quand elle se fait entendre sur le premier plan de Marianne et Gérard, assure la cohésion temporelle entre les deux mini-séries. Mais, étant donné que cette voix subit un traitement en discrétion, on peut considérer qu'une certaine fragilité affecte le rapport temporel – fragilité qui peut d'ailleurs laisser place à une pure et simple défection pour un spectateur qui n'aurait pas entendu la voix de Lolla – qui favorise une lecture connotée.

C'est cette lecture en termes de connotation que cette étude retient. À travers les différents traitements des voix dans ce croisement de séquences, se dessinent clairement des effets de contamination et d'échange de valeurs entre les deux mini-séries. Elles ne peuvent plus se lire dans un rapport de séparation, mais bien plutôt selon une logique de contagion réciproque. Les cris de Marianne viennent inscrire au cœur du calme et de la complicité apparente qu'affiche le couple Lolla/Martin une forme de brutalité qui vient mettre en crise la sérénité qui n'est peut-être que de façade. En revanche, la sérénité joyeuse qui émane du petit déjeuner parait en retour désamorcer les noirs soupçons de Marianne et incite à accorder aux arguments de défense de Gérard une certaine crédibilité. Une situation de vases communicants s'instaure donc entre les deux mini-séries et la contamination sonore produit un mélange des affects : un mixte d'angoisse liée à l'amour, qui est la part du sentiment que le couple Marianne/Gérard incarne, et de sérénité, elle aussi liée à l'amour, qui est la part qui revient au couple Lolla/Martin. De la sorte, l'opposition première entre les deux mini-séries tend à passer au second plan, au profit d'un sentiment qui leur serait commun : un sentiment que les deux couples et les quatre personnages auraient en partage. Ce sentiment, si proche d'un

549 Alors que les cris de Marianne retentissent encore, Martin fait une sorte de grimace de malaise.

550 *Ibid.*, p. 106.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

oxymore, on aura compris que c'est lui que Martin dénomme peu après : l'amour même ou « la peur de ne plus être aimé ».

La première époque de *J'entends plus la guitare* paraît ainsi mettre en place, à travers la systématisation des « entre deux personnes », une sorte d'arithmétique figurative de l'« entre deux personnes » à vocation poétique. En effet, d'un « entre deux personnes » à l'autre, on ne saurait dire encore qu'un véritable récit a commencé. Mais la poésie d'un sentiment complexe, elle, a pu naître.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Chapitre V. Entre deux corps

« Un corps est une image offerte à d'autres corps, tout un corpus d'images tendues de corps en corps […]. » Jean-Luc Nancy.

« Le cinéma ne finira jamais. Il suffit d'un corps » [551] , écrit Nicole Brenez à propos de *Liberté*, *la nuit*. Un tel propos pour catégorique qu'il soit, ou plutôt parce qu'il est catégorique, paraît faire obligation de s'intéresser à la dimension corporelle dans les films de Philippe Garrel. De toute façon, si l'on suit Antoine de Baecque lorsqu'il affirme, en une formule bazinienne [552] , que la « propriété ontologique et définitive du cinéma est d'enregistrer des corps », on ne peut qu'accorder attention au corps en cinéma. Il n'y a rien là d'étonnant puisque, comme le soulignait il y a quelque temps déjà Stéphane Bouquet, le « corps pour un temps semble avoir conquis la place », étant donné que ce

[551] Une telle formule vient en conclusion d'une analyse entièrement consacrée à l'enchaînement de trois plans dans *Liberté*, *la nuit* de Philippe Garrel. *Cf.* Nicole Brenez, « Liberté, la nuit » in Alain Bergala, Jacques Déniels et Patrick Leboulte (dir.), *L'Encyclopédie du nu au cinéma*, Crisnée, Yellow Now, 1991, p. 233. Repris in *De la figure en général et du corps en particulier*, *op. cit.*, pp. 361-363.

[552] Antoine de Baecque, « Le Lieu à l'œuvre, Fragments pour une histoire du corps au cinéma » in *Vertigo* n° 15, 1996, p. 11. Dans un opuscule, co-écrit avec Thierry Jousse, on peut s'apercevoir qu'Antoine de Baecque a conscience de s'inscrire par là dans un héritage bazinien et plus largement critique cher aux *Cahiers du cinéma* : « Dans l'histoire de la critique, c'est Jacques Rivette qui a beaucoup parlé [du corps], ainsi que Eric Rohmer, André Bazin. Ils ont travaillé sur le problème de l'incarnation au cinéma. Ils pensaient que le cinéma avait pour fonction d'enregistrer des corps. » *Cf.* Antoine de Baecque et Thierry Jousse, *Le Retour du cinéma*, Paris, Hachette, coll. « Questions de société », 1996, p. 116.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

que ce critique nomme « les théories nouvelles du cinéma » [553] n'auraient « presque plus que ce mot-là à la bouche. » [554]

De fait, les situations entre deux personnes dans les films de la quatrième période sont en première instance, du point de vue de la réception spectatorielle, des « entre deux corps ». Ce à quoi le spectateur d'une situation entre deux personnes assiste avant tout, c'est à la co-présence de deux corps quand cette situation n'est pas tronquée visuellement et une fois que la co-présence a été construite. Deux corps de femmes, deux corps d'hommes, un corps d'homme et un corps de femme, deux corps d'adultes ou un corps d'adulte et un corps d'enfant. Les « entre deux personnes » peuvent d'autant plus s'imposer en tant qu'« entre deux corps » que nombre de situations de co-présence sont entièrement silencieuses, se satisfaisant du seul rapprochement et de l'interaction muette de deux corps dans un lieu. Rien d'autre alors n'est à voir que les attitudes, les postures et les manières d'interagir l'un envers l'autre de ces deux corps. Rien d'autre n'est à comprendre que ce qui émane des deux corps.

Il ne saurait s'agir ici de risquer une définition, voire même une conception du corps en cinéma. La question, infiniment problématique, hante la littérature sur le septième art et regorge de considérations antinomiques. Ainsi, pour Vincent Amiel, « les corps s'éloignent » sur nos écrans parce que « la chair […] disparaît de nos représentations électroniques », mais cette même chair palpite « encore dans la matière de la lumière » projetée que donne à voir les images tournées sur pellicule argentique [555] . Pour Jacqueline Nacache, au contraire, « au cinéma, pas de peau ni de chair ni de dehors-dedans » parce que l'acteur « n'est que fantôme, *analogon* électrique, vestige de quelque chose qui a vécu, bougé, souri, pleuré devant la caméra, mais dont il ne reste presque rien […]. » [556] Le corps est de toute façon chose incertaine – « nul ne sait ce que peut un corps », selon la formule, trop citée sans doute, de Spinoza [557] .

Mais parce que c'est ici le seul point de vue de la réception spectatorielle qui formera le socle des analyses, il n'est pas inutile de spécifier que le corps ne sera pas considéré du point de vue interne, comme cela peut être important pour un acteur de savoir comment il habite son corps et en fait l'outil de son travail d'interprétation. Il ne s'agira donc pas de chercher à retrouver les intentions expressives que les acteurs ont voulu transmettre à travers tel ou tel geste, tel ou tel acte, telle ou telle posture. Ceci explique qu'il ne sera pas fait référence ici à la notion de jeu d'acteur. Notion difficile et d'une très grande richesse, notion aussi encore à peine défrichée concernant le cinéma et dont des études récentes ont montré tout ce qu'elle pouvait laisser espérer de développements à

553 Le vocable assez flou de « théories nouvelles » fait surtout référence ensuite au courant de l'analyse figurale des films initiée par Nicole Brenez.

554 Stéphane Bouquet, « Pour une chorécinégraphie » in *Cahiers du cinéma* n° 522, mars 1998, p. 64.

555 Vincent Amiel, *Le Corps au cinéma*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1998, p. 1.

556 Jacqueline Nacache, *L'Acteur de cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Nathan Cinéma », 2003, p. 11. Souligné par l'auteur.

557 Baruch de Spinoza, *L'Éthique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993, p. 184.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

venir, alors même que l'on se place uniquement du côté de la réception filmique [558] . Mais notion qui nous semble avoir l'inconvénient de ne jamais arriver à se débarrasser tout à fait de considérations intentionnelles et c'est pourquoi, ici, nous ne l'emploierons pas. Il ne s'agit pas par là d'oublier que, comme nous le disions en introduction, la direction d'acteurs constitue désormais l'essentiel des préoccupations de mise en scène de Philippe Garrel. Il s'agit au contraire de prendre au sérieux ce caractère primordial conféré à la direction d'acteurs sans tomber dans le travers de parler d'intentions dont le propre de l'analyste de la réception est de n'en rien savoir.

Ce sont donc des corps manifestes, des corps comme « simulacres fixés » [559] , des corps apparents et apparaissant, des corps se donnant à voir comme silhouettes cinématographiées qui seront considérés. Des corps vus et analysés en extériorité. En ce sens, le postulat analytique peut être dit ici béhavioriste [560] . C'est la puissance expressive du corps en tant qu'elle peut être extérieurement perçue, et non l'expression intérieure en tant qu'elle se sert du corps pour être transmise à l'extérieur, qu'il nous intéressera de comprendre et d'analyser. On n'oubliera pas, dans ces conditions, que si le corps se manifeste par des attitudes et des postures dans l'image, il possède avant cela des caractéristiques morphologiques qui participent de son expressivité propre. On n'oubliera pas non plus que, pour le regard en extériorité adopté ici, l'interaction qui s'établit entre deux corps ne renvoie pas d'abord à la psychologie des personnages, ni même à la sphère intersubjective, mais à une signifiance de leur « gestique » [561] .

Le présupposé d'ensemble qui gouverne ce chapitre est donc aussi celui de l'existence, dans les films de la quatrième période, d'un langage corporel ou plus spécifiquement d'une « écriture physique » pour reprendre une expression de Jean Narboni. Dans un article, « Le Lieu dit » [562] , consacré aux premiers longs métrages de Philippe Garrel, en particulier *Marie pour mémoire* et *Le Révélateur*, il observait en effet

[558] Sur ces questions dans le champ du cinéma, voir l'ouvrage de Jacqueline Nacache, *L'Acteur de cinéma*, *op. cit.*, pp. 47-67 (plus particulièrement) et l'article de Nicole Brenez, « Acting : Poétique du jeu au cinéma (1) » in *Cinémathèque* n° 11, printemps 1997, pp. 24-26.

[559] Rappelons que Michel Chion a pu définir le cinéma comme un « art de simulacres fixés ». *Cf.* Michel Chion, *La Toile trouée*, *op. cit.*, p. 165.

[560] Pour autant, et c'est d'ailleurs l'une des raisons pour laquelle nous mentionnons explicitement ce point, nous avons parfaitement conscience que, comme le souligne Michel Chion, ce serait une erreur grossière de croire que le cinéma est un art uniquement béhavioriste. Ainsi note-t-il : « Le cinéma est un art qu'à première vue on pourrait qualifier de béhavioriste puisqu'il nous montre des lieux, des corps, des comportements, des propos entendus, sans pouvoir écrire, comme le romancier omniscient classique : "il pensait que…", "il ne se doutait pas que…". En fait, le cinéma est plutôt pseudo-béhavioriste. Les plus simples procédés qu'il emploie se révèlent intensément porteurs d'une subjectivité en même temps qu'ils semblent nous montrer seulement l'extérieur des choses. Prenons l'exemple concret, typiquement cinématographique et impossible au théâtre, du gros plan sur le visage d'un acteur. Le découpage cinématographique nous dit alors ipso facto : "il se passait quelque chose à ce moment en lui…" avant même que l'expression visible sur le visage ne nous informe de ce qui se passe… » *Cf.* Michel Chion, « Scénario » in *Encyclopedia Universalis*, CD-ROM, France, 1999.

[561] Emmanuelle André, « L'Homme désaccordé. La gestuelle de Jerry Lewis » in *Cinéma 04*, automne 2002, p. 20.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

que dans ces films « une rigoureuse écriture physique se déploie dans l'espace […]. » Or une telle écriture physique n'en continue pas moins de conformer en partie, avec peut-être une égale rigueur, l'esthétique des films de la quatrième période même si elle ne prend plus les formes des attitudes asilaires, des postures maniéristes et des « élancements de douleurs » [563] . Francis Vanoye, en s'intéressant aux différents « corps de l'auteur » [564] , aux différents « doubles garreliens » l'a, à sa manière, largement mis en évidence. Ce langage corporel, cette « écriture physique », il est évidemment tentant concernant le cinéma de Philippe Garrel de les placer dans le sillage d'Antonin Artaud. Il s'agira bien, en tout cas, à travers la co-présence et les interactions entre deux corps de faire parler quelque chose comme ce « nouveau langage physique à base de signes et non plus de mots » qu'il exalte à de nombreuses reprises dans *Le Théâtre et son double* [565] . Il s'agira donc, pour reprendre une expression à Patrice Pavis, qui cite précisément cette formule d'Artaud, de faire parler, à travers l'analyse, ce qui a lieu entre deux « corps-matériaux » [566] . De voir du sens dans des « signes qui ne soient pas calqués sur le langage, mais retrouvent une dimension figurative. » [567]

1. Mises en rapport morphologique

« Il ne faut pas craindre, si l'on se veut attentif aux acteurs, de mettre les jeux et les corps en regard. […] Au cœur des films mêmes sont à étudier les formes multiples que prennent les rapports de présence. » Jacqueline Nacache.

Du point de vue de la réception, la co-présence de deux corps est avant tout une mise en rapport des caractéristiques morphologiques propres à chacun des corps. Il y a là sans doute moins une différence qu'une inflexion par rapport à la co-présence envisagée dans le tissu de la réalité sociale, parce que la co-présence n'est pas immédiatement considérée en tant que micro-structure ouvrant pour les micro-siocologues à l'étude théorique des formes de la sociabilité, mais d'abord reçue comme une configuration visuelle porteuse de caractéristiques esthétiques. Dès lors que l'on aborde la problématique de la co-présence dans le champ du cinéma, c'est d'abord la présence conjointe d'« hommes visibles » qui forme la première couche dans l'ordre de la réception, expression dont on sait qu'elle est de Béla Balázs et qu'on entendra ici dans un sens fort

562 Jean Narboni, « Le Lieu dit » in *Cahiers du cinéma* n° 204, septembre 1968, p. 42.

563 *Art. cit.*, p. 42.

564 Francis Vanoye, « Les Corps de l'auteur », *art. cit.*, pp. 107-110.

565 Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double* (1964), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2001, p. 82.

566 Patrice Pavis, « Corps » in *Dictionnaire du théâtre*, Montrouge, Dunod, 1996, p. 71.

567 Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 71.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

mais dénué de la dimension prophétique [568] que pouvait lui donner le théoricien hongrois. Or, sans qu'il soit besoin de retomber dans les belles utopies de la « physionomie », là encore exaltée en son temps par Béla Balázs [569], Jacqueline Nacache soutient que « ce qui n'évolue guère, c'est l'inévitable don du cinéma pour faire signifier les apparences. » [570] Parce que les apparences sont filtrées et reconfigurées par le médium cinématographique qui inscrit les êtres et les corps dans un état d'images, « l'absence de sens ne demande qu'à devenir sens » [571] au cinéma.

Faire signifier les apparences (1) : approche étroitement figurale

Il y a au moins deux manières d'envisager ce don du cinéma pour faire signifier les apparences. La première relève d'une perspective étroitement figurale – étroitesse bien entendu voulue. Cette perspective se concentre sur les seules lectures d'images et de réseaux d'images que tissent les films, en tentant de négliger le contexte diégétique et narratif dans lequel s'inscrivent ces images. Il s'agit donc d'éviter de rabattre les images de film sur l'histoire dont elles sont le vecteur, pour considérer la possibilité d'une signification sécrétée par la seule « vie des formes » [572] corporelles. Faire ici référence au titre de l'ouvrage d'Henri Focillon, c'est suggérer sur un mode très implicite que nous intéresse plus dans cette perspective les « jeux d'échos » [573] ou les jeux de différences qui peuvent s'instaurer entre les différentes situations de co-présence plutôt que de se concentrer sur telle ou telle situation de co-présence unique. Dans une certaine mesure, en effet, les films de la quatrième période s'inscrivent en cinéma dans le cadre de ces « compositions où se nouent d'amples guirlandes humaines » qu'Henri Focillon évoque dans son livre [574] . Guirlandes humaines qui sont surtout des tressages de situations entre deux personnes – la première époque de *J'entends plus la guitare*, comme on l'a vu,

568 *Cf.* Franck Kessler, « De l'homme visible » in *Art Press*, Hors série n° 14, 1993, p. 39.

569 *Cf.* Jacqueline Nacache, *op. cit.*, pp. 22-23.

570 *Ibid.*, p. 49.

571 *Ibid.*, p. 49. Jacqueline Nacache montre ainsi que le physique irrégulier de Daniel Auteuil a pu un temps détonner dans le paysage cinématographique français, mais qu'il a très rapidement été naturalisé et affecté à des personnages qui exploitent sémantiquement son physique.

572 Henri Focillon, *Vie des formes* (1943), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1990, p. 10.

573 L'expression est de Jacques Gerstenkorn. *Cf.* Jacques Gerstenkorn, *La Métaphore au cinéma*, *op. cit.*, p. 49 : « […] on reconnaît sans trop de difficultés un jeu d'échos dans le flux filmique à la co-présence de deux termes de l'analogie. Les modalités de cette co-présence épousent la richesse des relations syntagmatiques au cinéma : il peut s'agir d'un pont entre deux mots, entre un propos et une image, entre un bruit et une image, entre deux bruits, entre la musique et l'image, entre un bruit et une musique… »

574 *Op. cit.*, p. 10.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

représentant sans doute l'exemple le plus lisible d'une telle impression de mise en guirlande des figures humaines deux par deux. À travers ces guirlandes, ce sont aussi les échos analogiques ou différentiels qui se tissent entre les situations de co-présence, envisagées du point de vue des mises en rapport morphologique, qui prennent une valeur parce que s'y dessine en creux la position figurative de certains personnages. C'est alors dans les films de la quatrième période qui mettent en jeu les plus importantes « constellations de personnages » [575] qu'une telle position figurative s'impose avec le plus d'acuité. Du fait de leur nombre et de la répétition des différences ou des ressemblances dans les apparences, ces dernières n'en deviennent que plus signifiantes encore, parce qu'il est clair qu'elles ne doivent rien au hasard. C'est ainsi que Philippe, dans *Le Cœur fantôme* et Marianne, dans *J'entends plus la guitare*, voient, chacun à leur manière, leur position figurative clairement dessinée.

Positions figuratives : « aventure figurative » et muse blonde

Dans *Le Cœur fantôme*, il est notable que le personnage de Philippe, interprété par Luis Régo, petit, sec, osseux est presque toujours placé en situation de co-présence avec des corps d'adultes qui sont tous plus grands, plus massifs ou plus charnus que le sien. La prostituée, Annie, Justine, son père, sa mère, son voisin ou son ami sont autant de corps qui rendent la présence de Philippe plus fluette encore qu'elle ne l'est.Sur cette base iconique et figurative, le traitement filmique et les choix de mise en scène dans certaines mises en rapport morphologique paraissent délibérément accuser les différences entre Philippe et l'autre protagoniste avec qui il se trouve en relation. Lorsque le spectateur découvre Philippe en co-présence de sa mère, le fait qu'ils soient tous deux assis, l'un à côté de l'autre, bras croisés, devrait *a priori* engager à lire le travail de figuration interne à la séquence en termes de concordances et de ressemblances [séq. 5]. Mais ce sont au contraire les différences de morphologie qui s'imposent et qui frappent d'autant plus du fait de ces ressemblances. Alors que la mère, corps de femme d'une soixantaine d'années aux rondeurs marquées, est cadrée plein champ, quasiment face caméra comme pour mieux que s'impose sur l'écran « l'ampleur » de sa silhouette, Philippe se tient, lui, largement de profil (ce qui accentue le caractère anguleux de son physique), en amorce droite du cadre, comme s'il fallait rendre sa présence précaire pour accentuer un peu plus encore le caractère légèrement atrophié de son corps.

Constatant ce déficit morphologique dont est le plus souvent affecté Philippe, Christine Martin pouvait faire mine de s'inquiéter en ouverture de son article critique du film, en définitive très favorable :

« Trop petit, pas assez baraqué face au corps massif de sa femme Annie, racho et malingre dans les bras de sa nouvelle conquête Justine […], le protagoniste du Cœur fantôme est d'abord un corps falot. Perception immédiate à la lueur de laquelle une idée fausse va germer tout d'abord : il ne fait pas l'affaire. Mauvais recrutement ? » [576]

À l'opposé de tout mauvais recrutement, le corps falot de Luis Régo marque, avant toute

[575] Marc Vernet cité dans : Francis Vanoye, *Scénarios modèles*, *modèles de scénarios*, Paris, Nathan, coll. « Cinéma », 1991, p. 58.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

justification narrative, non seulement la singularité de ce personnage au sein du film – après tout, ce peut être une manière figurale de venir le désigner en tant que personnage principal, puisqu'il s'excepte de cette façon de tous les autres – mais elle met aussi et surtout en évidence sa position de figure en état de fragilité. À ce titre, il est remarquable que les seules autres figures en co-présence desquelles Philippe paraît vraiment plus imposant soient ses deux enfants, Camille et Lucie [par exemple, séq. 57 et séq. 60]. Seuls ceux qui sont des corps fragiles par nature – parce que petits, parce que profondément dépendants des adultes – paraissent plus fragiles encore que Philippe. Bien entendu, il faut ensuite tout le potentiel sémantique de la narration pour que cette position figurative de Philippe en état de fragilité prenne, selon l'expression convenue, tout son sens. Mais elle suffit seule à faire comprendre que, dans *Le Cœur fantôme*, la situation de Philippe n'est pas une situation de force.

À partir de cette position figurative principielle, c'est alors une modeste mais prégnante « aventure figurative » [577] qui se dessine pour le personnage de Philippe dans *Le Cœur fantôme*, de situations entre deux personnes en situations entre deux personnes. Elle avance selon une ligne de basse relativement continue, mais qui n'en produit pas moins des variations avant de prendre, dans le dernier quart du film, un tour plus favorable – fût-ce au détriment des autres figures. Pendant les trois premiers quarts du film, c'est en co-présence de Justine que la mise en rapport morphologique du corps de Philippe avec un autre corps paraît parfois se renverser en sa faveur. Alors que la « domination physique » de Justine sur Philippe est la norme – elle le dépasse d'une bonne tête, paraît plus carrée que lui – et atteint son point d'acmé lors du rêve où, telle une furie, elle le frappe en le traitant de chien [séq. 62], il peut arriver que Justine paraisse parfois la plus fragile, du simple fait que sa situation physique semble amoindrie par rapport à celle de Philippe. Ainsi, dans la séquence où Philippe, après être allé boire un café à l'extérieur, retrouve Justine toute habillée dans son lit en train de pleurer, c'est tout à coup le corps de cette dernière qui devient bien malingre : filmée à distance, quasiment bord cadre, largement enfouie sous une couette d'où ne dépasse que son torse, les épaules voûtées, l'allure de Justine est bien misérable, aux antipodes de la démarche plutôt élancée et du port droit qui la caractérisent à l'ordinaire [séq. 64]. Lorsque Philippe la rejoint sur le lit et se penche sur elle, avant de la prendre dans ses bras, il apparaît alors pour la première fois comme un corps protecteur [578] . Mais il faut attendre l'apparition onirique d'une vieille dame lors du dernier rêve de Philippe pour comprendre

[576] ***Christine Martin, « Cœur fantôme, corps prétexte » in La Lettre du cinéma n° 1 (sans éditeur). Christine Martin en tire la conclusion que, loin d'être une erreur de casting, la « silhouette fluette […] est là pour supporter la panoplie d'affects de son metteur en scène, guide et prolongement, Philippe Garrel. Il n'est pas là, mais on ne voit que lui flotter, comme un halo, par-dessus et autour de Luis Régo. L'acteur a une coupe courte pour supporter les cheveux léonins du réalisateur. Comme si chaque plan de Régo pouvait supporter une superposition, à l'image de ces poupées de carton, qu'on habille tantôt en marins, tantôt en enfants de l'autre siècle. C'est précisément en ange désincarné, avec son corps minuscule, que Luis Régo fait le poids. Ce qui apparaît, c'est l'omnipotence du metteur en scène, qui dans le confort de son art, s'offre un homme de paille pour faire le ménage du cœur et de la mémoire. »***

[577] Nous empruntons cette expression d'« aventure figurative » à Emmanuelle André, qui l'emploie à propos du trajet figural de Letty dans *Le Vent* (USA, 1928) de Victor Sjöstrom. *Cf.* Emmanuelle André, « Corps dans *Le Vent* » in *Cinergon* n° 10, 2000, p. 36.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

que quelque chose a changé dans *Le Cœur fantôme* concernant les mises en rapport morphologique de Philippe avec d'autres corps d'adultes [séq. 71]. Pour la première fois, il se retrouve en co-présence d'un corps adulte diminué [579] et dans un état de fragilité bien plus grand que le sien. On sait la capacité des rêves à nous laisser supposer qu'il leur arrive de préfigurer l'avenir [580] – et Philippe Garrel croit aux puissances du rêve [581] . Dans ces conditions, il paraît légitime de voir dans cette vieille dame une préfiguration du corps amoindri du père, mais transformé par le travail de rêve – lecture qui renforce la cohérence de l'aventure figurative de Philippe dans *Le Cœur fantôme*. En effet, le dernier corps avec lequel Philippe se retrouve en co-présence diégétique [582] est celui diminué de son père, ce qui ne manque pas d'être significatif [séq. 73]. Alors que le corps du père en imposait jusqu'à présent à Philippe [583] , il n'est plus désormais qu'un corps largement brisé. Au terme de son aventure figurative, en co-présence du corps en souffrance de son père, le corps de Philippe apparaît alors dans un état de robustesse que le spectateur ne lui connaissait pas : signe le plus visible que le Philippe qui sort du film est sans doute un

[578] On peut noter qu'une scène, dont on peut dire qu'elle sert de pendant à celle-ci, semble inverser strictement le rapport, renouant avec la ligne générale des mises en rapport morphologique du corps de Philippe avec les autres corps d'adultes : Justine, au lit avec Philippe, tient la tête de Philippe endormi sur ses genoux et lui caresse les cheveux en disant : « Mon amour, c'est toi. »

[579] Le corps de cette femme paraît d'autant plus diminué que Philippe la rêve en train de s'essouffler à monter des escaliers, quand son propre corps de rêve affiche une vélocité déconcertante pour les descendre.

[580] Cette puissance de préfiguration souvent accordée aux rêves est très fortement suggérée par un enchaînement de séquences antérieur à ce rêve dans *Le Cœur fantôme*. En effet, après s'être rêvé en présence de Mona, son ancien grand amour perdu, dans un train assez inquiétant, Philippe découvre le lendemain dans *Libération* qu'une catastrophe ferroviaire a eu lieu [séq. 21 à 23].

[581] Ce n'est évidemment pas le lieu de cette étude de développer ce point, mais on peut rappeler que le rêve joue un rôle majeur dans l'économie artistique de Philippe Garrel. Non seulement parce que de nombreux films donnent à voir des rêves – *Rue fontaine*, *Elle a passé tant d'heures sous le sunlights*, *La Naissance de l'amour* – ou parce que de nombreux autres paraissent relever d'une logique profondément onirique – *Le Révélateur*, *Athanor* –, mais parce que le rêve joue un rôle au cours de la réalisation même des films. Comme il le confiait à Serge Daney : « Le cinéma, c'est du travail manuel mais avec l'inconscient. Prenons un exemple. Je me suis aperçu, depuis plusieurs années déjà, que quand je commençais un film, je n'avais absolument aucun critère pour juger si ce que je faisais était bien ou non, parce que le film était encore immergé dans la vie. Donc, je dors chaque nuit, je rêve et je suis, si on peut dire, en reportage. Un reportage, qui n'est ni beau ni laid. Si la caméra tourne pour enregistrer les faits, c'est pour ainsi dire objectif. Là, j'ai une espèce d'inquiétude parce que je ne sais pas ce que vaut ce que je tourne. Pendant le tournage, un soir je m'endors et je rêve que je tourne. À partir de là, j'entre dans la seconde partie du film. Le cinéma a rejoint mon inconscient. Son champ imaginaire est forclos. C'est une observation que j'ai faite sur tous mes films. Maintenant, je sais et j'attends ce moment. Quand il arrive, je pense que le film ne pourra plus avoir une envergure plus large. » *Cf.* Serge Daney et Philippe Garrel, « Dialogue », *art. cit.*, pp. 62-63.

[582] Le dernier plan du *Cœur fantôme* montre certes une situation de co-présence entre Philippe et Justine, mais c'est une co-présence purement filmique puisque, assistant à l'enterrement du père, d'autres personnes se devinent hors-champ.

[583] Francis Vanoye note ainsi : « […] il y a […] quelque chose de chaplinesque dans la solitude du personnage, son aspect légèrement clownesque, [dans] sa façon de confronter sa petite taille, rencognée dans l'auto, au corps massif et au discours péremptoire du père (Maurice Garrel). » *Cf.* « Les Corps de l'auteur », *art. cit.*, p. 107.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

peu moins fragile que celui qui y entrait.

Dans un même ordre d'idée, il est remarquable que, parmi toutes les femmes avec lesquelles Gérard se retrouve en situation de co-présence dans *J'entends plus la guitare*, seule Marianne soit blonde – d'une blondeur parfois presque blanche. À l'apparition de Thomas, son fils dont elle n'a pas la garde, le spectateur peut se rendre compte combien cette blondeur lui est un signe distinctif : lui aussi d'un blond éclatant, que rehaussent les rayons de soleil qui jouent dans ses cheveux, c'est d'abord figuralement que Thomas est le fils de Marianne dans *J'entends plus la guitare* [séq. 13]. Lolla, Linda, Aline et Adrienne sont toutes quatre nettement brunes, comme si elles étaient sur ce point les duplicata d'une seule et même figure féminine. Là encore, c'est le nombre et les ressemblances ou les différences qui s'instaurent entre toutes ces femmes lorsqu'on effectue une opération mentale de décalque des situations de co-présence qui fait ressortir comme une singularité figurative la blondeur de Marianne. Philippe Garrel ne manque d'ailleurs pas d'exploiter cette distinction capillaire au cours de trois situations entre deux femmes : Marianne en co-présence de Lolla dans la première époque du film [séq. 9], en co-présence de Linda dans la troisième époque, après qu'elle est revenue vivre auprès de Gérard [584] [séq. 28], et en co-présence d'Aline dans la cinquième et dernière époque [séq. 42]. Au cours de ces situations de co-présence, certains éléments ne paraissent pas avoir d'autres fonctions que de venir accuser cette différence figurative entre Marianne et les autres femmes. Ainsi, en co-présence d'Aline, Marianne, entièrement vêtue de noir, comme c'est le cas dans l'ensemble de la cinquième époque, se retrouve en tête-à-tête avec la nouvelle femme de Gérard qui arbore un pull totalement blanc, ce qui rend particulièrement contrastée la mise en rapport morphologique des deux femmes. De même, en co-présence de Linda, c'est cette fois la position des deux femmes l'une par rapport à l'autre qui renforce une différence déjà inscrite dans leurs cheveux. Alors que Marianne, qui n'a pas eu un mouvement pour venir accueillir Linda [585] , est allongée sur son lit, Linda, elle, se tient droite dans l'encadrement de la porte de la chambre. Quant aux différences qui semblent s'accuser entre Marianne et Lolla lorsqu'elles se retrouvent en situation de co-présence, Louis Skorecki, avec ce genre de formule qui caractérise son style critique et qui, sans être vraiment explicative, est très suggestive, peut évoquer une « vermeerienne » Johanna ter Steege (Marianne) et une « griffithienne » [586] Mireille Perrier (Lolla) – appartenances esthétiques dont le moins que l'on puisse dire est qu'elles raccordent peu ensemble.

584 On remarquera, en revanche, que jamais deux des femmes brunes ne sont montrées en co-présence, ce qui ne peut manquer d'accentuer l'effet fortement différentiel qui se dégage des mises en co-présence de Marianne avec une autre femme.

585 Auparavant dans la séquence, Marianne était déjà assise en tailleur sur le même lit, en train de coudre, lorsque Gérard venait lui demander si Linda pouvait passer chez eux.

586 Louis Skorecki, « *J'entends plus la guitare* » in *Libération*, 12 décembre 2002 (www.liberation.fr). On notera que seules ces deux actrices reçoivent de telles dénominations esthétiques sous la plume de Skorecki, alors que d'autres comédiens sont nommément cités (en particulier Brigitte Sy), ce qui tend à les opposer directement (opposition renforcée par le fait que c'est un photogramme de la séquence où les deux femmes sont en co-présence qui vient en illustration de l'article). Nous revenons dans le détail, dans le chapitre suivant, sur ce photogramme.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Que Marianne soit la seule femme blonde dans la mini-constellation de femmes avec lesquelles Gérard se retrouve en situation de co-présence ne suffit certes pas à faire comprendre au spectateur la puissance et la qualité de l'amour qui, dans *J'entends plus la guitare*, se développe entre eux dès lors que l'on déconnecte les personnages du substrat narratif dans lequel ils s'insèrent. Mais cela suffit à assurer figuralement à Marianne une position singulière et déterminante par rapport à Gérard. Sa blondeur fait d'elle l'exception féminine du film. Elle lui assure un caractère figuratif unique qui vaut marque d'élection. Par là même, il est inscrit dans son physique que, parmi toutes les femmes avec lesquelles il se retrouve en co-présence, Marianne est celle qui bénéficie auprès de Gérard du statut le plus singulier. Ainsi, la position figurative de Marianne surdétermine et peut-être conditionne le rôle que la narration lui assigne : celui de « muse » et « d'amour de la vie » [587] de Gérard.

Faire signifier les apparences (2) : entremêlement du narratif et du figuratif

Dans son compte-rendu critique du livre d'Anne-Françoise Lesuisse, *Du film noir au* noir, Emmanuelle André pouvait tirer pour conclusion de sa lecture de l'ouvrage que ce « que démontre en creux cette enquête est que l'analyse figurale se nourrit de présupposés narratologiques même si elle en renverse radicalement les propositions. » [588] Il faudrait évidemment en savoir plus long sur ce qu'Emmanuelle André entend par « propositions des présupposés narratologiques », ce que l'espace limité du compte-rendu ne lui permet pas de développer. Mais le constat d'Emmanuelle André ne manque pas de pertinence parce que l'analyse figurale, comme certaines analyses pointues d'Anne-Françoise Lesuisse le mettent en effet en évidence [589] , peut prendre le parti quelque peu paradoxal de s'ancrer dans quelques secondes filmiques au lourd poids narratif pour en déplier les puissances imaginales alors qu'il est dans la nature du tissu d'un récit de s'écouler dans le temps. Il nous semble cependant que nombreux sont les cas où l'analyse figurale peut se nourrir des présupposés narratologiques sans avoir nullement besoin d'en renverser les propositions – ce que le quatrième chapitre de cette étude s'appliquait déjà à développer.

C'est là qu'entre en jeu la deuxième manière d'envisager ce don du cinéma pour faire signifier les apparences corporelles qui consiste à se placer aux points de croisement de l'entremêlement du figuratif et du narratif. D'abord parce que la narration contextualise les corps et les rend vecteur d'une histoire qui en accentue la charge sémantique. Ensuite, dans un mouvement inverse mais corollaire au premier, parce que l'aspect des corps ne peut manquer d'incarner, au sens le plus fort du terme, les lignes de force de l'histoire à

[587] À propos de Nico, dont on sait qu'elle est le référent du personnage de Marianne, Philippe Garrel pouvait dire : « Elle était ma muse, l'amour de ma vie. » *Cf. Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 198.

[588] Emmanuelle André, « Du film noir au *noir* » in *Cinéregard*, revue en ligne de la Bifi (www.bifi.fr).

[589] *Cf.* plus particulièrement la troisième et la cinquième « séquences analytiques » de l'ouvrage.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

laquelle ils participent. C'est en ce sens surtout que la signification des apparences est « inévitable », selon le terme de Jacqueline Nacache : en prêtant son corps à un personnage et à une histoire, les caractéristiques physiques d'un acteur ne peuvent que se mettre à fonctionner au diapason de cette histoire.

C'est ainsi que, dans *La Naissance de l'amour*, la lourdeur physique que Lou Castel prête à Paul entre en syntonie avec un large pan de l'histoire de ce personnage. Accablé par le poids que représente pour lui la vie de famille, lassé de vivre auprès de Fanchon qu'il n'aime plus, le cœur en déshérence après qu'Ulrika lui a dit qu'elle ne l'aimait pas, Paul charrie avec lui un mal de vivre affectif et une pesanteur d'être que le corps fatigué et lourd de Lou Castel se charge d'incarner. Dans un même ordre d'idée, dans *Le Vent de la nuit*, le physique de Catherine Deneuve paraît parfaitement accordé à son rôle [590] – rôle écrit pour cette comédienne et qui, du point de vue de la position sociale (parisienne distinguée, vivant dans un grand appartement, fréquentant les lieux du luxe et pour qui l'argent n'est pas un problème), n'est pas sans entretenir quelques échos avec elle. Belle femme, mais dont la jeunesse est derrière elle, à même de provoquer le désir des hommes plus jeunes qu'elle mais qui voit désormais dans son âge plus une faiblesse qu'un atout, Hélène se devait d'être un corps féminin capable de convaincre le spectateur de par son seul physique de sa capacité à susciter les attirances masculines tout en affichant les signes d'un prestige corporel qui commence à se conjuguer au passé. De ce point de vue, on sent bien que le physique des années 90 de Catherine Deneuve intervient dans *Le Vent de la nuit* chargé, au sens presque énergétique du terme, de l'image auratique qui reste attachée à l'actrice à travers ce que furent ses rôles et sa vie : celle d'une star à la somptueuse beauté, capable sur son seul physique d'inspirer la fascination. Point n'est alors besoin au récit du *Vent de la nuit* d'argumenter sur le pouvoir de séduction de cette femme : il s'agit d'un fait constitutif du cinéma français et même du cinéma tout court. Ce sont au contraire les quelques atteintes que son physique commence à subir que le récit met en exergue à travers la bouche même d'Hélène [séq. 47]. Par là même, on ne peut exclure dans *Le Vent de la nuit* que la tentative de suicide d'Hélène ne soit pas en partie conditionnée par une terreur du personnage à voir flétrir sa beauté.

Incarnation de la narration

Si un tel entremêlement du narratif et du figuratif intéresse particulièrement cette étude, c'est parce qu'il trouve dans certaines situations entre deux corps et les mises en rapport morphologique qu'elles permettent un terrain d'expression idoine. Dans la co-présence et la confrontation des caractéristiques propres à chacun des deux corps, la nature de la relation qui se tisse entre les deux personnages, et que la narration se charge d'expliciter, paraît d'une certaine manière pouvoir se lire à même la mise en rapport morphologique

590 En renfort d'un tel constat, Philippe Garrel peut dire : « Dans un scénario, les personnages sont surdéterminants ; on est bien obligé de choisir des acteurs qui, en plus de savoir jouer, *sont* les personnages. […] Lorsqu'on s'interroge sur le fait qu'un acteur est ou n'est pas le personnage, il arrive souvent que l'acteur se sente remis en question. En fait, pas du tout. Ce n'est pas lui qui est en cause, mais le fait qu'il est ou n'est pas le personnage. » *Cf.* « Au hasard de la rencontre », *art. cit.*, pp. 35-36. Souligné par l'auteur.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

des deux personnages. De ce fait, il semble y avoir une forme d'incarnation ou de réification du rapport, qui tend alors à rejoindre pour le spectateur le champ des phénomènes visibles – sans bien entendu se faire exactement visible.

Dans cette perspective, le rapport qui se tisse entre Paul et Serge dans *Le Vent de la nuit* offre l'un des cas les plus lisibles parce que la mise en rapport morphologique qui se décline et se répète à travers les diverses situations de co-présence entre Paul et Serge trouve à s'effectuer entre deux corps de deux générations différentes. Philippe Garrel a pu insister sur l'idée que dans *Le Vent de la nuit*, Hélène, Serge et Paul représentent trois milieux sociaux différents [591] . De même, les critiques ont pu souligner que les trois acteurs provenaient de trois milieux différents du cinéma [592] . Autant d'éléments qui sont en effet importants et rendent possible une lecture stratifiée du *Vent de la nuit*. Mais dès l'instant où l'on se concentre sur la relation qui unit les deux hommes sans doute est-ce leur ancrage dans des générations [593] différentes qui devient déterminant pour une analyse en situation de réception.

Comment qualifier la teneur générale du rapport qui se tisse entre Paul et Serge dans *Le Vent de la nuit* ? C'est un rapport déséquilibré. À quoi tient ce déséquilibre ? En grande partie à la génération [594] à laquelle Serge appartient et pour laquelle Paul nourrit une admiration à peu près sans limite, parce qu'elle est nimbée pour lui d'une aura de révolution (mai 68) et d'expériences de drogues hallucinogènes qui lui semblent infiniment plus planantes que les « becs Bunsen » [595] auxquels en sont réduits ceux de sa propre génération. Cette aura qui serait l'apanage de sa génération, Serge ne fait rien pour la dissiper aux yeux de Paul. Il l'entretient au contraire, peut-être sans en avoir conscience, en s'affichant comme une sorte de survivant, déconnecté du présent, lesté d'un passé qui fait légende. Si le passé de Serge fascine tant Paul, c'est que Serge, aux yeux du jeune homme comme à ses propres yeux, n'est pas : il a été [596] . Par là même, autant que deux personnages, il n'est pas excessif de considérer que ce sont aussi et peut-être surtout

[591] *Cf.* « Au hasard de la rencontre », *art. cit.*, p. 36.

[592] *Ibid.*, p. 36.

[593] Cette question de l'appartenance générationnelle de Paul et de Serge est un point sur lequel Philippe Garrel s'arrête, même si c'est surtout pour insister sur l'incapacité dans laquelle il se trouve de savoir ce que peut penser un jeune homme de la génération de Paul : « J'aurais […] été bien embêté pour dire l'exacte nature des pensées d'un jeune homme de cette génération. Comme je ne pouvais pas parler pour lui, il est peint de manière extérieure par rapport à la fiction. » *Cf.* « Au hasard de la rencontre », *art. cit.*, p. 38.

[594] Philippe Garrel considère que le personnage de Serge pourrait être représentatif de sa génération. *Cf. ibid*., p. 38.

[595] Paul dit à Serge : « Le crack, c'est un truc… heu… tu décolles pas vraiment… C'est une espèce de bec Busen qui s'allume dans le cerveau… » [séq. 21].

[596] Comme il le dit explicitement à Paul : « Tu crois que les gens de ma génération sont restés coincés dans leur jeunesse, et qu'ils n'en bougent plus ? J'ai l'impression de devenir fou. J'vois plus le monde comme il est mais plutôt comme il était… » Puis, peu après, en réponse à Paul qui lui demande s'il ne boit jamais d'alcool, Serge a cette phrase symptomatique : « J'ai bu. » [séq. 17].

en vertu de la loi du droit d'auteur.

deux temporalités qui sont en relation quand Serge et Paul sont en co-présence.

Sur cette base, la nature des mises en rapport morphologique entre Paul et Serge apparaît comme une traduction de cette relation intergénérationnelle déséquilibrée, qui flirte avec un côté caricatural délibéré et assumé de la part de Philippe Garrel [597] . La question n'est pas ici de dire que les deux acteurs ont l'âge de leur personnage – ce qui pour le cas de Xavier Beauvois est d'ailleurs discutable [598] – et que le physique de Daniel Duval est plus vieux que celui de Xavier Beauvois. La question est bien plutôt de remarquer que l'admiration que Paul voue aux gens de la génération de Serge place ce dernier dans une situation d'ascendant que relaie et transcrit un ascendant physique particulièrement manifeste, tant il est marqué à gros traits. Daniel Duval arbore, en effet, un visage have et buriné, aux airs perpétuellement sombres, un corps sec et musclé et une démarche volontaire qui semblent s'être forgés au contact d'une existence dure. Ils concordent avec ce que le personnage de Serge laisse filtrer de son passé. Serge est le survivant et le revenant d'une vie chargée en états de défonce (alcool et drogues), en mutilations extrêmes (les électrochocs) et en souffrances affectives insurmontables (le suicide de sa femme). Le corps tout en tensions contenues de Daniel Duval, qui exprime une sorte d'énergie noire, paraît les rendre présentes à même la représentation. À travers ce corps, ce n'est pas la notion d'âge qui compte : c'est celle d'expérience de douleurs, pour la plupart très précisément liées à l'appartenance à une génération [599] . Le corps de Serge, pour reprendre une expression d'Hélène Cixous, est un « corps stigmé » [600] . À ses côtés, le corps de Paul n'apparaît pas tant comme un corps plus jeune que comme un corps qu'aucune expérience n'est venu façonner de manière aussi déterminante. Hésitant encore sur le tour qu'il doit donner à sa vie, traînant dans « l'âge des possibles », Paul présente un corps frappé au sceau de « l'être qui se cherche encore ». La démarche un

[597] Cet aspect caricatural concerne essentiellement le personnage de Paul. Philippe Garrel explique ce choix de la caricature par des déterminations propres à la position de Paul à l'intérieur du récit, en une conception presque structuraliste de sa trame narrative : « Le personnage du jeune homme est traité avec un certain humour ; Paul a les dents longues, et il est l'objet d'une cristallisation venant d'une femme plus âgée. Il est aux côtés de cet architecte parce que, pour lui, trouver du travail est plus important que cette relation avec Hélène. Je voulais faire le dessin d'une cristallisation amoureuse, celle d'une femme sur un personnage plus jeune et plus médiocre qu'elle. […] Le personnage du jeune homme a moins d'envergure, à cause de la place qu'il occupe dans l'histoire (à savoir : être le sujet d'une cristallisation, et parce qu'il ment sur sa situation réelle en affirmant qu'il est sculpteur alors qu'il est encore étudiant). […] À cause de la trame, je devais peindre le jeune homme d'une manière différente, non de manière idéale, mais légèrement caricaturé […]. » *Cf.* « Au hasard de la rencontre », *art. cit.*, p. 38. Il nous semble cependant que l'absolue fermeture sur lui-même que présente le personnage de Serge n'est pas non plus exempte d'un certain aspect caricatural qui, loin de rendre le personnage ridicule, en appuie les traits saillants et les lignes de force.

[598] Le personnage de Paul, encore étudiant aux Beaux-arts et qui projette de se reconvertir dans l'architecture, est sans doute plus jeune de quelques années que l'acteur Xavier Beauvois.

[599] De ce point de vue, il est tout à fait symptomatique que Serge tienne à ce que les électrochocs qu'il a subis soient la conséquence directe de son engagement révolutionnaire en mai 68 [séq. 14].

[600] Hélène Cixous et Jacques Derrida, « Du mot à la vie : un dialogue entre Jacques Derrida et Hélène Cixous » (recueilli par Aliette Armel) in *Magazine littéraire* n° 430, avril 2004, p. 27.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

peu incertaine, la silhouette légèrement voûtée donnant parfois le sentiment d'un corps animé d'un mouvement d'involution, le visage aux joues presque rondes et souvent rosissant, porteur d'airs admiratifs pour la personne de Serge, en co-présence de ce dernier le corps de Paul ne fait guère le poids, comme manquant de lest. C'est un corps en manque d'expériences de vie. À la surface de ces deux corps quand ils se retrouvent en co-présence, c'est finalement l'abîme qui sépare un corps forgé par l'Histoire et un corps encore en mal d'Histoire qui se donne à lire.

Une loi figurative

C'est sans doute avec *Le Cœur fantôme* que l'entremêlement du narratif et du figuratif trouve son point de plus haute conjonction parce qu'à travers les mises en rapport morphologique de certaines figures humaines un pan essentiel du récit ne paraît plus seulement trouver une traduction figurative, comme c'est le cas entre Serge et Paul dans *Le Vent de la nuit*, mais semble, en un mouvement inverse, figuralement conditionné par elles. Quelque chose comme une inéluctabilité corporelle se dessine, qui ne manque pas de sécréter au sein du film une forme certaine de déterminisme *unheimlich*. Ou pour le dire autrement, c'est quasiment l'éclatement de la famille de Philippe qui semble « génétiquement » être écrite et inscrite d'une manière inévitable à même les corps. En somme, les caractéristiques morphologiques semblent dicter leur loi figurative au récit. Il est important de souligner dans le cadre de cette étude que cette loi que les corps feraient peser sur la narration filmique trouve à s'exacerber à travers deux situations entre deux personnes construites comme des pendants, où se donnent à apprécier entre les corps des « échos iconiques » [601] ou au contraire des différences iconiques, lesquels, étant donnée la nature du récit, finissent par devenir assez troublants.

Pour mettre en évidence l'importance de ces situations entre deux personnes dans la mise en relief de cette loi figurative, il convient au préalable de restituer le tableau figuratif général de la famille de Philippe. On peut remarquer, en effet, que Philippe Klein a des enfants qui lui ressemblent fortement d'aspect et de silhouette extérieure – et le fait que Lucie Klein soit aussi Lucie Régo dans la vie ne fait que renforcer cette stratégie de la ressemblance père-enfants. Les caractéristiques physiques communes abondent entre les trois, au point qu'il serait presque tentant de parler de clonage figuratif. Entre leurs visages se tissent des analogies : même regard sombre planté dans des yeux noirs, même chevelure épaisse et foncée, même profil droit et affûté, même linéaments fins et nettement dessinés sur une forme générale ovale. Des visages qui « sculptent » des airs proches, les sourires de Lucie faisant écho à ceux de son père quand les expressions concentrées de Camille ne sont pas sans rappeler celles de Philippe lorsque celui-ci peint. Philippe Garrel insiste sur ces ressemblances, et les accuse, en filmant les trois visages dans des conditions identiques : filmés en gros plans, endormis, ces visages posés contre les draps blancs des lits qui les accueillent, s'associent et s'évoquent l'un l'autre [par exemple, séq. 9 et séq. 16]. Aussi, malgré tous les départs, tous les éloignements, tous les « abandons », Philippe est indéfectiblement uni à ses enfants : il leur est attaché, « accroché » comme il le souhaite [602] et ne semble pas le voir. Chez les

[601] L'expression est de Jacques Gerstenkorn. *Cf.* Jacques Gerstenkorn, *La Métaphore au cinéma*, *op. cit.*, p. 51.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Klein, Annie, au contraire, détonne dans ce concert des ressemblances. Chevelure claire et frisée, visage plutôt rond aux formes elles-mêmes arrondies, femme de forte stature et musclée, son physique semble vouloir protester contre les signes de l'hérédité et le retour continuel du même.

On aura donc compris que le drame de la séparation auquel est soumis cette famille dès les premières minutes du récit paraît écrit dans les ressemblances et différences entre ses membres. *A fortiori* si l'on a en tête que, dans les films de la quatrième période, la famille est le règne du « même ». Jacques Aumont constatait, sur la base de ce qui se dit [603] dans *La Naissance de l'amour*, que la famille garrelienne « se caractérise par l'indistinction absolue » [604], par une sorte de main mise du « même ». C'est déjà ce qu'exprimait Aline dans *J'entends plus la guitare*, en s'aliénant à son fils Ben et désirant faire bloc avec lui : « Ben et moi, c'est la même chose » [séq. 50]. Il n'est guère étonnant à ce compte là que le Père dans *Le Cœur fantôme* ait cette parole, en parlant de ses enfants à Philippe : « sauf que toi, c'est aussi eux. » [séq. 69] Or, loin d'être un thème abstrait, cet « aussi eux », dans l'analogie des visages entre Philippe et ses enfants, devient une figure concrète qui semble dicter le devenir de la narration. Alors, le corps différent, hétérodoxe d'Annie – corps de l'altérité – qui n'intègre pas ce cadre rigide de l'échange de la « mêmeté », semble nécessairement appeler, comme par souci de trouver son *alter ego* et son « même », le corps de Moand qui lui ressemble (tuilé de muscles et aux traits du visage arrondis) et pour lequel elle laisse parler son amour et son désir.

Les deux situations de co-présence qui se répondent dans *Le Cœur fantôme* et qui, à travers les mises en rapport morphologique, entérinent la loi figurative que les corps semblent faire peser sur le récit sont alors celles où Annie et Philippe, puis Annie et Moand sont couchés ensemble [séq. 7 et séq. 16]. C'est la similarité des deux situations qui active ici un important effet de correspondances et le fait que, à quelques séquences de distance, les deux couples partagent le même lit. Il est notable aussi que, dans le lit, Annie occupe chaque fois la même place, à la droite des deux hommes : un tour de vis est ainsi donné au jeu d'échos qui s'institue entre les deux séquences. Mais les différences entre les deux situations ne sont pas moins notables, lesquelles vibrent en accord avec les affinités ou « dysaffinités » si lisibles à même les corps. Ainsi, les fonctions narratives des deux séquences paraissent symétriquement inversées : alors qu'Annie et Philippe constatent que tout est fini entre eux, Moand et Annie sortent eux de leur premier moment d'amour physique. De même, sur le plan de la mise en scène, alors que dans la première séquence Annie et Philippe se tiennent largement à distance l'un de l'autre et sont tous deux vêtus (alors même qu'Aline est déjà enfouie sous les draps) comme pour signifier qu'il ne saurait plus y avoir entre eux aucune érotisation possible de

602 Philippe dit à son ami au café, après que celui-ci lui a demandé si c'est Annie qui a commencé à être infidèle : « Ouais… Mais je m'accrochais, hein, pour les petits… » [séq. 55].

603 Paul dit à Fanchon, dans la première séquence où ils sont en co-présence : « Toi, moi, Pierre, elle, c'est la même chose. » Plus tard, s'emportant contre son fils Pierre, Fanchon pourra lui dire : « Toi et nous, c'est la même chose. » [séq. 10 et séq. 25].

604 Jacques Aumont, *À quoi pensent les films*, *op. cit.*, p. 141.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

l'« entre deux corps », Moand et Annie eux sont nus ou, en ce qui concerne Annie, simplement vêtue d'un soutien-gorge, et collés l'un à l'autre, Moand entourant fermement de son bras droit le cou d'Annie. À travers ces contextualisations si différentes, la valeur des mises en rapport morphologique éclatent. Autant le corps d'Annie et le corps de Philippe apparaissent physiquement comme deux aimants qui se repoussent, autant ceux de Moand et d'Annie paraissent s'attirer inexorablement. Le visage rond d'Annie, tacheté de rougeurs, ses cheveux couleur paille et son buste massif et immobile paraissent « désaccordés » [605] avec le physique de Philippe, plus gringalet et plus brun, aussi bien par les cheveux que par une certaine noirceur inhérente à son visage. Tout au contraire, les boucles d'Annie et les formes circulaires de son corps paraissent accordées aux cheveux frisés de Moand et à son corps tout en robustesse. La loi figurative a opéré par l'entremise du récit : Annie, avec Moand, a trouvé son « même ».

2. A-corps : attitudes mutuelles et gestus érotique

Dans une situation de co-présence, deux corps agissant se retrouvent en relation. Entre eux s'installe alors une situation d'interaction. Dans *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Erving Goffman donne une définition de l'interaction qui peut servir ici de référence :

« Par interaction […], on entend à peu près l'influence réciproque que les partenaires exercent sur leurs actions respectives lorsqu'ils sont en présence physique immédiate les uns des autres ; par une interaction, on entend l'ensemble de l'interaction qui se produit en une occasion quelconque quand les membres d'un ensemble donné se trouvent en présence continue les uns des autres […]. » [606]

Si une telle définition de l'interaction peut trouver sa place dans le cadre de cette étude et servir de levier théorique pour l'analyse des interactions corporelles entre deux personnes dans les films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel, c'est en raison de son caractère générique. Il est remarquable, en effet, que cette définition de l'interaction ne présuppose aucune détermination sociale des individus prenant part à l'interaction. Si on l'envisage telle qu'elle, sortie du contexte disciplinaire dans lequel elle a été forgée, elle ne semble pas devoir engager des analyses à caractère sociologique. Plus encore, pour définir l'interaction en ses principes, Erving Goffman ne fait pas référence à des

[605] Pour reprendre un terme au titre du premier court-métrage de Philippe Garrel : *Les Enfants désaccordés*.

[606] Erving Goffman, op. cit., p. 23. Souligné par l'auteur. Précisons que, pour Erving Goffman, cette définition de l'interaction s'applique d'abord aux interactions face-à-face. Mais Isaac Joseph suggère que cette définition de l'interaction n'est pas du tout spécifique aux situations de face-à-face. Ainsi, il précise l'interaction goffmanienne de cette manière : « Interaction : action réciproque qu'exercent les partenaires – individus ou équipes – d'un échange lorsqu'ils sont en présence les uns des autres. Les interactions peuvent être focalisées, par exemple dans les situations de face-à-face ou dans les conversations, ou non focalisées, par exemple, dans les situations de coprésence dans la rue ou dans un espace public. » Cf. Isaac Joseph, Erving Goffman et la microsociologie, op. cit., p. 124.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

individus (si l'on entend à travers cette notion faire briller avant tout les dimensions de la conscience et de la psychologie) : il ne présuppose que des corps en co-présence capables d'interagir les uns envers les autres. Le termes employés sont en eux-mêmes assez éloquents (« actions respectives, présence physique immédiate ») pour qu'il soit même utile de le démontrer : l'interaction, telle que la conçoit Goffman, s'engage essentiellement entre deux corps animés [607] et c'est bien la raison pour laquelle elle peut servir ici de socle à l'étude des interactions corporelles dans les films de la quatrième période.

Analyse de la définition de l'interaction

Il convient d'être attentif aux termes de la définition. Si la distinction entre le premier niveau et le deuxième niveau de l'interaction (plus générique et qu'on peut nommer situation d'interaction pour le distinguer du premier) est claire, il paraît important de souligner qu'une interaction pour Erving Goffman est quelque chose de plus subtil qu'un jeu d'actions et de réactions, si l'on entend par là que chacune des personnes en présence est uniquement responsable des ses actions propres. Ce qui fait la matière d'une interaction dit Erving Goffman, c'est « à peu près l'influence réciproque que les partenaires exercent sur leurs actions respectives ». Le caractère approximatif de la locution « à peu près » dont Erving Goffman pare sa définition dit en lui-même la difficulté qu'il y a à rendre compte du concept d'interaction sous la forme synthétique d'une définition. En l'espèce, cet « a peu près » ne trahit pas un manque de précision mais le souci, constant chez Goffman, de signaler le plus haut degré de précision qu'il est possible d'atteindre. Néanmoins, parler de partenaires, c'est clairement laisser entendre que chacune des personnes en présence est entièrement engagée non pas seulement dans ses actions mais dans l'ensemble de la situation d'interaction. Aussi parler d'influence réciproque des actions plutôt que d'actions et de réactions, c'est avancer l'idée que dans le déroulement d'une interaction les actions inhérentes à chacun des partenaires ne sont plus des actions isolées, mais sont entièrement déterminées par la situation d'interaction. Sur le plan théorique, agir au cours d'une interaction, c'est en réalité toujours interagir.

Trois conséquences essentielles découlent d'une telle définition. Premièrement, au cours d'une situation d'interaction, et comme le préfixe inter- le met en évidence, c'est la dimension de l'entre-deux qui devient fondamentale. Se lancer dans l'étude des interactions, c'est avant tout porter l'attention sur l'inter- : ce qui n'appartient ni à l'un ni à l'autre des partenaires, mais les implique tous deux. C'est la raison pour laquelle on peut dire avec Isaac Joseph que « l'interactionnisme n'en finit pas de redécouvrir ce paradoxe : la présence à la situation implique le sacrifice de l'identité. » [608] C'est qu'il ne s'agit pas d'envisager des sujets-monades, mais des interactants au sens plein du terme. Prendre la pleine mesure de l'interaction, c'est alors la considérer dans une dimension d'unicité :

[607] « […] dans la réciprocité immédiate, ce sont des expériences qui sont en jeu et non des consciences. » *Cf.* Isaac Joseph, *Le Passant considérable*, *op. cit.*, p. 47.

[608] *Op. cit.*, p. 57.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

c'est l'envisager fondamentalement comme un site, générant un ordre conformant l'agir des partenaires. « L'hypothèse de l'enchevêtrement des lignes d'interaction n'est pas pure et simple sophistication : elle vise à restituer le primat de la situation d'interaction, du *site*, sur ce qui s'y déroule. » [609] C'est l'une des raisons pour lesquelles Erving Goffman peut invoquer, au sens le plus fort du terme, « un ordre de l'interaction » [610], concept qui forme l'une des pierres d'angle de sa microsociologie. Ainsi, s'intéresser aux interactions, c'est opter pour « un parti-pris méthodologique qui consiste à distinguer le comportement et l'acteur pour rapporter le comportement au *site*, c'est-à-dire à l'espace-temps de l'interaction. » [611]

Mais, et c'est la deuxième conséquence, si agir au cours d'une interaction c'est nécessairement interagir, l'interaction fait en premier lieu, briller au cœur de l'entre-deux la dimension du lien – théoriquement du moins. À ce titre, il est symptomatique qu'Isaac Joseph dresse, sans la développer mais de manière suggestive, une équivalence entre interaction et lien [612]. Puisqu'au cours d'une interaction les partenaires de l'interaction exercent sur leurs actions respectives une « influence réciproque », c'est cette dimension de la réciprocité qui marque l'interaction au sceau du lien. Dans ces conditions, s'intéresser aux interactions corporelles, c'est avant tout avoir pour tâche de bien marquer ce qui rend sensible cette dimension du lien. Ce n'est pas privilégier les écarts de route des partenaires par rapport à l'économie de l'interaction. Ce n'est pas d'abord se laisser fasciner par les « malaises dans l'interaction » [613]. C'est au contraire focaliser son attention sur tout ce qui, dans les attitudes des partenaires, marque non pas seulement un engagement (notion qui témoigne d'une volonté consciente et pensée), mais une simple appartenance au site de l'interaction, telle que les partenaires de l'interaction peuvent très bien ne pas avoir conscience de cette appartenance. À la limite, plus une action fait briller l'ordre de l'interaction sans même que l'exécutant de cette action en ait conscience – action en forme de lapsus en somme – plus elle est sans doute intéressante pour une analyse des interactions.

Troisièmement, si agir au cours d'une interaction c'est nécessairement interagir, c'est alors à ce qu'Erving Goffman nomme les « relations syntaxiques » entre deux corps qu'il faut s'intéresser. L'hypothèse qu'il pose en introduction des *Rites d'interactions* peut d'ailleurs être reprise ici *in extenso* : « Dans ce livre, je pose en hypothèse qu'une étude convenable des interactions s'intéresse, non pas à l'individu et à sa psychologie, mais

609 *Ibid.*, p. 54. Souligné par l'auteur.

610 Erving Goffman, « L'ordre de l'interaction » in *Les Moments et leurs hommes*, Paris, Seuil, Minuit, 1988, pp. 186-230.

611 *Le Passant considérable*, *op. cit.*, p. 55.

612 *Ibid.*, p. 64. C'est déjà ce que constatait nombre de microsociologies, dont celles de Gabriel Tarde, de Georges Simmel et d'Erving Goffman. Dans son ouvrage qui s'inscrit dans le sillage de ces trois microsociologies Isaac Joseph avance l'idée qu'elles « s'accordent sur trois points » dont le premier est précisément que « la donnée élémentaire de l'analyse sociologique » une fois posée la co-présence « est un lien, une interaction. »

613 Isaac Joseph, *ibid.*, p. 93 (mais plus globalement tout le chapitre 7).

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

plutôt aux relations syntaxiques qui unissent les actions des diverses personnes mutuellement en présence. » [614] Parce que l'analyse entend ici d'abord avoir affaire à des corps cinématographiés plutôt qu'à des personnages porteurs de psychologie, le matériau analytique sera donc constitué de relations syntaxiques presque pures. Sur cette base, on peut présupposer que l'ordre de l'interaction et le caractère nécessairement interagi d'une action se déroulant au cours d'une interaction ne sont jamais plus sensibles que lorsque les partenaires de l'interaction adoptent pour socle commun une même relation syntaxique générale : ce qu'on peut décider de nommer une attitude mutuelle. Non pas que les partenaires agissent exactement de la même manière, par un effet de mimétisme burlesque. Mais la nature de la situation les amène à réaliser globalement au cours de l'interaction un même type d'action, comme de marcher côte à côte par exemple.

Contourner l'écueil à l'analyse des interactions

L'un des écueils majeurs qui menace toute étude des interactions est la diversité infinie des formes que peuvent prendre ces interactions. À ce titre, Erving Goffman lui-même n'a pas manqué de se trouver aux prises avec une telle difficulté et Isaac Joseph dans *Le Passant considérable* peut remarquer à juste titre que :

« La Mise en scène de la vie quotidienne a du mal à ne pas devenir aussi riche en observations et distinctions qu'une casuistique. Tâche infinie d'une sociologie des circonstances qui s'épuise à suivre la prolifération des types et des situations […]. » [615]

L'étude des interactions est guettée par l'aporie des particularismes et en toute logique, comme Nicole Brenez en faisait la proposition à propos du jeu de l'acteur, il faudrait en l'espèce inventer une « science impossible » : une « science de l'unique. » [616] Bien entendu, dès lors que l'analyse ne prend pas pour objet d'étude la réalité sociale mais porte sur un corpus d'œuvres déterminées et sur un nombre fini de situations d'interactions, comme c'est le cas avec la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel, la difficulté se trouve en partie réduite. Mais en partie seulement parce que le corpus demeure ici assez vaste et le nombre des situations d'interaction entre deux personnes assez élevé pour que la litanie des différenciations puisse toujours menacer.

Dès lors, quel parti pris adopter pour tenter de contourner d'emblée une telle difficulté à travers l'étude des interactions entre deux corps dans les films de la quatrième période ? Paradoxalement, c'est encore Erving Goffman, mais le Goffman des *Rites d'interaction*, qui nous semble souffler la solution, lorsqu'il peut résumer de cette manière son objet d'étude : « Ainsi donc, non pas les hommes et leurs moments ; mais plutôt les moments

614 Erving Goffman, *Les Rites d'interaction*, *op. cit.*, p. 8. Parce que son objet d'étude est la diversité des formes que peuvent prendre les interactions sociales, Erving Goffman n'en infléchit pas moins immédiatement son postulat vers une reprise en compte des différentes dimensions qui façonnent les individus : « Néanmoins, puisque les matériaux ultimes sont l'œuvre d'individus agissants, il est toujours raisonnable de s'interroger sur les qualités générales qui permettent à cet individu d'agir de la sorte. »

615 Isaac Joseph, op. cit., p. 71.

616 Nicole Brenez, « Acting », *art. cit.*, p. 26.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

et leurs hommes. » [617] Dans la logique de pensée d'Erving Goffman, partir des moments plutôt que des hommes qui participent à ces moments, c'est entériner une approche des interactions qui réduise la psychologie, inévitable, à la portion congrue [618] . Mais partir d'abord des moments plutôt que des hommes qui participent à ces moments, c'est aussi se donner la possibilité de réduire quelque peu le particularisme de chaque interaction, toujours redoublée par l'unicité des hommes qui l'incarnent, pour mettre en premier lieu l'accent sur les correspondances qui peuvent se tisser entre ces moments. Il ne s'agit pas par là de se lancer automatiquement dans une analyse comparative de ces différents moments. Il s'agit seulement de remarquer que certains moments entretiennent des points communs situationnels et interactionnels assez marqués pour que l'étude porte prioritairement sur l'analyse de certains de ces moments.

Attitudes mutuelles : exhibition de l'a-corps mininal

Dans les films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel, nombre de moments entre deux personnes entretiennent des points communs du point de vue des interactions. Les films de la quatrième période ne cessant de « recommencer » les mêmes situations dramatiques – en réalité les mêmes types de situations dramatiques – il en découle que les interactions se déroulant au cours de ces situations entretiennent plus d'une correspondance – comme l'analyse des séquences de rencontre amoureuse pouvaient déjà le mettre en évidence. Les moments paraissent clairement, dans cette perspective, primer sur leurs hommes. Par ailleurs, dans le vaste champ des interactions corporelles, il est frappant de constater que Philippe Garrel multiplie les situations entre deux personnes qui provoquent, en raison de la structure même de la situation, des comportements comme en miroir de la part des protagonistes : c'est-à-dire ce que nous avons pris le parti de nommer des attitudes mutuelles. C'est ainsi que converser en face-à-face ou côte à côte, se retrouver mutuellement assis dans un lieu, dans le métro ou en voiture, s'embrasser, marcher côte à côte, être couché ensemble dans un même lit sont des attitudes mutuelles fréquentes dans les films de Philippe Garrel. Comme si Philippe Garrel souhaitait rendre sensibles à travers elles l'ordre de l'interaction et la conformation à la dimension du lien qui lui est inhérente.

Dans la deuxième séquence de *La Naissance de l'amour*, une telle situation d'attitudes mutuelles se donne à voir. Après être sortis l'un après l'autre de chez Marcus et Hélène, Paul et Marcus marchent côte à côte dans la rue, précédés en travelling arrière par la caméra. Les deux hommes, tout en conversant, se déplacent au même rythme, comme mutuellement portés par la musique de fosse mélancolique qui se fait entendre, donnant l'impression de marcher d'un même pas, très strictement parallèles l'un à l'autre. Si l'attitude mutuelle des deux hommes est ici très prégnante, c'est que rien dans leur comportement ne vient parasiter la mise au premier plan d'une communauté de

[617] Erving Goffman, *op. cit.*, p. 8.

[618] « Nous n'éviterons pas la psychologie, mais une psychologie dépouillée et étriquée qui convient à l'étude sociologique des conversations, des rencontres de hasard, des banquets, des procès, des flâneries. Ainsi donc, non pas les hommes et leurs moments ; mais plutôt les moments et leurs hommes. » *Ibid.*, p. 8.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

comportement : aucun arrêt, aucun écart, aucune action d'envergure annexe à l'attitude mutuelle ne vient en perturber le déroulement. Marcus et Paul paraissent au contraire pris en écharpe dans un même mouvement commun, comme s'ils étaient eux-même placés sur le chariot de travelling de la caméra qui les devance et paraît, par-là, insuffler à la séquence sa dynamique générale. La relation syntaxique globale qui s'instaure entre les deux corps paraît alors exprimer un accord tacite entre les deux hommes : ce que, étant donné que la seule dimension corporelle compte pour nous, on est tenté de nommer un a-corps. En deçà de ce qui se dit au cours de la conversation où Marcus confie à Paul les conditions dans lesquelles s'est déroulée sa rencontre avec Hélène, les corps paraissent tenir une autre forme de discours, en rien antinomique avec la teneur de la conversation, mais différent : celui d'une entente et d'une coopération dans l'interaction corporelle [Planche XIV].

Il faut tout de suite préciser deux points essentiels. Premièrement, l'a-corps qui peut se dessiner au cours d'une attitude mutuelle ne vient signifier pour nous qu'une volonté de coopération générale des deux protagonistes à l'ordre de l'interaction. Il se peut fort bien que, sur le plan dramatique, la relation qui se dessine entre deux personnages soit surtout génératrice de tension. Mais il n'en demeure pas moins que, sur le plan de l'ordre de l'interaction, l'attitude mutuelle manifeste une coopération dans l'interaction. Dans *J'entends plus la guitare*, par exemple, lorsque Aline et Marianne se retrouvent au café, les deux femmes sont assises l'une en face de l'autre [séq. 42]. La tension est perceptible et le « clash » intervient vite. Mais le seul fait qu'elles adoptent une attitude mutuelle montrent qu'elles coopèrent globalement un temps à l'interaction sous la forme d'un a-corps. Deuxièmement, il convient d'ajouter que les attitudes mutuelles sont loin d'être les seules à traduire un tel sentiment d'a-corps dans les films de la quatrième période. Disons donc pour être plus précis qu'elles ne traduisent qu'un a-corps minimal qui atteint son plus haut degré avec ce que nous nommerons la complicité corporelle. Mais étant donné la place que Philippe Garrel accorde aux attitudes mutuelles dans ses films, c'est prioritairement aux a-corps qui leur sont liés auxquels on s'attachera dans les lignes qui suivent.

On pourrait sans doute, si l'on adoptait une posture analytique résolument herméneutique, chercher à interpréter plus complètement et plus profondément le sens de l'a-corps qui se dessine entre Marcus et Paul. On pourrait tenter de montrer par là tout ce qui sépare une interaction corporelle telle qu'elle se donne à voir dans la réalité sociale qui, pour organisée qu'elle soit, n'en demeure pas moins gouvernée par de profondes contingences et une interaction corporelle qui s'inscrit dans un complexe aussi composé et pensé qu'un film – *a fortiori* quand il s'agit d'un film de Philippe Garrel. La recontextualisation narrative de la séquence serait, en l'occurrence, d'un important secours, parce qu'elle permet de comprendre ce qu'instaure d'emblée cet a-corps, sans pour autant qu'il soit nécessaire d'insister beaucoup. En effet, cette séquence, la seconde du film rappelons-le, est la première qui nous montre les deux hommes en co-présence. Pour le spectateur, ils sont encore pratiquement vierges de toute caractérisation narrative, à ceci près que, au vu de la première séquence, le spectateur a pu comprendre que Marcus vivait avec Hélène – ce que la teneur de la conversation entre les deux hommes se charge de confirmer. Cette séquence est donc celle de la présentation de deux figures masculines en instance, ou plus exactement en train, de devenir les personnages qu'ils

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

seront dans un film qui suivra, en parallèle, leurs démêlés sentimentaux et familiaux. On comprend alors tout ce qu'a d'important l'a-corps, avec son parallélisme strict, qui se dessine entre les deux figures : il pose figuralement au cours d'une prime interaction les bases du dispositif qui va par la suite gouverner l'ensemble du récit. Tout se passe, en définitive, comme si tout en achevant de convertir les figures de Marcus et de Paul en personnages, la suite du récit se conformait en grande partie à l'image de leur a-corps parallèle. L'a-corps a donc ici un statut purement cinématographique, tout à fait différent de celui qu'il pourrait avoir au sein de la réalité sociale.

Netteté de l'ordre de l'interaction : prééminence du lien

Ne pas se laisser emporter plus avant dans une telle perspective herméneutique, c'est alors être amené à se concentrer sur ce qui semble, au niveau strict de l'interaction, l'essentiel de ces attitudes mutuelles et des a-corps dont elles témoignent : l'expression primordiale de la dimension du lien au sein de l'entre-deux de l'interaction. Pour filer encore un instant l'exemple sur lequel nous sommes partis, l'attitude mutuelle de Marcus et Paul et l'a-corps qu'elle traduit ne sauraient à eux seuls dire l'exacte nature de la relation qui unit les deux hommes. Tout juste peuvent-ils suggérer – et encore, sur la base du contenu de la conversation entre les deux hommes – qu'une certaine complicité semble régner entre eux. Mais attitudes mutuelles et a-corps sont particulièrement aptes, en revanche, à marquer figuralement la prééminence du lien au cours de l'interaction en question, parce que les deux corps paraissent conformés par l'ordre de l'interaction, laquelle est lien.

Sur ce point aussi se marque d'ailleurs l'une des différences majeures qui peut exister entre les interactions cinématographiées et les interactions sociales. Parce que dans le cinéma de Philippe Garrel les corps des acteurs sont des corps le plus souvent dirigés par le metteur en scène, les attitudes mutuelles peuvent être assez finement « dessinées ». Dans les films de la quatrième période [619], les choix de Philippe Garrel dans la direction d'acteurs n'ayant pas des répercussions figuratives aussi rigides sur l'attitude des personnages que ceux d'un Robert Bresson, d'un Jean-Marie Straub et d'une Danielle Huillet ou d'un Jean Eustache dans les premières séquences de *La Maman et la putain* [620], jamais les cinq films ne proposent des attitudes aussi clairement dessinées que chez ces auteurs. Mais une certaine parcimonie de gestes, une tendance assez manifeste à ne pas orner les actions principales d'une multitude de petites actions annexes et le choix général de l'épure (seule Minouchette, le personnage interprété par Anémone dans *Les Baisers de secours*, minaude un peu) suffisent à dégager les attitudes des personnages de toute forme de naturalisme, voire de réalisme, et à accroître leur lisibilité dans les films de la quatrième période. Elles peuvent donc, de manière plus claire (plus « clean », serait-on tenté d'écrire) que n'importe quelle interaction « réelle »

[619] En revanche, il n'en est pas exactement de même dans *Marie pour mémoire*, par exemple, où les personnages, tels des automates, adoptent souvent une forme de hiératisme dans leurs postures ou de clarté et de précision dans leur gestualité : ils prennent des attitudes, et notamment des attitudes mutuelles, très dessinées.

[620] Jean Eustache (France, 1973).

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

suggérer leur conformation à l'ordre de l'interaction. En cinéma, l'ordre de l'interaction peut se faire particulièrement net.

Une autre séquence de *La Naissance de l'amour*, donnant à voir deux attitudes mutuelles au cours d'une situation d'interaction en témoigne. Cette séquence est celle dans laquelle Paul et Ulrika s'embrassent longuement sur l'esplanade de la gare de l'Est, avant de se diriger dans l'enceinte de la gare, tournant le dos à la caméra, en se tenant par la main [séq. 9]. L'étreinte et la marche côte à côte main dans la main représentent les deux attitudes mutuelles, Paul et Ulrika agissant en de nombreux points de l'interaction de manière sensiblement équivalente. Mais surtout – et c'est la raison pour laquelle cette séquence mérite d'être distinguée – la situation d'interaction paraît ici, en son début surtout, secrètement gouvernée par une économie de la pose (et par là de la pause) et des mouvements réglés, qui rendent les attitudes mutuelles aisément descriptibles. La conformation des deux partenaires à l'ordre de l'interaction et au lien qu'il génère n'en apparaît alors que plus sensible.

Au début de leur étreinte, Paul et Ulrika sont l'un par rapport à l'autre dans des postures quasiment jumelles, leurs deux corps étant emmitouflés dans le châle noir de la jeune femme. Immobiles, tête baissée sur l'épaule gauche du partenaire, le bras gauche entourant le corps de l'autre au niveau des épaules, cette femme et cet homme ont adopté la même attitude pour ce qui constitue sans doute le point d'acmé de tendresse corporelle partagée entre eux. Au bout de quelques instants, Ulrika et Paul relèvent lentement la tête, de manière synchrone, pour se retrouver en situation de face-à-face strict, filmés de profil. Le synchronisme dans l'exécution des deux mouvements de tête est ici manifeste et la notion d'attitude mutuelle reçoit une illustration singulièrement concrète. Jamais plus peut-être que dans ce double mouvement ne se fait sentir, dans les films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel, qu'agir au cours d'une situation d'interaction c'est surtout interagir. D'une certaine manière, en raison de ce synchronisme, qui confère une tournure presque chorégraphique à l'interaction, Paul et Ulrika effectuent moins chacun un mouvement autonome qu'ils n'exécutent les deux faces d'un seul et même mouvement – lecture encore renforcée par la sensation que peut avoir le spectateur de deux protagonistes partageant à cet instant là un seul et même corps, tant le châle noir les confond en une seule et même figuration. La suite de l'interaction est à l'avenant, même si la seconde attitude mutuelle est moins dessinée que la première. Après quelques secondes de face-à-face, où la jeune femme dit à Paul que si elle n'avait pas eu quelqu'un elle serait restée avec lui, Ulrika s'écarte très légèrement en faisant glisser sa main gauche le long du buste puis du bras droit de Paul, ramasse son sac de voyage posé à terre, puis prend la main de Paul avant de se mettre en marche. Après quelques pas, Paul propose à Ulrika de lui porter son sac et le prend. La caméra, qui ne change pas de localisation pendant toute la durée de la séquence, regarde alors Ulrika et Paul s'éloigner pour s'engouffrer dans le hall de la gare : ils marchent côte à côte en se tenant la main et, de dos, leurs silhouettes paraissent étonnamment ressemblantes, tant chacun paraît symétrique à l'autre.

On le voit : si l'ordre de l'interaction apparaît sensible ici, c'est parce que « l'influence réciproque » que Paul et Ulrika exercent l'un sur l'autre n'est plus seulement une abstraction conceptuelle, mais trouve à s'incarner dans les attitudes mutuelles des deux

en vertu de la loi du droit d'auteur.

protagonistes. Le spectateur a moins affaire ici à des individus qu'à des corps inscrits dans une interdépendance de comportements qui semblent se conformer à un ordre immanent : l'ordre même de l'interaction. C'est lui qui semble imposer les postures jumelles du début, lui qui paraît se lire dans le synchronisme de mouvement, lui enfin qui paraît rendre si proches les deux silhouettes qui s'éloignent, parce qu'elles assument une même attitude commune. Au cours de cette situation d'interaction, Ulrika et Paul, sans du tout être les mêmes, paraissent ainsi soumis à une assez coercitive logique du même. De ce fait, non seulement un sentiment de profonde unité semble gouverner l'« entre deux personnes », qui réassure par là sa dimension d'objet et d'entité, mais les deux personnages paraissent unis par un lien profond et consubstantiel. Dans leur conformation à l'ordre de l'interaction, Paul et Ulrika ne cessent d'exhiber le lien qui agit entre eux. La netteté de l'ordre de l'interaction dit la prééminence du lien. Le signe le plus flagrant de ce lien étant ces deux mains jointes qui ne se quittent plus une fois qu'elles se sont trouvées. Deux mains jointes qui obligent Paul et Ulrika à des contorsions compliquées pour porter le sac de voyage ou se le faire passer – le meilleur indice que le lien inhérent à l'ordre de l'interaction est à cet instant si fort que rien ne semble pouvoir venir le briser. Ainsi, malgré la séparation qui aura lieu peu après sur le quai de la gare – mais qui, notons-le, passe dans une ellipse alors que plus tard la rupture définitive, elle aussi sur le quai de la même gare, sera mise en scène – Ulrika et Paul sont soumis à l'ordre d'une interaction cinématographique qui paraît vouloir prendre à sa charge toute la part du lien affectif qui les unit encore à cet instant-là [Planche XV].

A-corps : la « complicité corporelle que crée l'amour et qui le crée »

Dans les films de la quatrième période qui donnent une telle importance aux couples et à l'amour, la dimension de l'a-corps et du lien dont témoignent les attitudes mutuelles au cours d'une situation d'interaction ne sont jamais plus sensibles que lorsque elles accèdent à ce qu'on pourrait nommer avec Christian Metz la « complicité corporelle que crée l'amour et qui le crée ». Il l'évoquait à propos de l'interaction corporelle et « en chanté » (« Ma ligne de chance, ta ligne de hanches ») de la séquence de « comédie musicale » de *Pierrot le fou* [621] de Jean-Luc Godard [622] . Certes, aucune séquence des films de la quatrième période n'atteint ni la douce folie qui s'empare des comportements de Marianne et de Ferdinand dans ce passage de *Pierrot le fou*, ni les vire-voltages auxquels ils se soumettent l'un l'autre, ni les sortes d'emportements mi-dansés mi-athlétiques de leurs corps qui donnent à cette séquence les allures d'une chorégraphie un brin sauvage – laquelle chorégraphie rend, en effet, si bien compte de la teneur de l'amour que se vouent Marianne et Ferdinand. Mais il n'est pas besoin qu'une interaction

[621] Jean-Luc Godard, *Pierrot le fou* (France, 1965).

[622] Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, *op. cit.*, p. 196 : « Cependant, aucun autre passage de film […] n'avait fait sentir avec une acuité aussi directement fondamentale, aussi superbement insoucieuse des vraisemblances extérieures de temps et de lieu, la complicité corporelle que crée l'amour et qui le crée, tout cet entourement de gestes et de sourires, ces milles petites acceptations qui ploient, dans une docilité qui n'est pas de l'obéissance, le visage ensoleillé de l'amante dans les directions successives où l'oriente le ballet de tendresse active, amusée et émue que l'amant tisse autour d'elle. »

en vertu de la loi du droit d'auteur.

corporelle atteigne à ce degré d'exaltation et de décrochage avec les conventions du réalisme pour manifester une complicité corporelle valant comme gage d'amour. On appellera donc ici complicité corporelle toute forme d'attitude mutuelle et d'a-corps qui semble issue de l'amour que se portent une femme et un homme et qui paraît conforter cet amour. Dans *Les Baisers de secours*, par exemple, l'amour recouvré entre Jeanne et Matthieu ne se fait jamais plus sensible que lorsque cette femme et cet homme se retrouvent nus dans leur lit, en une attitude mutuelle où Matthieu est sur Jeanne, en train de commencer à faire l'amour [séq. 33]. Ici, la complicité corporelle prend la forme *a priori* la plus évidente qui soit : celle d'un corps nu contre un autre corps nu, avec leurs caresses mutuellement échangées qui trouveraient naturellement à se prolonger dans l'acte de chair, si Lo ne rejoignait pas bien vite ses parents dans le lit. Si la forme que prend ici la complicité corporelle n'est qu'*a priori* la plus évidente qui soit, c'est parce que le motif des caresses amoureuses entre deux corps entièrement nus n'est guère fréquent dans les films de la quatrième période. Dans tous les autres films de la quatrième période, il faut attendre *Le Vent de la nuit* pour que le motif fasse retour entre Hélène et Paul, puis entre Hélène et Serge [séq. 23 et séq. 47]. Il n'y a rien là d'étonnant, puisque Philippe Garrel a pu faire part de ses difficultés à montrer l'acte amoureux [623] . Sans doute aussi, à l'opposé de tant et tant de cinéastes français actuels [624] , Philippe Garrel n'est-il guère fasciné par la problématique de la représentation de l'acte sexuel.

Mais cette absence des étreintes sexuelles entre deux corps nus a peut-être aussi une double fonction. La première de ces fonctions est de laisser passer au premier plan de l'économie figurative des films des formes de complicité corporelle moins attendues mais qui n'en sont pas moins à la fois témoignages d'amour et créatrices d'amour. En ces cas-là, les attitudes mutuelles et l'a-corps peuvent posséder une forte charge érotique, peut-être même supérieure à ce qu'elle serait si les deux protagonistes étaient montrés, en lieu et place de l'interaction choisie, en train de faire l'amour. On en trouvera le meilleur exemple, dans l'ensemble des films de la quatrième période, dans ce plan de *J'entends plus la guitare* qui semble vouloir atteindre à un comble d'intimité : celui dans lequel, après qu'elle soit revenue vivre auprès de Gérard, Marianne urine dans les toilettes, embrassée et tenue par la main par Gérard [séq. 26]. Si ce plan retient plus particulièrement l'attention, c'est parce que la problématique du corps y joue d'abord un rôle crucial sur le plan dramatique, pour deux raisons au moins. Premièrement, la complicité corporelle, avant d'être en acte, est d'abord ici un thème dramatique. Le fait qu'un personnage écoute uriner la femme qu'il aime relève d'une forme d'intimité fondée sur une connivence sentimentale qui met nécessairement en rapport des corps complices. Deuxièmement, le corps de Marianne devient, dans ce plan, l'objet d'une fétichisation. Éprouvant sans doute une joie immense et un sentiment de plénitude en retrouvant Marianne, Gérard est clairement, à ce moment-là, dans cette disposition d'âme où le corps de la femme aimée trouve à se sublimer même dans les situations les plus triviales. De ce fait, la complicité corporelle qui s'y donne à voir s'en trouve

[623] Dominique Païni rapporte que Philippe Garrel lui a confié ses difficultés à montrer l'acte amoureux. *Cf. Philippe Garrel*, *op. cit.*, p. 12.

[624] *Cf.* Jean-Marie Samocki, « La Politique des chairs tristes » in *Trafic* n° 44, Hiver 2002, pp. 5-20.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

nécessairement nimbée d'érotisme.

Ce plan fait entrer le spectateur *in medias res*, dans une situation d'interaction largement installée. Or, c'est immédiatement une interaction en forme d'attitude mutuelle prononcée que donne à voir ce plan. Marianne, assise sur la cuvette des toilettes, embrasse Gérard sur les lèvres en tenant ses mains dans les siennes, alors que ce dernier, accroupi pour se retrouver exactement à la même hauteur que Marianne, exécute les mêmes gestes [Planche XVI]. Ce début de plan valorise donc d'emblée un a-corps et une complicité corporelle retrouvée entre Marianne et Gérard. Plus encore, si l'on resitue ce plan dans la « séquence par épisodes » [625] dans laquelle il s'insère, la nature de la situation dramatique que l'on découvre suggère clairement que Marianne et Gérard, après que les retrouvailles ont été scellées, sont mus par une attraction corporelle irrépressible que rien ne semble pouvoir empêcher – pas même, justement, l'envie d'uriner de Marianne. On verra d'ailleurs dans le fait que Marianne et Gérard soient cadrés ensemble dans le même champ en plan unique un signe filmique confortant cette lecture en terme d'attraction irrépressible, parce que dans l'épisode précédent, les deux protagonistes étaient encore nettement isolés chacun dans « son » plan [626] . L'enchaînement des séquences invite donc à penser que la renaissance de l'amour a immédiatement provoqué une complicité corporelle, qui faisait au contraire cruellement défaut à Marianne et Gérard dans la dernière séquence où le spectateur avait pu les voir en co-présence [627] [séq. 17].

La suite de l'interaction prolonge cette logique de complicité corporelle. Marianne se met à uriner, tout en continuant à être embrassée et tenue par la main par Gérard. Il faut que Marianne ait besoin de s'essuyer pour que les deux mains se lâchent. Mais elles se retrouvent à nouveau une fois que Marianne vient à son tour se mettre accroupie en face de Gérard, pour l'embrasser puis le regarder amoureusement dans les yeux, en une dernière attitude mutuelle. Alors que bien des aspects de cette situation pourraient facilement la faire basculer dans le sordide ou le sale, et que Philippe Garrel ne manque pas de rajouter du trivial au trivial [628] , c'est pourtant une forme de grâce qui s'impose, que ne suffit pas à expliquer la tonalité romantique de la musique de John Cale qui court sur

[625] Si l'on s'en réfère à la « grande syntagmatique de la bande image » de Christian Metz, les plans auxquels nous faisons référence ici participent d'une « séquence par épisodes ». *Cf.* Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, *op. cit.*, p. 132.

[626] Dans cette perspective, l'ensemble de la séquence par épisodes est intéressante parce qu'elle semble synthétiser sous la forme d'un résumé symbolique l'histoire du couple Marianne/Gérard. En effet, après avoir réuni les deux protagonistes dans le même champ, le troisième épisode les présente à nouveau dans deux plans séparés. Or, c'est au cours de cet épisode que Marianne présente pour la première fois de l'héroïne à Gérard – héroïne qui sera précisément la cause de leur rupture définitive dans *J'entends plus la guitare*. Par conséquent, en présentant Marianne et Gérard séparés, puis réunis, puis à nouveau séparés, cette séquence semble tout à la fois du point de vue formel hériter de ce qui précède et préfigurer ce qui suivra, le dernier épisode donnant un caractère d'anticipation au résumé symbolique.

[627] À la fin de cette séquence, en effet, Marianne, visiblement consternée par les réponses de Gérard auquel elle demandait de qualifier son amour, tend les bras vers lui, l'invitant à l'embrasser. Mais devant l'absence totale de réaction de Gérard, elle transforme son geste en un signe d'arrêt fugitif, avant de ramener ses deux mains sur son visage. L'interaction corporelle manifeste ainsi un impossible a-corps.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

l'ensemble du plan. Cette grâce, elle nous semble provenir surtout de l'entente tacite qui s'instaure entre les deux corps, entente tacite qui leur fait rechercher contact et attitudes mutuelles (et il n'est évidemment pas anodin dans cette perspective que, par un effet de boucle, le plan s'ouvre puis se ferme sur une attitude mutuelle). La complicité corporelle règne. Elle fait de l'amour d'abord un vécu tout en grâce des corps.

Gestus deleuzien

La deuxième fonction de l'absence d'étreinte sexuelle dans les films de la quatrième période pourrait bien être de favoriser la prise de conscience par le spectateur que « la complicité corporelle que crée l'amour et qui le crée » n'est jamais plus intéressante et émouvante que lorsqu'elle se découvre en train de naître. On peut sans doute voir là un autre de ces signes qui, au sein de sa filmographie, montrent l'intérêt majeur que Philippe Garrel porte aux états naissants [629] . C'est en ces cas-là que la formule de Christian Metz paraît si idoine en contexte garrelien : parce que l'amour se découvre, il semble comme ressentir la nécessité [630] de créer une complicité corporelle qui ne fait que le créer à son tour. En se faisant naissante, en hésitant encore à être, la complicité corporelle peut alors devenir l'enjeu dramatique essentiel de l'interaction corporelle qui se déroule entre une femme et un homme. Elle peut ainsi entraîner cette dernière sur la voie d'un véritable gestus.

C'est Gilles Deleuze, on le sait, qui a transplanté dans le champ du cinéma moderne la notion brechtienne de gestus, tout en lui conférant un sens un peu différent [631] et au départ plus général. Avec le gestus deleuzien, un personnage de film n'est pas d'abord l'actant d'une histoire et l'un des principaux vecteurs d'une fiction narrative. Il n'est pas intéressant non plus pour son appartenance à un ordre social. Le personnage est fondamentalement corps, ramené presque exclusivement à son être corporel et c'est la raison pour laquelle le gestus deleuzien résonne au plus près des préoccupations de ce chapitre. Ainsi, dit Gilles Deleuze, « […] le personnage est réduit à ses propres attitudes corporelles, et ce qui doit en sortir, c'est le gestus, c'est-à-dire un "spectacle", une théâtralisation ou une dramatisation qui vaut pour toute intrigue. » [632] C'est la raison pour

628 Gérard ne possédant plus de papier, Marianne en vient à s'essuyer avec le cylindre en carton d'un ancien rouleau.

629 *Cf.* Chapitre II.

630 De tous les films de Philippe Garrel, c'est peut-être *Liberté*, *la nuit*, qui exprime le plus clairement cette « nécessité » de l'amour à s'éprouver et se créer dans une complicité corporelle dès qu'il naît. En effet, à peine la rencontre amoureuse a-t-elle eu lieu entre Jean et Gémina que, deux plans plus tard, cette dernière lui demande s'il croit qu'ils peuvent « dormir ici ». Le plan suivant les montre alors couchés nus ensemble dans un même lit, se caressant, éprouvant, non sans peur pour Gémina, la nouvelle complicité corporelle qui est la leur.

631 Sur le gestus brechtien, voir de Bertolt Brecht lui-même le *Petit organon pour le théâtre*. On pourra se reporter aussi à l'article très éclairant de Roland Barthes, « Diderot, Brecht, Eisenstein ». *Cf.* respectivement Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre* (1963), Paris, L'Arche, coll. « Scène ouverte », 1978 et Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1982, pp. 86-93.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

laquelle, contrairement au gestus brechtien qui a pour but de donner à lire à travers lui « toute une situation sociale » [633], le gestus deleuzien ne renvoie d'abord à rien d'autre qu'à lui-même, c'est-à-dire aux enchaînements de postures et d'attitudes entre elles :

« Ce que nous appelons gestus en général, c'est le lien ou le nœud des attitudes, entre elles, leur coordination les unes avec les autres, mais en tant qu'elle ne dépend pas d'une histoire préalable, d'une intrigue préexistante ou d'une image-action. Au contraire, le gestus est le développement des attitudes elles-mêmes, et, à ce titre, opère une théâtralisation directe des corps, souvent très discrète, puisqu'elle se fait indépendamment de tout rôle. » [634]

Pour Gilles Deleuze, le gestus ne saurait donc apparaître à travers une attitude unique. Il se dessine nécessairement dans le sillage de plusieurs attitudes liées et enchaînées. En ce sens, le gestus est une forme temporelle et c'est bien la raison pour laquelle Gilles Deleuze peut insister sur des formes de gestus (chez John Cassavetes, chez Jean-Luc Godard) qui développent les attitudes corporelles dans la durée, mettant ainsi « le temps dans le corps » [635] et faisant en définitive du gestus une image-temps [636]. Avec le gestus deleuzien, il n'est pas d'autre drame que celui du corps même, dans le devenir de ses attitudes et de ses postures.

Dans la perspective de cette étude, il est nécessaire de souligner que le gestus, tel que le conçoit Gilles Deleuze, peut fort bien ne pas avoir pour support un corps unique, mais plusieurs corps. De manière plus déterminante encore, le support du gestus peut être une interaction corporelle qui se développe sur une plus ou moins grande durée filmique. C'est ce qu'on peut comprendre, par exemple, de ce que dit Gilles Deleuze de *Gloria* de John Cassavetes [637] pour lequel il voit le développement du gestus dans le fait que « l'enfant abandonné colle au corps de la femme qui cherche d'abord à le repousser. » [638] Le gestus apparaît moins ici comme une émanation du corps de Gloria ou de celui de Phil que comme la résultante de l'interaction qui s'établit entre les deux corps, le « scénario » [639] consistant fondamentalement à modifier la situation d'interaction corporelle qui ne cesse de s'établir entre eux sur toute la durée du film. De même, Gilles

632 *Op. cit.*, p. 250.

633 Roland Barthes, *op. cit.*, p. 90. Roland Barthes donne des exemples de ces gestus à travers lesquels une situation sociale se donne à voir : « Tous les *gestus* ne sont pas sociaux : rien de social dans les mouvements que fait un homme pour se débarrasser d'une mouche ; mais si ce même homme, mal vêtu, se débat contre des chiens de garde, le *gestus* devient social ; le geste par lequel la cantinière vérifie la monnaie qu'on lui tend est un *gestus* social ; le graphisme excessif dont le bureaucrate de *La Ligne générale* signe ses paperasses est un *gestus* social. » Souligné par l'auteur.

634 Gilles Deleuze, L'Image-temps, op. cit., p. 250.

635 *Ibid.*, p. 250.

636 *Ibid.* p. 254.

637 John Cassavetes, *Gloria* (USA, 1980).

638 *Ibid.*, p. 251.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Deleuze peut voir un gestus quand, dans *L'Amour fou* de Jacques Rivette [640], « le couple cloîtré dans la chambre épouse et traverse toutes les postures, posture asilaire, posture agressive, posture amoureuse… » [641] Le gestus n'est donc pas une notion permettant de rendre compte seulement de l'enchaînement et de la coordination des attitudes ou des postures propres à un corps. Le gestus peut très bien naître de l'évolution d'une interaction corporelle, dès lors qu'elle passe au premier plan de la réception.

Il faut enfin souligner que si Gilles Deleuze rend au départ le gestus général et le ramène en son principe à un enchaînement et à une coordination des postures entre elles, c'est pour ensuite ouvrir le gestus à bien d'autres déterminations que sa dimension sociale. Prenant pour exemple *Passion* [642] et *Prénom Carmen* [643] de Jean-Luc Godard, Gilles Deleuze peut ainsi affirmer :

« Le gestus est nécessairement social et politique, suivant l'exigence de Brecht, mais il est nécessairement autre chose aussi […]. Il est bio-vital, métaphysique, esthétique. Chez Godard, dans "Passion", les postures du patron, de la propriétaire et de l'ouvrière renvoient à un gestus pictural ou para-pictural. Et, dans "Prénom Carmen", les attitudes des corps ne cessent de renvoyer à un gestus musical qui les coordonne indépendamment de l'intrigue, qui les reprend, les soumet à un enchaînement supérieur, mais aussi en libère toutes les potentialités : les répétitions du quatuor ne se contentent pas de développer et de diriger les qualités sonores de l'image, mais même les qualités visuelles, au sens où l'arrondi du bras de la violoniste ajuste le mouvement des corps qui s'enlacent. »

Le gestus deleuzien, de général qu'il est en son principe, est donc loin de se spécifier uniquement dans sa dimension sociale. Le gestus peut s'étoiler dans une pluralité de dimensions (chez Chantal Ackerman, le gestus peut devenir burlesque [644] par exemple, selon Gilles Deleuze), en fonction des auteurs, mais aussi en fonction du projet esthétique de chaque œuvre ou de chaque film. C'est ainsi que, concernant les films d'avant la quatrième période, Gilles Deleuze fait du gestus chez Philippe Garrel un gestus liturgique :

« Mais c'est Philippe Garrel qui va le plus loin dans cette direction [d'une théâtralisation des corps issue du gestus], parce qu'il se donne une véritable

639 Pour Gilles Deleuze, *Gloria* fait partie des films de John Cassavetes dans lesquels le « spectacle » du gestus peut « passer par un scénario », mais « celui-ci raconte moins une histoire qu'il ne développe et ne transforme des attitudes corporelles. » *Ibid.*, p. 251.

640 Jacques Rivette, *L'Amour fou* (France, 1968).

641 *Ibid.*, p. 253.

642 Jean-Luc Godard, *Passion* (France, 1982).

643 Jean-Luc Godard, *Prénom Carmen* (France, 1983).

644 *Ibid.*, pp. 255-256.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

liturgie des corps, parce qu'il les rend à une cérémonie secrète qui n'a plus pour personnages que Marie, Joseph et l'enfant, ou leurs équivalents. […] Ce que Philippe Garrel exprime au cinéma, c'est le problème des trois corps : l'homme, la femme et l'enfant. L'histoire sainte comme Geste. » [645]

Mais il n'est plus vraiment question d'histoire sainte dans les films de la quatrième période [646] , même si le problème des trois corps continue d'informer très directement des films comme *Les Baisers de secours* et *J'entends plus la guitare* et un peu plus indirectement (le corps de l'enfant devenant les corps des enfants), *La Naissance de l'amour* et *Le Cœur fantôme*. En revanche, parce que ces films restent portés par « l'exigence d'un cinéma des corps » [647] , l'idée de gestus est loin de leur être étrangère [648] et elle se retrouve notamment dans ces moments où la complicité corporelle commence à être. En ces cas-là, la finalité du gestus étant « la complicité corporelle que crée l'amour et qui le crée », le gestus peut-être nommé gestus érotique. Il paraît d'autant plus légitime de le dénommer de cette manière que le gestus est seul à exprimer une dimension érotique, étant donné que l'étreinte sexuelle à laquelle il aboutit est occultée.

Un gestus érotique

L'interaction corporelle qui se déroule entre Aline et Gérard dans la quatrième époque de *J'entends plus la guitare* après le moment de rencontre amoureuse représente dans cette perspective le meilleur et le plus « concentré » des exemples [649] [séq. 34 et séq. 35]. Si l'on peut considérer qu'il s'agit du meilleur des exemples, c'est d'abord parce que

[645] Ibid., pp. 258-259. Pour Gilles Deleuze, si la cérémonie est secrète c'est parce que Philippe Garrel prend Marie, Joseph et l'enfant avant qu'ils aient fait légende : « […] la question que Godard pose, "qu'est-ce qu'ils se sont dits, Joseph et Marie, avant d'avoir l'enfant ?", n'annonce pas seulement un projet de Godard, elle résume les acquis de Garrel. »

[646] Les *Cahiers du cinéma* (la proposition n'est pas signée) sous influence directe de Gilles Deleuze, pouvaient cependant encore voir dans Jeanne, Matthieu et Lo, au moment de la sortie des *Baisers de secours*, « la trilogie biblique ». *Cf.* « *Les Baisers de secours* de Philippe Garrel » in *Cahiers du cinéma* n° 424, octobre 1989, p. 25. Mais il est permis de voir dans cette vision des choses une certaine facilité critique.

[647] *Ibid.*, p. 250.

[648] On ne saurait trop faire preuve de prudence lorsqu'il s'agit de constater des rapprochements, mais il n'est évidemment pas anodin dans la perspective du gestus que les deux pièces de théâtre qui sont répétées dans *Les Baisers de secours* et *La Naissance de l'amour* soient des pièces de Bertolt Brecht. On trouvera cela d'autant moins anodin que l'épreuve du cercle de craie, qui constitue précisément la scène répétée dans *La Naissance de l'amour*, incarne selon Bertolt Brecht ce qu'il nomme un « gestus fondamental » : « Chaque événement isolé à un gestus fondamental : *Richard, duc de Gloucester, courtise la veuve de sa victime. Au moyen d'un cercle de craie, on découvre qui est la vraie mère de l'enfant. Dieu parie avec le diable l'âme de Faust. Woyzeck achète un couteau bon marché pour tuer sa femme,* etc. » *Cf.* Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, *op. cit.*, p. 88. Souligné par l'auteur.

[649] Si l'on place cette séquence en regard de celle de *Liberté*, *la nuit* évoquée plus haut en note, il est intéressant de constater que Philippe Garrel paraît mettre en scène dans *J'entends plus la guitare* le gestus érotique qui mène deux nouveaux amants nus dans un même lit, qu'il faisait passer dans une ellipse dans *Liberté*, *la nuit*.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

l'interaction corporelle, pour évolutive qu'elle soit, en passe par quelques postures assez remarquables formées d'éloignements, de rapprochements et surtout d'attitudes mutuelles et d'a-corps qui imposent par paliers la complicité corporelle. Il s'agit du meilleur des exemples aussi parce que le développement du gestus se déroule dans un silence presque total [650] . De la sorte, l'absence de parole ouvre la voie à une pleine expressivité du langage des corps. C'est le meilleur des exemples, enfin, parce qu'il n'est jamais plus vrai que pour ce gestus de dire, avec Gilles Deleuze, qu'il « vaut pour toute intrigue ». Rien d'autre, en effet, que l'interaction et le rapport corporels entre Aline et Gérard ne constituent l'objet de ce pan du récit. Si cet exemple est le plus concentré, c'est parce qu'il occupe à lui seul la majeure partie de la quatrième époque de *J'entends plus la guitare* et se déroule dans un espace unique (l'appartement donnant sur la place de la République). En ce sens, l'interaction corporelle se déroule dans une certaine unité de temps et de lieu qui assure une forme de théâtralisation renforçant l'impression de gestus.

L'émergence du gestus érotique débute avec la scène dans laquelle Gérard se voit proposer un plat de pommes de terre par Aline. Ce premier moment vise à faire passer Aline et Gérard de postures très différentes à une attitude mutuelle tendre, par l'entremise d'un rapprochement des corps. Au départ, Aline est debout dans l'encadrement de la porte de la salle de bain et demande à Gérard, hors-champ, s'il veut manger. La caméra panote alors sur Gérard, assis dans la baignoire, en train de prendre un bain. L'interaction débute donc entre deux attitudes (debout/assis) qui paraissent devoir s'opposer. La réponse de Gérard à la proposition d'Aline est positive. Aline s'éloigne, avant de revenir en tendant une assiette de pommes de terre. Elle se tient à cet instant là pour l'essentiel hors-champ : seul son bras droit apparaît dans le champ. Elle tend l'assiette à hauteur du visage de Gérard. Gérard attrape alors l'assiette à deux mains et saisit au passage le poignet d'Aline. Celle-ci se baisse aussitôt. La caméra panote alors très légèrement pour venir recadrer les deux personnages ensemble dans la même image. Ils s'embrassent – attitude mutuelle –, Gérard tenant toujours son assiette de pommes de terre à la main. L'attitude mutuelle est d'autant plus caractérisée ici que le visage de Gérard est caché par la tête d'Aline qui se tient de dos à l'écran, cet homme et cette femme paraissant presque n'appartenir qu'à une seule et même posture.

L'interaction s'oriente donc rapidement et décisivement vers une mise en rapport érotique des deux corps, dans un contexte dramatique qui contribue fortement à sécréter un maximum de complicité corporelle. Pas de fausse pudeur entre Aline et Gérard, aucune manière : s'il n'était le voussoiement d'Aline et la connaissance, par le spectateur, du fait que ces deux personnages viennent de se rencontrer, tout dans cette interaction corporelle et dans le contexte de cette interaction pourrait laisser penser qu'il s'agit d'un couple déjà bien installé dans la vie amoureuse. Il convient d'autant plus de noter ce point qu'en ce début de gestus le langage des corps paraît parler à l'insu de la conscience et du ressenti du personnage de Gérard. Il faut, en effet, attendre que celui-ci se lève tout à coup de sa baignoire, après avoir englouti quelques fourchetées de pommes de terre, pour qu'il donne l'impression de réaliser après-coup ce qui vient de se passer. Il peut alors se laisser submerger par les émotions liées au retour de l'amour dans son existence, comme ses airs hébétés et ses gestes hésitants en témoignent dans la suite de

[650] Deux paroles seulement sont échangées, dont on notera le laconisme. Aline : « Vous voulez manger ? », Gérard : « Oui ! »

en vertu de la loi du droit d'auteur.

l'interaction. On peut, face à ce constat, risquer une hypothèse : tout se passe en définitive comme si la complicité corporelle devait dans un premier temps s'imposer presque trop vite et fixer l'enjeu et l'horizon décisifs de l'enchaînement des attitudes pour que, sa finalité devenue claire, le gestus érotique se fasse ensuite porteur et traducteur des émotions liées à cette complicité corporelle. La suite du gestus, en tout cas, consiste à établir des éloignements des corps en vue de provoquer plus tard des rapprochements toujours plus marqués, mais de manière beaucoup plus lente et hésitante que cette première fois. Le gestus, très clairement, cherche la « complicité corporelle que crée l'amour et qui le crée » – ce que, outre les gestes tendres échangés, les a-corps mettent en évidence. Mais une sorte de pudeur rétrospective semble s'être emparée du personnage de Gérard, pour ne pas dire une peur. Elle rend ses attitudes maladroites, comme si c'était la première fois qu'il se trouvait en situation de pouvoir faire l'amour. Le gestus érotique rend à Gérard une innocence de débutant.

Après que Gérard est sorti de la salle de bain, on le retrouve seul, le temps d'un très court plan, assis à même le sol, une goutte d'eau perlant du nez. On le retrouve ensuite en situation d'attitude mutuelle avec Aline. Ils tirent côte à côte, courbés d'identique manière et avançant à reculons d'un même pas, le matelas qui leur servira de lit pour leur première étreinte sexuelle. Une fois le matelas posé, Aline reprend son souffle, puis sort de la pièce, provoquant un nouvel éloignement des corps. Gérard reste seul assis sur le lit, l'air presque terrorisé, avant qu'Aline ne se rapproche à nouveau, simplement vêtue d'une chemise de nuit blanche, munie d'une paire de draps. Aline fait alors rapidement le lit, puis s'y couche. Gérard entre à son tour précautionneusement dans le lit. Aline adopte alors la posture essentielle à ce moment du gestus : elle s'installe de côté, tournée en direction de Gérard, la tête surélevée reposant dans sa main droite. Si cette posture est essentielle, c'est parce qu'elle est peu après adoptée également par Gérard, les deux corps se retrouvant en situation de face-à-face, en une attitude mutuelle particulièrement nette. Aline et Gérard restent d'ailleurs un certain temps dans cette attitude mutuelle sans bouger, comme pour mieux marquer l'a-corps trouvé, encore très pudique. Ce n'est qu'au bout de quelques instants que Gérard esquisse un début de caresse, en venant poser sa main sur le bras d'Aline. Suit alors un insert de ciel bleu parsemé de quelques nuages. On retrouve Aline et Gérard dans le lit, ce dernier étant assis, alors qu'Aline est blottie contre lui, la tête posée sur ses jambes, leurs deux corps formant presque un angle droit. Gérard, le visage encore décomposé, ose à peine caresser Aline. La posture qui suit dans le plan suivant, à l'issue d'un *cut* elliptique, vient alors entériner la finalité érotique du gestus. Aline et Gérard, pour la première fois tous les deux nus, sont côte à côte, couchés sur le dos et légèrement orientés l'un vers l'autre dans le lit, dans une pénombre qui signale que la nuit est tombée. Une certaine sérénité semble, pour la première fois, émaner de leurs deux corps – sérénité qu'il nous est clairement donnée de comprendre comme résultant de la complicité corporelle achevée qu'Aline et Gérard ont connu dans l'acte amoureux.

On voit donc toute la progressivité du rapprochement qui a lieu entre les deux corps, ponctuée par des moments d'attitudes mutuelles qui paraissent constituer autant de paliers vers une intimité toujours plus grande. En ce sens, le gestus figure, dans son second temps, une érotisation naissante. Parce que Philippe Garrel se refuse à montrer

en vertu de la loi du droit d'auteur.

l'étreinte sexuelle, mais laisse néanmoins sa place vacante en la faisant passer dans une ellipse, l'enchaînement des postures et des attitudes, c'est-à-dire le gestus, s'inscrit donc en lieu et place de cette étreinte. Mais la question n'est pas tellement, en l'occurrence, celle de la réserve ou du tact du cinéaste. La question est plutôt pour Philippe Garrel de jouer de la subtilité expressive d'un gestus qu'une situation plus commune d'étreinte sexuelle aurait peut-être eu tendance à gommer. Car avec le gestus érotique tel qu'on le voit se dessiner et s'accomplir dans cette séquence, il ne s'agit pas du tout de se confronter à l'acte sexuel comme point d'aboutissement évident de la complicité corporelle. Il s'agit au contraire de la faire naître avec tout le mélange d'évidence et d'inévidence qui peut lui être inhérent. En ce sens, le gestus érotique, pour producteur d'a-corps qu'il soit, n'en exprime pas moins que la complicité corporelle, à son état naissant du moins, ne va pas totalement de soi. À l'attirance des corps qu'elle induit se mêle une inquiétude qu'elle n'induit sans doute pas moins. On peut voir là, pour rester dans une logique metzienne dans laquelle nous nous sommes inscrits à propos de la complicité corporelle, un signe de cette « certaine sorte de vérité » [651] propre au cinéma moderne et dont il créditait justement le moment de complicité corporelle de *Pierrot le fou*. On retrouve aussi par là le « pessimisme lucide » de Philippe Garrel : même au moment où un a-corps et un lien trouvent à s'accomplir, ils n'atteignent pas à la fiction d'une effusion euphorique et sans réserve des corps, auxquels tant d'autres films et de récits cherchent, et c'est leur beauté, à nous faire croire.

3. Désa-corps et a-corps : lignes dynamiques d'« écriture physique » et contradictions du gestus

« Le corps de l'homme et le corps de la femme peuvent rester à peu près constants, mais les chiffres susceptibles d'être écrits avec des corps d'hommes et de femmes sont d'une variété inépuisable, et cette variété travaille, agite, inspire les œuvres les mieux concertées et les plus sereines. » Henri Focillon.

Il s'en faut évidemment de beaucoup dans les films de la quatrième période que les interactions corporelles fassent uniquement briller la dimension de l'a-corps et du lien. Les co-présences d'attitudes qui paraissent manifester des phénomènes de brisure dans l'interaction sont aussi très nombreuses. Ce qu'on pourrait nommer, usant du vocabulaire des microsociologues, des « malaises dans l'interaction » [652] et que, dans la logique terminologique de cette étude, on préférera nommer des désa-corps. Un désa-corps, c'est une interaction corporelle qui paraît orienter l'entre-deux (la coupure-lien) dont elle est porteuse plutôt du côté de la coupure que du lien. Une telle définition ne peut rester que

651 « Il reste pourtant – et la chose est immédiatement sensible à la vision de certains films – que les meilleures œuvres du cinéma nouveau […] livrent souvent à leurs spectateurs *une certaine sorte de vérité* que l'on trouvait plus rarement dans les grandes œuvres du passé, vérité infiniment difficile à définir mais que l'on localise d'instinct. Vérité d'une attitude, d'une inflexion de voix, d'un geste, justesse d'un ton… C'est par exemple la merveilleuse scène quasi dansée de *Pierrot le fou*, sur la plage au milieu des pins […]. » *Cf.* Christian Metz, *op. cit.*, p. 195. Souligné par l'auteur.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

minimale et assez abstraite parce qu'elle a pour tâche de rendre compte de phénomènes interactionnels très différents, dont nous ne pointerons ici que quelques exemples. Bien entendu, il ne s'agit pas de tomber dans l'absurdité qui consisterait à soutenir que, dès lors que l'interaction ne produit pas une impression d'a-corps, il y a nécessairement désa-corps. Seul le contexte dramatique dans lequel s'inscrit la situation d'interaction peut, au final, permettre de se prononcer sur ce qu'exprime l'interaction corporelle. Mais il est notable que, en bien des moments où les personnages vivent une situation entre deux personnes génératrice de tension ou d'incompréhension, l'interaction corporelle paraît se mettre au diapason du climat dramatique.

Les Baisers de secours, celui des cinq films qui exploite dramatiquement le plus longuement un conflit, parfois assez rude, entre deux personnages (Jeanne et Matthieu), propose les cas les plus éloquents et nous aurons à revenir sur plusieurs d'entre eux. Contentons-nous pour le moment de nous immerger dans la logique interactionnelle d'une situation unique de désa-corps. Cette situation, c'est celle où Matthieu se voit contraint, devant l'intransigeance de Jeanne, de quitter son foyer pour aller vivre à l'hôtel [séq. 20].

Violence symbolique au cœur d'une interaction corporelle

Dans l'évolution de ce couple, la situation est l'une des plus dramatiques qui soient parce qu'elle atteint un point d'incompréhension et de crispation qui paraît sans retour sur le moment. Jeanne ne pouvant, selon elle, continuer à aimer Matthieu sous peine de perdre sa dignité, elle refuse de vivre plus longtemps sous le même toit que lui. Comme pour mieux afficher le peu de cas qu'elle accorde (ou qu'elle feint d'accorder) au départ de Matthieu, en signe peut-être aussi du mépris qu'elle lui porte désormais (Jeanne a été profondément « déçue » [653] par Matthieu), Jeanne, accroupie, nettoie le sol avec une serpillière. Elle frotte avec énergie, tout en parlant à Matthieu hors-champ. Le visage tourné vers le sol, n'ayant pas le moindre regard pour le père de son enfant et reculant petit à petit, Jeanne fait preuve ici d'une attitude butée et fermée sur elle-même qui suffit à elle seule à exprimer que sa participation à l'interaction corporelle ne se fera que négativement : littéralement, elle entre dans la situation d'interaction à reculons.

Mais le désa-corps prend un tour plus décisif encore dès l'instant où Matthieu apparaît à l'écran et prend la parole. Debout, ne faisant rien d'autre que solliciter l'attention de Jeanne, s'adressant directement à elle, Matthieu se situe en position de disponibilité par rapport à l'interaction et vient se heurter à la fermeture de la posture de Jeanne. Dès que l'interaction corporelle est présentée à l'écran, il émane d'elle une impression d'inconciliation, si l'on nous autorise ce néologisme, qui mieux que tout figure l'incompatibilité des sentiments. Plus encore, autant Matthieu paraît par son attitude vouloir sauver ce qu'il y a encore à sauver du couple en essayant d'abord de faire vivre

652 Isaac Joseph, dans *Le Passant considérable*, étudie particulièrement les « malaises dans l'interaction » (pas seulement corporelle, bien entendu). On pourra se reporter en particulier à l'analyse qu'il propose d'une nouvelle de Milan Kundera, *Le Jeu de l'Auto-Stop*, qui aboutit selon lui à un véritable « échec dans l'interaction ». *Cf. op. cit.*, pp. 50-52.

653 « Si tu m'avais pas déçue, j'aurais continué à t'aimer toute ma vie », dit Jeanne [séq. 20].

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

l'interaction (il s'avance vers Jeanne, tente d'imposer sa présence immobile près d'elle), autant Jeanne, souhaitant la rupture définitive, cherche à faire échec à l'interaction. Elle donne d'elle l'image d'une femme qui préfère s'adonner à une tâche ingrate, et à laquelle elle se livre dans une attitude de totale soumission, plutôt que d'octroyer une dernière chance à son couple. L'attitude de Jeanne est claire et ne manque pas d'être humiliante pour Matthieu : tout paraît plus digne à Jeanne que de perdre sa dignité en continuant à aimer Matthieu.

Si les désa-corps sont si importants dès lors qu'on s'intéresse aux interactions corporelles en général et dans le cinéma de Philippe Garrel en particulier, c'est en raison de la dimension du lien qui leur est attachée. Comme il a déjà été dit auparavant, on peut théoriquement soutenir qu'une interaction exhibe en priorité une dimension de lien. Par conséquent, dès lors qu'un malaise, une coupure ou tout autre manière qu'on aurait de venir désigner un phénomène de brisure dans l'interaction se manifeste, son caractère dramatique s'en trouve démultiplié. Nous ne savons pas si, comme l'affirme Isaac Joseph dans un cadre strictement microsociologique, « le malaise dans l'interaction est beaucoup plus radical que le malaise dans la civilisation. » [654] Mais nous pensons pouvoir affirmer, en revanche, que dans les films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel, les effets affichés de coupure résonnent en majeur du fait même que l'interaction est d'abord lien. En définitive, l'attitude de Jeanne, dans la séquence qui vient d'être analysée, manifeste une forme de violence symbolique qui prend un tour véritablement tragique à apparaître au cours d'une situation d'interaction. Alors que la co-présence et l'interaction engrangent automatiquement du lien, l'obstination de Jeanne à vouloir nier ce lien produit un effet de coupure en acte qui, plus que tout et avec une brutalité certaine, doit faire ressentir à Matthieu combien sa présence est indésirable. Le malaise propre à l'interaction appuie donc bien ici la nature du propos dramatique.

Désa-corps cinématographiés : dynamique négative et configuration filmique

Il nous intéresse cependant moins d'étudier en eux-mêmes les multiples désa-corps que l'on peut rencontrer dans les films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel que selon deux axes qui paraissent essentiels dans l'économie esthétique des films. Le premier axe, c'est celui de la conjonction qui peut s'opérer entre les interactions corporelles manifestant un désa-corps et le mode de filmage choisi pour donner à voir ce désa-corps. Non pas qu'un tel type de conjonction soit à l'œuvre uniquement pour donner à voir les interactions en forme de désa-corps. Nombreux sont, au contraire, les cas où le mode de filmage paraît venir soutenir une interaction corporelle en forme d'a-corps, comme la deuxième séquence de *La Naissance de l'amour*, avec son travelling arrière qui précède les personnages, nous avait permis fugitivement d'en donner l'idée. Mais, étant donné toutes les disparités et les écarts d'attitudes qui peuvent exister au cours d'un désa-corps, étant donné aussi les mobilités contradictoires qui peuvent animer les deux corps, le mode de filmage se voit contraint d'opérer des choix en faveur de l'un ou de

654 Isaac Joseph, *Le Passant considérable*, *op. cit.*, p. 95.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

l'autre des partenaires de l'interaction, ce qui ne fait qu'en renforcer la tension immanente.

Une autre séquence des *Baisers de secours* est dans cette perspective exemplaire. Elle précède de peu celle qui vient d'être analysée. Il s'agit d'un plan-séquence qui repose, lui aussi, sur un moment d'interaction entre Jeanne et Matthieu, situé devant l'hôtel où le couple, avec leur fils Lo, séjourne pour quelques jours hors de Paris [séq. 18]. C'est au cours de ce moment d'interaction que Jeanne exige de Matthieu qu'il quitte définitivement leur foyer, une fois qu'ils seront de retour dans la capitale. La séquence ne débute pas sur une situation d'interaction, mais sur un moment de solitude de Matthieu. Il effectue une allée et venue dans la rue qui borde l'hôtel, d'un pas las et désabusé, suivi en travelling latéral par la caméra qui souligne par un identique mouvement d'aller-retour son déplacement. Ce n'est qu'à l'instant où Matthieu va pour atteindre la porte d'entrée de l'hôtel que Jeanne apparaît à l'image : elle sort de l'hôtel et la situation d'interaction s'établit. Sans qu'il soit besoin de se lancer dans une description détaillée de ce moment d'interaction, deux éléments frappent le regard spectatoriel. Premièrement, Jeanne se tient la plupart du temps de dos par rapport à Matthieu. Produisant nécessairement une interaction par sa présence et nourrissant cette interaction de ses paroles, Jeanne n'en adopte pas moins le plus souvent une attitude négative de refus de l'interaction. Elle oriente son corps dans le sens contraire à ce qu'exigerait une interaction positive. Mais le deuxième point est plus frappant encore, parce qu'il témoigne du fait que le filmage appuie, pour la réception spectatorielle, la négativité de l'interaction. Il se trouve, en effet, qu'il est quelques moments où Jeanne est tournée vers Matthieu. Mais c'est justement surtout au cours de ces moments que le cadrage et/ou la longueur de la focale utilisés brouillent fortement l'interaction. Soit que l'un des deux protagonistes se retrouve presque entièrement exclu du champ, soit que la focale le rende à ce point flou que sa présence en devienne corrodée, comme rongée par le négatif. Le point d'acmé de désa-corps, au cours de cette séquence, est alors celui où l'attitude négative de Jeanne est accentuée par une mise au flou de Matthieu : filmée en gros plan, face caméra, le visage de Jeanne vient occuper pratiquement tout le premier plan de la représentation alors que Matthieu, déjà largement « rapetissé » par la distance qu'il entretient avec la caméra et réduit à occuper le coin inférieur droit du cadre, n'est pas reconnaissable tant sa silhouette paraît être vue à travers les yeux d'un grand myope.

Mais peu importe, en l'espèce, que ce soit Matthieu qui devienne flou (à d'autres moments de l'interaction, c'est Jeanne qui est victime de défiguration). Il paraît plus important de noter que c'est la dynamique propre à l'interaction et à la négativité qu'elle charrie qui permet d'atteindre ce point d'acmé. Au cours de la situation d'interaction, en effet, Jeanne effectue d'amples déplacements, s'approchant, s'éloignant, puis s'approchant encore de la caméra, avant de finir par s'éloigner tout à fait en prenant définitivement le large et en coupant court à l'interaction. Non seulement Jeanne adopte des attitudes négatives par rapport à Matthieu, mais la dynamique qu'elle insuffle à l'interaction « oblige » la caméra à rajouter du négatif au négatif, contrainte qu'elle est, à certains moments, de faire le point sur l'une ou l'autre figure dans une esthétique où les longues focales sont la norme. Par conséquent, l'interaction impose ici ce qu'on pourrait appeler une dynamique négative exprimant un profond désa-corps, que la caméra se charge largement de relayer.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Ce que cet exemple permet d'affirmer, et qu'il est important de souligner car nous n'avons guère eu l'occasion d'insister sur cette question en ces termes auparavant, c'est qu'une interaction corporelle dans le cinéma de Philippe Garrel (mais plus globalement en cinéma) peut perdre une partie de son intérêt esthétique et sémantique à n'être envisagée qu'en tant que situation dramatique. Une interaction cinématographiée est aussi, de manière assez fondamentale, une configuration filmique. Ce qui est peut-être sans conséquence du point de vue des personnages filmés, mais qui implique beaucoup du point de vue de la réception. Car, à travers la manière dont une interaction est « rendue » cinématographiquement, c'est finalement une esthétique qui parle. Si l'on s'autorise une brève digression, qui paraîtra peut-être incongrue mais qui nous semble pourtant entrer en résonance avec notre propos, Jean-Marie Samocki insiste sur l'idée que la valeur de l'esthétique « dévoyée » [655] des films pornographiques tient en grande partie à la manière dont sont traitées filmiquement ces interactions corporelles spécifiques que sont les pénétrations. Souvent grossies et réinjectées dans le tissu filmique sous formes d'inserts, elles ne sont pas qu'au service du sexe pour le sexe. Elles témoignent pour partie, en tant que « marques génériques » [656] , de l'esthétique du genre. Plus encore : elles contribuent en partie à fonder cette esthétique tout en étant, corollairement, conditionnées par elle. Bien entendu, il s'agit là d'un cas extrême (mais c'est son intérêt) et surtout très particulier parce que la codification tend d'une certaine manière à faire primer l'esthétique sur l'interaction – ce qui, on peut le noter au passage, constitue sans doute le caractère foncièrement paradoxal de la pornographie en tant que spectacle.

Mais, *mutatis mutandis*, toute interaction corporelle cinématographiée peut posséder cette vertu d'être en quelque sorte le miroir en lequel se reflète l'esthétique à laquelle elle appartient. Toute interaction corporelle, en fonction du traitement filmique qui lui est conféré, peut exhiber une préoccupation saillante du terrain esthétique dans lequel elle s'insère. C'est bien ce dont nous semble témoigner un autre moment de désa-corps présent dans un autre film de la quatrième période : celui où Paul, dans *Le Vent de la nuit*, se refuse à un baiser que lui demande Hélène, sous le prétexte qu'elle va lui faire renverser sa glace [séq. 6]. Le statut de configuration filmique de l'interaction est intéressant ici, non pas tant pour le mode de filmage choisi (encore que celui-ci ne soit pas négligeable), que par le rôle joué par le montage dans la représentation de l'interaction. Ce moment d'interaction, très fugitif, est en effet inséré dans une séquence en plusieurs plans. Il apparaît dans le quatrième plan de la séquence. Sortant de la pâtisserie avec son cornet de glace à la main, Paul s'approche près d'Hélène et celle-ci se jette à son cou en lui demandant de l'embrasser. Le spectateur a juste le temps de voir Paul effectuer un mouvement brusque de recul, avant qu'une procédure de montage *cut*, assez sensible, fasse passer le film à un plan donnant à voir l'intérieur de la pâtisserie où une file de clients patiente. Ce n'est qu'au bout des quelques secondes que durent ce plan qu'on retrouve Paul et Hélène, marchant dans la rue côte à côte.

Il faut d'abord souligner que ce plan sur les clients de la pâtisserie a une fonction dramatique évidente. Il révèle l'un des sens profonds du geste de désa-corps de Paul qui

655 Jean-Marie Samocki, « La Politique des chairs tristes », *art. cit.*, p. 8.

656 *Ibid.*, p. 8.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

sans ce plan resterait étranger au spectateur : ne pas se laisser embrasser en public [657] par Hélène, comme si Paul avait honte de sa relation sentimentale avec cette femme plus âgée que lui. Alors qu'Hélène a soif d'actes symboliques émanant de son amant, qui viendraient prouver des sentiments assumés, Paul au contraire se dérobe. Mais le plan sur les clientes de la pâtisserie a aussi pour fonction de briser la continuité de l'interaction pour le spectateur. Plus encore, parce que le *cut* intervient dans le prolongement direct du geste de désa-corps de Paul, il paraît relayer au niveau filmique la coupure immanente à l'interaction induite par ce geste. En ce sens, le désa-corps paraît donner ici une impulsion que l'esthétique hautement fragmentaire de Philippe Garrel se charge de relayer, traduire et faire résonner par un effet de choc visuel indéniable. L'interaction corporelle gagne donc beaucoup ici à être vraiment envisagée dans sa dimension de configuration filmique. Car la problématique de la coupure-lien, qui représente l'un des points spécifiques et récurrents de l'esthétique de la co-présence, comme cette étude s'est déjà attachée à de nombreuses reprises à le mettre en évidence, trouve ici occasion de s'exhiber avec force. Inscrit dans un film, relayé par un *cut*, le geste de désa-corps paraît aussi « faire voir » une préoccupation esthétique.

Rapports entre désa-corps et a-corps (1) : ligne dynamique d'« écriture physique »

Le deuxième axe sur lequel il convient de s'arrêter concernant les désa-corps dans les films de la quatrième période est celui du rapport qui peut s'établir entre eux et les moments d'a-corps, en ce qui concerne un même « entre deux personnes ». Il va de soi, en effet, que dans les films de la quatrième période, les situations d'interaction corporelle ne sont pas étanches les unes par rapport aux autres. Elles dessinent une ligne d'interactions, voire des nœuds d'attitudes contradictoires, où le sens qu'on peut leur accorder dépend aussi des relations qu'elles entretiennent les unes avec les autres. Il n'y a là rien de bien étonnant puisqu'un film, en tant qu'entité close, active nécessairement un « principe de solidarité interne » [658] aux éléments qui le constituent. D'une certaine manière, on peut considérer que tout entre en relation avec tout dans un film et particulièrement les éléments de même nature. *A fortiori* les éléments qui relèvent directement d'une opération pensée de mise en scène. Si l'on s'en tient pour le moment à l'idée de ligne se dessinant d'interaction en interaction, il nous semble que lorsqu'une interaction corporelle apparaît dans un film, sa signification hérite du rôle joué par les autres interactions corporelles précédentes qui impliquaient les deux mêmes personnages. Ainsi, dans les films de la quatrième période, de véritables lignes dynamiques d'« écriture physique », pour reprendre l'expression de Jean Narboni, faites d'a-corps et de désa-corps paraissent pouvoir être dessinées. Des lignes dynamiques qui

[657] Ce sens du geste de Paul est d'autant plus révélé par le plan sur les clients de la pâtisserie que le spectateur peut très clairement apercevoir l'une des clientes jeter un œil en direction d'Hélène et de Paul. Une sorte de regard furtif qui, étant donné le contexte, semble ne pas vouloir avouer une sorte de curiosité malsaine et sa désapprobation devant le spectacle d'un couple fondé sur un écart d'âge important.

[658] André Gardies, *Le Récit filmique*, *op. cit.*, p. 36.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

sont aussi des lignes sémantiques. On retrouve là l'idée de gestus, mais étendue sur un large segment filmique. Un exemple, trouvant son point d'acmé dans le plan emblématique du rôle crucial que peut avoir « l'écriture physique » dans les films de la quatrième période, peut donner une idée d'une telle ligne dynamique.

Étant donné la place que nous avons accordée à certains d'entre eux dans les analyses précédentes, il n'est pas besoin de démontrer plus avant que les interactions corporelles entre Jeanne et Matthieu dans *Les Baisers de secours* peuvent exprimer des « désa-corps majeurs » [659] . Mais ces désa-corps, une fois que la réconciliation a eu lieu entre cet homme et cette femme, sont aussi relayés et contrebalancés par quelques moments d'a-corps sensibles. Pour donner un tour de vis à notre logique terminologique, on est évidemment tenté de les nommer des ra-corps – expression qui a le mérite de faire résonner le fait que les (r)a-corps s'inscrivent dans le sillage et l'héritage des désa-corps. Le moment de la rencontre, avec l'émouvant baiser qui a lieu entre Matthieu et Jeanne et la scène de plus totale « complicité corporelle » évoquée plus haut constituent de tels moments de ra-corps. Mais surtout, les désa-corps ne paraissent rétrospectivement si importants que parce qu'ils semblent orientés vers un moment de ra-corps essentiel qui en inverse les paramètres principaux en vue d'une réparation symbolique, de ce fait d'autant plus efficace : celui au cours duquel Matthieu bande la jambe de Jeanne [séq. 38].

Dans cette séquence, Jeanne entre dans le compartiment d'un train et monte sur l'échelle qui donne accès à la couchette supérieure : c'est alors que, en se hissant, elle dit un « aïe » à peine audible et fait une grimace qui laissent entendre qu'elle s'est blessée, tout en s'asseyant sur la couchette. La caméra qui filmait jusqu'à présent son visage, effectue alors un panoramique descendant le long de son corps, pour venir filmer sa cheville. Le spectateur peut découvrir une égratignure, perlant de sang, située sur le haut de la malléole de Jeanne. À la gauche du cadre, le spectateur aperçoit, au même moment, les mains de Matthieu se munir d'un mouchoir d'un blanc immaculé. Après avoir retiré son escarpin à Jeanne, les mains de Matthieu façonnent le mouchoir en une large bande et viennent recouvrir de sa blancheur virginale l'éraflure de Jeanne [660] , en nouant fermement le mouchoir autour de la cheville [Planche XVII]. Un *cut* de montage intervient alors, qui nous fait passer à nouveau sur le visage en gros plan de Jeanne – visage encore froncé par la douleur. Après quelques secondes, entre dans le champ la main gauche de Matthieu : elle vient délicatement caresser la joue droite de Jeanne, avant d'être embrassée par cette dernière. Un dernier plan apparaît alors, toujours amené par un montage *cut*, sur le visage de Matthieu regardant en direction du bandage, hors-champ, qu'il vient d'effectuer. Au bout d'un très court laps de temps, la caméra vient recadrer le bandage, vite caché par l'épaisse chevelure de Matthieu qui vient déposer – le spectateur ne peut le voir mais le devine aisément – une baiser à l'endroit exact de l'égratignure. L'ensemble de cette séquence est baigné par un solo de free-jazz de

659 Pour faire écho au titre de l'article de Stéphane Delorme consacré à quatre films de la période *Underground* de Philippe Garrel. *Cf.* Stéphane Delorme, « Désaccord majeur (quatre films de Philippe Garrel) », *art. cit.*, p. 311.

660 C'est cette image qui se retrouve sur l'affiche du film. C'est dire l'importance que Philippe Garrel lui accorde dans l'économie des *Baisers de secours*.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Barney Wilen, la musique entrant dans un rapport « éclaté » [661] avec les images, créant un effet de « choc » [662] . Ce solo, par son caractère globalement atonal et heurté, accentue pour le spectateur le malaise que ressent Jeanne au moment de son écorchure. Mais il entre surtout en relation « anempathique », pour reprendre le terme de Michel Chion, avec la situation d'a-corps, ce qui ne fait sans doute, par contrepoint, qu'accentuer la dimension de douce réconciliation qui semble émaner de ce ra-corps.

Il faut évidemment souligner le caractère métaphorique de cette interaction. On pourrait dire qu'il s'agit là d'une métaphore incorporée ou, plus exactement, corporifiée. Ce que ce moment figure, c'est le recouvrement et la réparation par Matthieu des blessures éprouvées par Jeanne. En somme, Matthieu passe un voile blanc sur ce qui a fait souffrir Jeanne. Le caractère symbolique d'un tel moment d'interaction métaphorique ne saurait non plus échapper [663] . La blancheur virginale du mouchoir, le nœud qui entoure la cheville, le baiser de Matthieu qui achève l'interaction sont des signes très clairs : le ra-corps joue, sous une forme distanciée et qui n'est pas dénuée d'humour, avec les codes du mariage. Mais ce qu'il est essentiel de remarquer pour notre propos c'est que, dans cette séquence, l'interaction corporelle occupe décisivement le premier plan dès lors qu'on la rapporte à la logique des événements narratifs. En effet, ce moment intervient après que les retrouvailles entre Matthieu et Jeanne ont eu lieu, après aussi la tendre scène de lit. Face à ces deux moments, qui constituent de réels événements narratifs [664] , l'insignifiance du moment dans le train ne peut que frapper. Si les situations d'interaction corporelle étaient importantes dans ces moments de ra-corps précédents, la situation d'interaction corporelle devient ici la seule chose qui compte du fait même de la faiblesse narrative. C'est d'ailleurs cette dernière, nous semble-t-il, qui ouvre l'espace d'une lecture pleinement métaphorique de l'interaction.

Ce moment d'interaction vaut en tout cas d'abord en tant que ra-corps cinématographié. C'est bien aussi ce que donne à comprendre la mise en scène et les choix de filmage. Avec des plans uniquement concentrés sur les deux personnages très proches l'un de l'autre dès lors que Jeanne s'est écorchée, avec les panoramiques qui semblent habiter l'« espace entre » les personnages et au centre duquel se trouve la cheville blessée, avec les gros plans qui donnent une telle densité visuelle à l'égratignure

661 Philippe Garrel considère que la musique de Barney Wilen dans *Les Baisers de secours* « sort très légèrement du style strict du film pour pencher vers d'autres climats » et, évoquant précisément la séquence où Jeanne se fait une écorchure, peut dire que « le rapport musique/image est plus éclaté » (que dans un film classique s'entend) : « Il y a un choc entre les deux. » *Cf.* Thierry Jousse, « Le Refus du drame, entretien avec Philippe Garrel », *art. cit.*, p. 29.

662 *Art. cit.*, p. 29.

663 Dans *Liberté*, *la nuit*, une séquence manifestait déjà, mais en pure perte, la volonté, peut-être inconsciente, d'un personnage de restaurer à travers un acte symbolique le lien qui l'unissait à un autre personnage. Une séquence montre, en effet, Mouche en train de coudre en pleurant dans un grand théâtre vide, après que Jean lui a signifié leur séparation sans même qu'elle dise un mot. Nicole Brenez donne ce sens à cette séquence : « elle cherche à réparer, elle reprise. » *Cf.* Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, *op. cit.*, p. 73.

664 *Cf.* Chapitre IV, en ce qui concerne la scène des retrouvailles.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

et au mouchoir qui la recouvre, mise en scène et filmage font de ce moment de ra-corps un moment qui vaut fondamentalement par son statut de configuration filmique. C'est face à de tels moments, infimes mais puissamment visuels, qu'un spectateur peut se dire qu'ils n'auraient aucun intérêt hors du cadre du cinéma. C'est précisément parce que ce ra-corps est hautement et purement cinématographique qu'il constitue un point d'acmé dans l'ordre des interactions corporelles des *Baisers de secours*. Il démontre à lui seul tout le poids que, parallèlement à la narration, l'« écriture physique » peut acquérir dans les films de la quatrième période.

Mais si c'est vers ce moment de ra-corps que paraissent converger les moments de désa-corps, c'est parce qu'il prend à contre-pied les principaux paramètres des moments de désa-corps. Le fait est d'autant plus remarquable que les moments exclusivement entre Jeanne et Matthieu qui précèdent cet a-corps majeur sont fort peu nombreux dans *Les Baisers de secours*. Au vrai, nous les avons tous mentionnés et analysés précédemment [665] . Ils sont donc au nombre de deux : le moment devant l'hôtel et le moment où Jeanne passe la serpillière. Or, que peut-on constater si l'on met ces deux moments en regard ? On peut noter qu'ils présentent trois paramètres identiques : le rôle important dévolu à la parole, le fait que Jeanne est très souvent de dos par rapport à Matthieu et, surtout, le fait que les deux protagonistes n'entrent jamais en contact physique au cours de l'interaction. On voit alors qu'il en va tout autrement pour le moment de ra-corps. Les paroles sont inutiles, parce qu'elles sont pratiquement inexistantes ou recouvertes par la musique de Barney Wilen. Les deux partenaires de l'interaction sont en situation de face-à-face net. Enfin, et surtout, la dimension du contact physique est prépondérante et constitue le nerf de l'interaction corporelle. Tout se passe donc comme si Philippe Garrel avait pris soin de jouer la carte de l'inversion terme à terme. Ce ra-corps, en plus de la blessure de Jeanne, paraît alors entièrement effacer ce qui faisait la matière même des désa-corps en tant qu'interaction corporelle. Le meilleur moyen, sans doute, de faire sentir que ce couple a soldé son passé douloureux. La ligne dynamique d'écriture physique apparaît donc ici non seulement claire et lisible, mais dotée d'une profonde cohérence interne.

Rapports entre désa-corps et a-corps (2) : contradiction au cœur d'un gestus

Comme il a été mentionné plus haut, c'est sur cette question des rapports qui s'établissent entre a-corps et désa-corps que l'analyse retrouve en définitive la notion de gestus, mais aussi sous un aspect que Gilles Deleuze ne développe pas. Il se trouve, en effet, que l'un des traits définitoires essentiels au gestus, dans son acception brechtienne, est celui de la contradiction. Bertolt Brecht peut ainsi dire que « les manifestations

665 On pourrait nous objecter que la première séquence des *Baisers de secours* constitue un moment de désa-corps que nous n'avons pas étudié selon cet axe. Mais c'est précisément qu'il nous paraît trop simple de parler uniquement de désa-corps pour cette séquence. Il ne faut pas oublier, en effet, que la séquence s'achève sur un moment de recherche d'a-corps particulièrement remarquable puisqu'il est fondé sur une attitude mutuelle : les deux corps de Jeanne et de Matthieu étendus corps contre corps à terre.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

gestuelles » propres au gestus « sont le plus souvent complexes et pleines de contradictions, de sorte qu'il n'est plus possible de les rendre en un seul mot, et le comédien doit prendre garde, dans sa composition qui ne peut être qu'une amplification, de n'en rien perdre, mais au contraire d'amplifier l'ensemble tout entier. » [666] Ce que Philippe Ivernel exprime d'une autre manière, sur un point plus localisé : « le gestus n'implique nullement un rapport simple entre l'intériorité et l'extériorité [mais] demeure le plus souvent compliqué et contradictoire. » [667] On retiendra donc de ces deux citations que le gestus vaut aussi pour les contradictions qu'il traduit. Étant donné que dans l'acception du dramaturge allemand, le gestus doit permettre de lire « toute une situation sociale », sans doute faut-il comprendre que dans les pièces de Bertolt Brecht ce sont les contradictions mêmes de la société que le gestus a pour charge de traduire.

Bien entendu, il ne s'agit pas *in fine* de revenir au gestus brechtien contre le gestus deleuzien – qui d'ailleurs ne s'opposent pas (sans le gestus brechtien, il n'y aurait pas eu de gestus deleuzien). Il s'agit plutôt de considérer que la contradiction peut faire partie intégrante de toutes les formes de gestus. Certes, les analyses de Gilles Deleuze ne s'arrêtent pas sur cette question. Mais elles nous semblent le suggérer en plus d'un point. Par exemple, dans l'analyse du gestus qui s'établit entre le frère et la sœur dans *Love Streams* de John Cassavetes [668] , Gilles Deleuze montre que leur histoire est une « histoire désespérée » parce que les deux pôles du gestus et leurs excroissances (les amoncellements de corps féminins pour le frère, les amoncellements de bagages et d'animaux pour la sœur) entrent en contradiction et empêchent que le « courant » passe entre eux [669] . Mieux encore, Gilles Deleuze entame les analyses qu'il consacre au gestus précisément sur les contradictions qu'il peut incarner puisque la notion lui sert à pointer le passage qui s'instaure entre les deux pôles contradictoires du corps quotidien et du corps cérémoniel [670] . Par conséquent, on posera ici que la contradiction peut appartenir au gestus et qu'il parvient, par exemple, à traduire les contradictions douloureuses d'une situation sentimentale propre à un couple.

Parmi beaucoup d'autres qui auraient pu être choisis, *Le Vent de la nuit* offre un exemple convaincant de ce genre de contradictions qui peuvent venir complexifier un gestus. Ce moment nous intéresse d'autant plus – et c'est, à vrai dire, l'une des raisons qui nous a conduit à le choisir plutôt qu'un autre – qu'il vient en point d'orgue de la séquence où Paul se refuse à embrasser Hélène [séq. 6]. Mais dans logique des contradictions inhérentes à un gestus, cet exemple est surtout intéressant parce qu'il montre que « le lien ou le nœud des attitudes », pour reprendre les mots exacts de Gilles

666 *Cf. Petit organon pour le théâtre*, *op. cit.*, p. 79.

667 Philippe Ivernel, « Gestus » in Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, volume I, Paris, Bordas, 1995, p. 395.

668 John Cassavetes, *Love Streams* (USA, 1984).

669 *Op. cit.*, p. 251.

670 *Ibid.*, p. 250.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Deleuze, qui forment la matière du gestus peuvent fort bien s'opérer au cours d'un moment d'interaction très court. En l'occurrence, s'il y a bien enchaînement et développement d'attitudes contradictoires, on assiste surtout à leur cristallisation au cours d'un nœud d'attitudes précise. Si le gestus met bien « le temps dans les corps », selon l'expression de Gilles Deleuze, c'est alors sous une forme temporelle ramassée : celle de la simultanéité. Ce qui, nous semble-t-il, rend la contradiction portée par le gestus plus sensible encore.

Dans le dernier plan de la séquence, Paul et Hélène sont finalement montrés en situation d'attitude mutuelle. Ils marchent côte à côte, tournant le dos à la caméra. On n'oubliera pas à ce propos, comme Jacques Aumont l'a souligné, qu'un couple homme/femme s'éloignant côte à côte est une figure importante dans le cinéma en général et le cinéma de Philippe Garrel en particulier, pour l'idée d'avenir qui peut lui être attachée [671] . Il suffit de penser que dans *Le Cœur fantôme* la séquence où Justine et Philippe se rencontrent se termine justement sur une telle attitude mutuelle : cette dernière devient ici d'autant plus une figure que les paroles de Justine paraissent essentiellement avoir pour fonction de dramatiser l'image du couple s'éloignant côte à côte [672] [séq. 13]. Une forme importante d'a-corps ne manque donc pas de se dessiner entre Paul et Hélène au cours de l'interaction. De fait, le film est loin d'en avoir fini avec ce couple, que l'on retrouvera encore dans des moments d'interactions très émouvants et faits d'a-corps très sensuels. Mais le moment d'interaction corporelle en question contient un moment de désa-corps décisif. Hélène, ne renonçant visiblement pas à ce que Paul lui manifeste des preuves d'amour, revient « à la charge » et entoure Paul de ses deux bras. Mais, devant l'impassibilité du jeune homme, pour ne pas dire le dérangement qu'il paraît ressentir, Hélène laisse retomber ses bras, en signe de renoncement désabusé.

A-corps et désa-corps se mêlent donc au cœur d'une même interaction corporelle. L'attitude mutuelle de la marche côte à côte produit un a-corps que l'élan d'effusion d'Hélène voudrait encore conforter, mais que l'impassibilité de Paul infecte de désa-corps. Ce gestus contradictoire se charge donc, en un nœud d'attitudes, de synthétiser et de renvoyer aux contradictions sentimentales de ce couple mal assorti. Pour banale et simple qu'elle soit, une telle interaction corporelle incarne un mélange de sentimentalité et de malaise propre au couple. Le gestus se fait ici gestus sentimental, avec tout ce que cela suggère de tensions. S'il ne fallait qu'une image pour résumer ce couple, c'est bien celle-ci qu'il faudrait prendre, parce qu'elle dit mieux qu'aucune autre les transports contradictoires qui l'animent.

671 Jacques Aumont, « Secrète liberté » in *Trafic* n° 19, Été 1996, p. 19.

672 En proposant à Philippe de faire « un bout », puis « un petit bout de chemin ensemble », le personnage de Justine entérine par la parole toute l'importance qu'il faut accorder par la suite à la marche côte à côte des deux partenaires de l'interaction.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Chapitre VI. Entre deux visages

Le cinéma de Philippe Garrel a, depuis les premiers temps [673] , affaire aux visages, affaire avec le visage [674] . Un film comme *Les Hautes solitudes* (1974), en noir et blanc, muet et tourné avec une caméra à manivelle [675] par intermittence sur plusieurs années, est en majeure partie composé de gros plans du visage de l'actrice Jean Seberg. Il développe un portrait dans le temps de cette femme, à différents âges de sa vie. Ce portrait dans le temps est surtout un portrait-temps, parce que l'ordre d'enchaînement des fragments n'est ni narratif, ni chronologique, mais procède d'une reconfiguration descriptive purement filmique. Le film s'ouvre ainsi à l'anachronisme, c'est-à-dire à la dimension d'un temps en apparence aberrant. Le visage de Jean Seberg saute d'un âge à un autre pour apparaître parfois plus jeune dans un plan que dans le plan précédent : le continuum temporel (Chronos) est alors brisé. Mais c'est au profit de l'expression du « temps à l'état pur »

673 Le dernier plan de *Marie pour mémoire*, le premier long métrage de Philippe Garrel, est à ce titre éloquent. Il représente trois visages filmés en plans rapprochés : celui de Marie (Zouzou), entouré des visages de deux très jeunes enfants, tous trois écoutant un disque d'apprentissage d'espéranto. Marie, que l'on a obligée à avorter de son enfant fantasmatique et dont on a « crucifié la mémoire » (Philippe Garrel) à coups d'électrochocs, retombe de la sorte littéralement en enfance et regagne peut-être par là une virginité : son corps de femme n'est plus visible : seul est visible son visage, qui répète les paroles incompréhensibles du disque – incompréhensibles comme l'est un babil de tout petit enfant. Rappelons à ce titre que Jean Douchet peut « esquisser une première définition du cinéma selon Garrel » comme « une saisie immédiate de la vie par l'enfant qui n'a pas de mots. » *Cf. Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 21.

675 *Cf. Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 103.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

(Cronos) [676] . Si, comme le dit Gilles Deleuze, « le temps n'est pas l'intérieur en nous », mais « est juste le contraire, l'intériorité dans laquelle nous sommes, nous nous mouvons, vivons et changeons » [677] , le montage anachronique des *Hautes solitudes* ramène au premier plan le temps en lequel s'inscrivent tous les changements du visage de Jean Seberg que la chronologie aurait tendance à reléguer au second plan, en raison d'une restitution plus naturelle de l'évolution dans la durée de ses figures. Ainsi, ce temps pur que le film développe est l'enveloppe générale dans laquelle sont logés tous les âges du visage de Jean Seberg. C'est alors moins l'expression d'« une sorte d'actualité du sujet féminin, telle femme à telle époque de sa vie » [678] dont un tel film forme le projet, que la tentative romantique de saisir ce qui fait l'unité de tous les âges : l'essence idéale ou l'âme [679] d'une femme sous le changement des apparences. *Les Hautes solitudes* peut ainsi, en cinéma, renouer avec ce que Jean-Jacques Wunenburger considère comme la visée par excellence du genre du portrait dans la peinture classique :

« Ce que l'image-portrait fait accéder au visible n'est pas tel ou tel trait ni un mélange de traits, mais le graphe générateur de toutes les mimiques et de toutes les expressions. Le peintre parvient ainsi à faire monter en surface ce qui se tenait derrière le visage sous le masque du visible, ce qu'on peut nommer aussi styliser, c'est-à-dire s'installer en un lieu invisible aux sens jusqu'alors, à partir duquel s'engendrent tous les aspects visibles d'un visage. » [680]

De manière sans doute moins fascinante et hypnotique que ce qui pouvait se produire avec *Les Hautes solitudes*, les films de la quatrième période n'en continuent pas moins d'entretenir un rapport fondamental au visage. Les gros plans de visages abondent dans

[674] La lecture du livre de Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, permet à lui seul de faire prendre conscience que le visage est l'un des grands thèmes du cinéma de Philippe Garrel. Pour deux raisons au moins. Premièrement, l'épilogue de l'ouvrage est pratiquement entièrement consacré au « sort du visage » qui se dessine dans *J'entends plus la guitare*. Deuxièmement, parmi les photogrammes distribués dans les différents cahiers insérés entre chacun des chapitres de l'ouvrage il n'en figure pas moins de sept tirés des films de Philippe Garrel, des *Hautes solitudes* aux *Baisers de secours* en passant par *Liberté*, *la nuit*. Les images des films de Philippe Garrel se trouvent être ainsi les plus convoquées dans un livre entièrement consacré à la question du visage au cinéma, derrière les films du maître de Garrel, Jean-Luc Godard. Il y a là sans aucun doute une part personnelle de choix de la part de Jacques Aumont et une manière de témoigner de ce qui le concerne au plus haut point dans le cinéma de Philippe Garrel – ce qui fonde, comme il le dit à propos de *La Naissance de l'amour* « sa part d'empathie » avec ce cinéma –, à savoir le travail « sur la figure humaine cinématographique » (*À quoi pensent les films*, *op. cit.*, p. 121). Mais il n'en demeure pas moins que cela représente un indice, mineur mais significatif, du statut crucial du visage dans le cinéma de Philippe Garrel. *Cf.* Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, *op. cit.*

[676] Selon la distinction qu'opère Gilles Deleuze dans *L'Image-temps*. *Cf. op. cit.*, p. 109.

[677] *Ibid.*, p. 110.

[678] Selon une expression de Philippe Garrel lui-même. Il considère que c'est là « [s]a manière avec les femmes » qu'il obtient le plus souvent par improvisation alors qu'il « compose sur l'homme. » *Cf. Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 34.

[679] Gilles Deleuze peut d'ailleurs écrire : « […] le temps, c'est-à-dire l'âme ou l'esprit, le virtuel ». *Cf. L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 111.

[680] Jean-Jacques Wunenburger, Philosophie des images (1997), Paris, PUF, coll. « Thémis », 2001, p. 142.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

les cinq films et ces derniers peuvent être considérés comme des films ayant aussi pour projet esthétique et éthique [681] fondamental d'en revenir à ce propre de l'homme qu'est le visage [682] , pour mieux venir scruter la part d'humanité des personnages mis en scène. Dans la logique de la dimension – voire de la vocation – anthropologique de son cinéma, Philippe Garrel élit d'abord les visages de ses acteurs comme pour mieux signifier qu'ils sont, avant des personnages, avant des protagonistes, avant des figures porteuses de valeurs documentaires, fictionnelles et plastiques, avant même d'être des acteurs, des hommes [683] . Mais c'est aussi par là réassurer en retour cette vocation anthropologique de son cinéma, par la mise en relief de l'orientation particulière de ses choix esthético-techniques. Car l'accent donné aux visages représente l'une des raisons majeures pour lesquelles Philippe Garrel opte quasi exclusivement pour un filmage en longues focales : il a pu souligner, par exemple, à propos du tournage des *Baisers de secours*, qu'il avait demandé à Jacques Loiseleux d'opter en permanence pour un objectif à 100 mm, même pendant les travellings, pour qu'il n'y ait plus dans son film que des gros plans de visages [684] . Ainsi, le visage en gros plan est, tout autant une manière de mettre en avant l'appartenance à l'humanité des acteurs filmés, qu'une manière de souligner en retour le geste anthropologique qui sous-tend le choix de tels gros plans.

1. Le lieu d'un regard sur un regard

« Deux personnes qui se regardent dans les yeux ne voient pas leurs yeux mais leurs regards. (Raison pour laquelle on se trompe sur la couleur des yeux ?). » Robert Bresson.

Deux raisons rendent marquante, et peut-être spécifique, la question du visage dans les films de la quatrième période. Deux raisons qui peuvent, au départ, paraître assez

681 Colette Mazabrard écrit en ce sens : « Avec beaucoup de pudeur et de silence, Philippe Garrel découvre un chemin de cinéma pour aujourd'hui. Sans être ébranlé par le marasme actuel, peut-être un peu plus seul que jamais, il avance et tâtonne, à l'écoute de la seule nécessité et retrouve ainsi la voie d'un cinéma éthique […] dont les moyens techniques servent immédiatement le sujet. » *Cf.* « L'Amour, le cinéma », *art. cit.*, p. 26.

682 Comme le souligne d'emblée Jacques Aumont dans son ouvrage : « […] le visage est humain, c'est seulement en référence à un sens profond de l'humanité qu'on parlera de visage pour un animal, une chose, un paysage ; […] support visible de la fonction la plus ontologique, le visage est *de l'homme*. » *Cf. Du visage au cinéma*, *op. cit.*, p. 14. Souligné par l'auteur.

683 « L'absence ou la multiplication des gros plans caractérise infailliblement le tempérament du réalisateur du film et le degré de l'intérêt qu'il porte aux hommes », écrit Ingmar Bergman. Cité dans : Gérard Betton, *Esthétique du cinéma* (1983), Paris, PUF, 1994, p. 32.

684 « Lorsque j'ai parlé avec Jacques Loiseleux, je lui ai dit que je voulais un film tout en gros plans, même au moment des travellings alors que l'habitude est d'utiliser la focale 50, plus facile à manier pour le point. Je l'oblige à faire de travellings avec le 100, parce que je ne veux pas que le paysage bouge derrière, je veux qu'on voie uniquement les visages. » *Cf.* Thierry Jousse, « En toute intimité », *art. cit.*, p. 37.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

éloignées l'une de l'autre, mais dont on verra qu'elles peuvent se trouver liées. C'est pourquoi il convient d'insister sur la première de ces raisons, alors qu'elle peut donner au départ le sentiment d'être un peu annexe par rapport à l'objet de cette étude. Cette première raison tient à la durée, à l'évolution des figures humaines et à leur inscription dans un devenir. Contrairement à ce qui a lieu dans *Les Hautes solitudes*, c'est bien le temps conçu comme Chronos qui joue ici un rôle. En effet, en parallèle au continuum narratif proprement dit, se développent parfois de véritables scénarii du visage qu'on peut décider de nommer « scénarii-visages » et qui traduisent sur un mode figural les changements intérieurs des personnages ou portent témoignage de leur destinée filmique. Scénarii affectifs entés sur la capacité du visage à être tout le contraire d'un masque [685] : une surface de dévoilement inscrivant ses changements dans le temps. En ce sens, les visages chez Philippe Garrel trouveraient leur antipode dans le visage de Garbo [686].

Scénario-visage : la vieillesse de Marianne

C'est avec le personnage de Marianne dans *J'entends plus la guitare* qu'un tel type de scénario-visage est peut-être le plus prégnant. Dans la première époque du film, à Positano, son visage est d'abord synonyme de luminosité, la pâleur presque trouble de sa peau de lait étant rehaussée par ses habits clairs, par l'aspect diaphane du ciel, par la blancheur des draps sur lesquels on la voit souvent, par un très léger maquillage pastel qui en fait ressortir « l'éclairage » naturel. Une telle luminosité irradie : elle exprime l'amour et le désir qu'elle éprouve pour Gérard, sa joie de vivre à ses côtés. Mais dès la seconde époque du film, ce visage devient plus sombre, porteur d'airs tristes, quand elle doit quitter son fils ou d'airs sévères à l'endroit de Gérard quand celui-ci ne se sort pas de l'épreuve à laquelle elle le soumet : qualifier l'amour qu'il éprouve pour elle. Le visage devient plus dur et exprime l'abattement et la mélancolie d'âme de Marianne, rongée de doutes et de lassitude avant de quitter Gérard. Son retour auprès de lui ne ré-insuffle que très provisoirement un peu de joie qui anime pour un court temps ce visage de sourires, avant qu'il ne se déforme sous la douleur des crises de manque d'héroïne.

Mais c'est dans la cinquième et dernière époque du film, au moment où Marianne fait retour dans le film après l'avoir déserté un temps assez long, qu'éclatent les modifications qui se sont opérées sur son visage. Retrouvant Gérard au café, Marianne revient telle un fantôme et sur son visage se dessine déjà le « profil de sa mort. » [687] [séq. 38]. De noir vêtue, Marianne est un vampire exténué qui semble avoir retourné contre lui-même les

[685] Roland Barthes rappelle, dans « Le Visage de Garbo », que le masque implique ou le thème du secret (lorsqu'il est demi-masque comme ceux de la Commedia dell'arte) ou celui de l'archétype (lorsqu'il est masque total comme les masques antiques), c'est-à-dire ou l'idée d'une dissimulation sous l'apparence ou l'idée d'un non-changement. Ainsi, ou le masque sert à voiler, ou ce qu'il dévoile (l'archétype) est une catégorie atemporelle, qui vaut justement à être immuable et ne jamais changer. *Cf.* Roland Barthes, *Mythologies* (1957), Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1970, p. 70.

[686] On sait que pour Roland Barthes, le visage « plâtré » de Greta Garbo (dont le meilleur exemple se trouve dans *La Reine Christine* (USA, 1933) de Rouben Mamoulian) donne à voir plus encore qu'un archétype, une Idée platonicienne, une Essence. *Cf. op. cit.*, pp. 70-71.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

puissances mortifères dont il est porteur. Son visage apparaît comme celui d'un revenant, qui ne semble sortir des tréfonds du hors-film, dans lesquels il était tombé pendant la quatrième époque, que pour mieux sombrer ensuite dans la mort. Les yeux cernés d'un maquillage noir, le regard plein de ressentiment, Marianne est porteuse d'une consternation qu'elle ne cherche pas une seule seconde à masquer à Gérard et qui semble vouloir donner raison à un aphorisme de Cioran : « Quand on revoit quelqu'un après de longues années, il faudrait s'asseoir l'un en face de l'autre et ne rien dire pendant des heures, afin qu'à la faveur du silence la consternation puisse se savourer elle-même. » [688] Le visage de Marianne se fait ici déception et souffrance. Souffrance qui culmine ensuite dans le face-à-face si tendu avec Aline – face-à-face qui, au-delà de deux femmes, est la mise en présence de deux époques étrangères l'une à l'autre et pourtant liées par Gérard, l'absent qui les réunit par-delà leurs différences qui leur sautent aux yeux [séq. 42]. Cette séquence finit sur un gros plan du visage noyé de larmes de Marianne alors que se lève en fond sonore, venant d'on ne sait où, un morceau de musique de Nico. Ce gros plan est la dernière image de Marianne dans le film : celui d'une face bouleversée par des pleurs irrépressibles, un pur affect de douleur.

Emmanuel Lévinas écrit du visage qu'il est une « peau à rides » [689] . L'expression est d'une importance majeure sous la plume du philosophe parce qu'*a priori* très paradoxale. Dans la philosophie éthique d'Emmanuel Lévinas, qui pense le visage comme impossible à résorber dans une figuration, qui élève le visage au niveau d'un anti-objet abstrait [690] exprimant une nudité fondamentale en laquelle se fonde la relation à autrui, cette expression de « peau à rides » semble en effet l'unique concession du visage à l'ordre de la représentation. Elle suggère alors ce qui, pour Emmanuel Lévinas, fait le caractère fondamental du visage : ne pas se définir par la jeunesse, mais par la vieillesse. Alain Finkielkraut commente l'expression en ce sens dans *La Sagesse de l'amour* :

« Dans l'acception commune, il n'y a de visage que jeune. Qu'est-ce que la vieillesse, en effet, sinon l'inexorable effondrement de la déformation des traits, les ravages que le temps exerce sur les êtres, jusqu'à les rendre méconnaissables ? La vieillesse est

687 Nous empruntons cette expression aux *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar dans lesquelles on peut lire : « Serai-je emporté par la dixième crise, ou par la centième ? Toute la question est là. Comme le voyageur qui navigue entre les îles de l'Archipel voit la buée lumineuse se lever vers le soir, et découvre peu à peu la ligne du rivage, je commence à apercevoir le profil de ma mort. » Le dernier syntagme est tout ce qui subsiste d'un premier manuscrit. Pour Yourcenar, il pose le « point de vue » du livre. *Cf.* Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien* in *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 289.

688 Cioran, *De l'inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1973, p. 17.

689 Emmanuel Lévinas, *Humanisme de l'autre homme*, Paris, Fata Morgana, 1972, p. 49.

690 Les questions qui fondent la réflexion de Lévinas sur le visage sont les suivantes, telles qu'elles peuvent se lire dans *Totalité et infini* : « Le visage n'est-il pas donné à la vision ? En quoi l'épiphanie comme visage marque-t-elle un rapport différent de celui qui caractérise toute notre expérience sensible ? » Le visage est, par essence, ce qui échappe à l'ordre des objets et des phénomènes pour Lévinas. Il s'ensuit un parti pris de totale abstraction dans la description du visage. *Cf.* Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, *essai sur l'extériorité* (1971), Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », 1990, p. 203.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

dévastation du visage. Lévinas renverse complètement cette perspective. Quel que soit son âge civil, implique-t-il, *le visage est vieux*. La vieillesse n'est pas ce qui le défigure, mais ce qui le définit. Une imperceptible défaillance estompe la plénitude ou la grâce des physionomies les plus juvéniles. » [691]

La vieillesse n'est pas la fin du visage, elle est son fondement. Elle n'est pas le signe de son dépérissement : la vieillesse est la nature du visage. Pourquoi évoquer ici la conception lévinassienne du visage ? Parce qu'elle semble, *in fine*, dévoiler le sens profond du scénario-visage Marianne dans *J'entends plus la guitare*. Au-delà d'une avancée, qui semble inexorable, dans la douleur et vers la mort, le scénario-visage Marianne paraît faire remonter à sa sur-face sa vieillesse ontologique. Au café, lorsqu'elle retrouve Gérard, Marianne lui pose, en s'emportant, cette question : « J'ai l'air si vieille que ça ? » Parce qu'elle est à jamais liée à un passé avec lequel, pour survivre [692], Gérard a dû rompre et qu'il a peut-être oublié [693], parce qu'elle revient avec en tête des paroles et des préoccupations d'un autre âge et que Gérard ne peut peut-être même plus comprendre, Marianne en effet ne paraît sans doute pas jeune aux yeux de Gérard, mais bien vieille. Et c'est cette vieillesse que son visage si différent de ce qu'il était alors fait implacablement ressortir [694].

« Entre deux visages » : une configuration filmique

Si l'importance du visage est particulière et marquante dans les films de la quatrième période, c'est aussi que, en raison des choix stylistiques et de l'orientation de la syntaxe cinématographique, les « entre deux personnes » sont souvent ramenés à des « entre deux visages » du point de vue de la réception spectatorielle. À ce titre, il est symptomatique que Marie-Anne Guérin, au cours de l'entretien où Marc Cholodenko remarquait que c'est toujours entre deux personnes que les choses se passent dans les films de Philippe Garrel, se voit comme obligée de préciser : « On pourrait dire entre deux

691 Alain Finkielkraut, *La Sagesse de l'amour* (1984), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1996, p. 35. Souligné par l'auteur.

692 Dans la lettre de rupture définitive qu'il confie à Martin, Gérard écrit : « Je te préfère bien vivante loin de moi, que morte à côté de moi. » Gérard a donc conscience, malgré ce qu'il disait auparavant, que l'amour dans lequel il est pris avec Marianne ne suffit pas à faire vivre. Leur amour, couplé à l'héroïne qui les déconnecte de la réalité, apparaît au contraire une puissance profondément mortifère [séq. 31].

693 Les paroles de Marianne à Aline invitent à considérer comme plausible cet oubli : « Peut-être on a été très heureux. Peut-être on a été très malheureux. Peut-être on a été des héros. Peut-être pas. Mais de toute façon tu n'en sauras rien, parce qu'on n'en sait plus rien nous-mêmes. »

694 À ce titre, on ne peut que s'étonner de la réserve (la seule, il est vrai) que Jean Roy formulait à l'encontre de *J'entends plus la guitare*, regrettant « le caractère abstrait des personnages, en contradiction avec le réalisme de leur propos », quand un tel réalisme selon lui aurait dû conduire Philippe Garrel à « faire vieillir [ses personnages], les transformer […]. » Or, on le voit concernant la figure de Marianne : une telle transformation n'est pas du tout absente. Et en prenant une forme qui n'est pas celle d'un vieillissement naturaliste, cette transformation élève la vieillesse à un niveau bien supérieur qu'un simple vieillissement physique. *Cf.* Jean Roy, « La Faille et le grain » in *L'Humanité*, 14 septembre 1991 (archives Bifi).

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

visages… » [695] Assister à une situation dramatique entre deux personnes dans les films de la quatrième période, c'est en effet très fréquemment ne voir que les deux visages inscrits dans un même champ ou assister à des constructions filmiques où le visible a pour seule visée les visages. La dynamique monstrative repose alors sur le passage d'un visage à un autre par le jeu d'une caméra mobile ou un enchaînement de plans dû au montage [696] . Le poids constructeur des procédures filmiques de cadrage et de montage est ici considérable, parce qu'elles seules permettent de parler d'« entre deux visages ». On peut parler du visage au cinéma sans pour cela que le visage soit filmé en gros plan, on peut parler de situation dramatique entre deux personnes au cinéma même lorsque les deux protagonistes ne sont pas visibles, mais il paraît bien peu légitime de parler d'« entre deux visages », sinon à jouer la carte d'un forçage analytique et terminologique, si un certain usage du langage cinématographique ne génère pas par lui-même le motif.

De la sorte, contrairement à l'« entre deux personnes » qui est d'abord une situation dramatique pensée au niveau scénaristique, l'« entre deux visages » se présente d'abord, en tant qu'« entre deux visages », comme une configuration filmique. C'est le filmique qui fait l'« entre deux visages » et non l'« entre deux visages » qui s'impose d'emblée au filmique [697] . Ce statut de configuration filmique rend indispensable l'usage sous une forme substantivée de l'expression « entre deux visages », quand les expressions de face-à-face ou de tête-à-tête auraient pu *a priori* convenir [698] . Alors que l'« entre deux visages » ne sert ici qu'à désigner des configurations qui n'ont de pertinence et d'existence que filmiques, un face-à-face ou un tête-à-tête sont des noms d'usage courants qui excèdent largement le domaine du filmique, et c'est la raison pour laquelle elles ne sauraient en l'occurrence être idoines. L'« entre deux visages » vit d'abord par et dans le film, et c'est aussi ce qui fait que, d'un point de vue visuel, il renvoie d'abord l'« entre deux personnes » au rang de support. L'« entre deux visages » forme par là un

695 Marie-Anne Guérin, « Entretien avec Marc Cholodenko », *art. cit.*, p. 39.

696 Au vu de certaines séquences des films de la quatrième période, il serait fort peu judicieux en effet de se faire une conception par trop restrictive de la notion d'« entre deux visages » en la cantonnant à la seule configuration où deux visages sont inclus dans le même champ. Tout au contraire, la position ici défendue est qu'il peut y avoir « entre deux visages » sans pour autant que les deux visages soient jamais inclus dans un même champ, ni même d'ailleurs dans un même plan. Pour qu'il y ait « entre deux visages », il suffit que la caméra élise, pour un temps au moins, deux visages, et qu'un lien soit tissé entre eux par un mouvement de caméra ou par une procédure de montage. Néanmoins, il apparaîtra par la suite que la configuration réunissant deux visages dans un même champ est susceptible de relever d'une problématique particulière.

697 Bien entendu, lorsque que les deux visages sont montrés dans des plans différents, il faut nécessairement que le spectateur ait au moins le sentiment qu'un lien diégétique possible se tisse entre les deux visages pour qu'il y ait « entre deux visages » – ce lien fût-il en dernier ressort, comme on a déjà pu le voir sur l'exemple des retrouvailles d'Hélène et Marcus dans *La Naissance de l'amour*, indécidable. Sans cela, il n'y a que juxtaposition filmique de visages et c'est toute la part virtuelle de l'entre-deux qui fait défaut.

698 Une autre expression, si on lui rend son sens premier et littéral, aurait sans doute pu servir à désigner ces configurations : celle de « vis-à-vis ». Mais c'est un souci de cohérence terminologique qui invite à lui préférer la dénomination « entre deux visages » et c'est pourquoi elle n'a pas été retenue.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

biais très particulier par lequel le spectateur a accès à une situation dramatique entre deux personnes. Par conséquent, parler d'« entre deux visages », c'est résolument se placer du côté de la réception filmique et c'est bien dans cette perspective que la configuration est envisagée ici.

« Désintégration » de l'« entre deux visages »

Faire le constat que l'« entre deux visages » est une configuration filmique, c'est aussi se donner la possibilité de parler d'« entre deux visages », sans avoir besoin d'apporter plus de précision [699] , lorsque la situation dramatique mise en scène comporte plus de deux personnages. C'est d'ailleurs l'un des traits définitoires de cette configuration filmique que d'être fondamentalement élective : élisant en premier chef les visages de deux personnages, elle peut fort bien les distinguer à partir d'une situation dramatique qui n'est pas seulement entre deux personnes, se faisant plus élective encore. Il n'y a pas moins « entre deux visages » quand les procédures filmiques distinguent deux visages dans une masse conséquente de personnages (et sécrètent entre eux un lien) que lorsque deux personnages seulement sont en co-présence [700] . L'intérêt de souligner un tel point tient au rôle particulier que Philippe Garrel fait jouer – et le verbe jouer n'est pas du tout exempt ici de sa dimension ludique – à l'« entre deux visages » dans les cas où l'ampleur numérique de la situation dramatique n'apparaît pour le spectateur qu'après que lui a été donné à voir l'« entre deux visages ». En ces cas-là, l'« entre deux visages » peut autant valoir dans son intégrité de configuration que parce qu'il se rompt. C'est alors la « désintégration » [701] de l'« entre deux visages » qui prend de la valeur. Valeur d'abord pour l'effet de surprise qu'une telle désintégration peut provoquer quand se révèle au spectateur la vraie nature de la situation dramatique. Mais valeur aussi, et surtout, sur le plan sémantique.

Une séquence est à cet égard importante : celle dans laquelle Paul rappelle à Fanchon qu'ils doivent aller dîner chez leurs amis Clara et Jean, dans *La Naissance de l'amour* [séq. 30]. La caméra cadre d'abord Paul en gros plan de profil puis, en effectuant un panoramique ascendant, vient cadrer Fanchon, elle aussi de profil mais en sens inverse de Paul. La configuration « entre deux visages » est d'autant plus prégnante ici qu'aucun son, mis à part un léger babillement hors champ de Judith en début de plan mais qui peut fort bien ne pas être reconnu comme tel, ne peut laisser suspecter que la situation dramatique repose sur un plus grand nombre de personnages. Or, le plan

699 Sans avoir besoin d'apporter plus de précision au contraire de ce qui pouvait se passer lorsque, dans le premier chapitre de cette étude, nous parlions d'« entre deux personnes » purement filmique.

700 Il convient tout de même d'ajouter que de tels cas de figure sont rares dans les films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel, pour la simple raison que la très grande majorité des séquences repose sur des situations dramatiques entre deux personnes.

701 La mise entre guillemets de l'expression voudrait ici atténuer ce qu'a de trop violent le terme de désintégration : le terme doit d'abord être entendu comme s'opposant à l'intégrité de la configuration « entre deux visages ». Pour autant, l'exemple qui suit montre qu'une telle désintégration peut être chargée d'une certaine violence sur le plan métaphorique.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

suivant, qui instaure une distance-caméra beaucoup plus grande avec les protagonistes, ne fait pas qu'en finir avec l'« entre deux visages » : il confirme au spectateur que Judith se trouvait aux côtés de Fanchon et Paul et surtout lui révèle que Pierre est lui aussi présent [702] . L'« entre deux visages » Fanchon et Paul a donc été filmiquement construit par l'exclusion du visible des deux enfants qu'ils ont eus en commun, mais qui se tenaient néanmoins à la lisière de la conversation. Ce second plan revient alors à recontextualiser dramatiquement ce qui se disait dans l'« entre deux visages ». La structure de la séquence conditionne évidemment ici fortement sa réception spectatorielle : cette dernière se fait en deux temps et à deux niveaux (l'« entre deux visages » puis la situation dramatique globale), dans un mouvement d'enchaînement qui est surtout un mouvement d'élargissement. Un tel mouvement invite donc à comprendre que ce qui a lieu prioritairement au cours de l'« entre deux visages » répercute ses effets sur la situation dramatique globale.

En focalisant en premier lieu l'attention de la caméra sur les visages, Philippe Garrel fait d'abord résonner le désaccord qui s'instaure entre Fanchon et Paul à propos d'Ulrika (Fanchon refuse de se rendre chez Clara et Jean parce qu'Ulrika fera partie des invités) comme un point de crispation prioritairement conjugal et sentimental. C'est bien d'abord un couple qui est mis en évidence par l'« entre deux visages », et le retour au cœur de ce couple de la figure d'Ulrika, comme figure de désaccord, dit assez que l'échappée belle amoureuse de Paul avec Ulrika n'est ni soldée ni n'appartient à un passé qu'ils peuvent regarder avec sérénité – ce que le repas chez Clara et Jean se chargera de confirmer au plus haut point. La « désintégration » de l'« entre deux visages » qui suit peut déjà se lire ainsi comme une répercussion formelle de la tension qui vient de se faire jour. Mais en restituant le contexte dramatique complet dans lequel le dialogue a été proféré, le second plan amplifie aussi la portée et la résonance du désaccord. Ce que suggèrent littéralement l'apparition de ce plan et le fait qu'il enchaîne avec le précédent, c'est bien que ce qui est source de tension à l'intérieur du couple a aussi des répercussions directes sur la famille, dont ce couple est le noyau. Or, ces répercussions, ce qui se déroule dans ce second plan invite à les lire comme une menace. Dès le début de ce plan, en effet, Fanchon se lève et sort Judith de son *baby-relax* avant qu'elles ne s'éclipsent toutes deux hors-champ. Ce que ce plan donne donc à voir, c'est une dislocation momentanée mais surtout métaphorique de la cellule familiale. On comprend alors tout ce qu'avait de métaphorique, elle aussi, la « désintégration » de l'« entre deux visages » : elle préfigure la rupture qui suivra entre Fanchon et Paul, faute d'amour entre eux, et qui aboutira derechef à l'éclatement de la famille.

[702] On peut noter au passage que c'est un mode d'être filmique caractéristique du personnage de Pierre dans *La Naissance de l'amour* que de faire ainsi brusquement son apparition alors que rien ne la laissait prévoir. Dans une séquence précédente, alors que le cadrage de la caméra ne laissait voir que Paul et Fanchon dans la cuisine, en train de se disputer, un vif panoramique gauche de la caméra fait tout à coup apparaître Pierre, qui se tient immobile dans l'encadrement de la porte, pour qu'il dise qu'il n'aime pas les disputes [sq. 26]. Une autre fois encore, alors que Fanchon et Paul discutent dans leur chambre, ce dernier tout à coup se lève pour aller ouvrir la porte de la chambre et découvrir pour lui-même et pour le spectateur la présence de Pierre, qui se tenait peut-être là depuis le début de la conversation [séq. 43].

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Le site d'où l'on voit et d'où l'on est vu

Dans *Du Visage au cinéma*, Jacques Aumont écrit que le visage « surtout », et l'adverbe est ici d'importance, « […] est le lieu du regard », parce qu'il est « le lieu d'où l'on voit et d'où l'on est vu à la fois […]. » [703] L'intérêt d'une telle remarque dans la perspective de l'« entre deux visages » est de permettre de situer d'emblée l'un des enjeux majeurs de la configuration dans les films de la quatrième période. Si le visage est bien non seulement le site d'où part la vision mais le site d'où l'homme est vu de manière privilégiée, l'« entre deux visages » surdétermine la problématique du regard inhérente au visage. L'« entre deux visages », en effet, donne corps à cette réciprocité voyant/vu en la redoublant et en l'inscrivant dans une dynamique d'échange où chaque visage peut se faire voyant tout autant qu'il est vu. Une interaction propre aux regards s'établit entre deux visages : tout en voyant un visage, le visage peut être vu par cet autre visage et en étant vu, le visage peut toujours se faire voyant du visage qui le voit. Georg Simmel considère d'ailleurs que « ce qui se produit dans [un] échange de regards constitue la réciprocité la plus parfaite dans tout le champ des relations entre les hommes. » [704] Ce n'est pas tant l'effectivité de la réciprocité qui compte ici (l'un des deux regards au moins peut toujours être refusé) que les conditions de sa possibilité. Entre deux visages, ce sont fondamentalement les conditions d'un « entre deux regards » qui sont en jeu.

Dans son article critique sur *Les Baisers de secours*, Colette Mazabrard écrivait à ce sujet une phrase programmatique : « Il faudrait reprendre le découpage des premières séquences, regarder comment le jeu conjugué des longs plans-séquences (valorisant l'espace entre les visages), et du texte du dialogue, transforme la scène en lieu d'un regard sur un regard. » [705] Sans suivre à la lettre un tel programme analytique, sans se cantonner aux *Baisers de secours*, sans non plus se cantonner aux « entre deux visages » sécrétés par des plans-séquences nourris de conversations, il paraît intéressant en revanche de retenir la perspective analytique suggérée pour mieux rebondir sur la belle expression que forge Colette Mazabrard : « lieu d'un regard sur un regard ». En effet, si l'on s'inscrit dans le sillage de la remarque de Jacques Aumont, il y a là plus qu'une intuition critique de la part de Colette Mazabrard. Il y a une manière de dénommer avec précision l'un des enjeux représentationnels et dramatiques fondamentaux attachés à nombre de configurations « entre deux visages ». Bâtir des « entre deux visages » pour en arriver à sécréter des « lieux d'un regard sur un regard » : c'est bien de cela qu'il s'agit, en effet. Il convient cependant de prendre la pleine mesure d'une telle expression dès lors qu'elle est forgée à partir des films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel. C'est alors tout autant la notion de lieu que celle de regard sur un regard qui doivent guider l'analyse en repartant au préalable des principes attachés à la notion de regard.

[703] *Op. cit.*, p. 14.

[704] Georg Simmel cité dans : Isaac Joseph, *Erving Goffman et la microsociologie*, *op. cit.*, p. 23.

[705] Colette Mazabrard, « L'Amour, le cinéma », *art. cit.*, p. 27.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Regard-direction, regard-lien, manière de voir

Qu'est-ce qu'un regard ? On ne saurait évidemment faire un sort essentialiste à cette question, et encore moins en quelques lignes. Mais, sur un plan plus formel, il est intéressant d'en revenir à l'évolution sémantique du verbe regarder, dont regard est le déverbal, parce qu'elle permet de synthétiser les caractères fondamentaux attachés à la notion. Cette évolution sémantique offre en effet de rappeler que le regard signifie d'abord une orientation déterminée de la vue, pour une mise en relation du regardé avec le regardant : regarder, c'est d'abord « diriger sa vue sur (qqn, qqch). » [706] Le regard n'est pas en premier chef une manière de voir : il est une manière d'orienter ses yeux (« diriger sa vue »). « Que serait la vision sans aucun mouvement des yeux […] ? », demandait Maurice Merleau-Ponty [707] . Elle ne serait qu'un mode d'appréhension inerte, qui aurait perdu sa capacité d'aller (ou non) à la rencontre du monde et des autres par une direction intentionnelle du regard. Elle ne serait que réception passive et non une activité portée par un sujet. Mais parce que les yeux s'accompagnent de mouvement, le regard est d'abord direction du regard. Le regard est regard-direction. Entre deux visages, prendre en considération la dimension et la possibilité d'un « entre deux regards », cela veut donc d'abord dire s'intéresser à la direction des deux regards, l'un par rapport à l'autre.

Parce qu'il cherche à voir quelque chose, le regard est le plus souvent une visée (« sur (qqn, qqch) »). Le regardé peut bien ne rien savoir du regard qui est porté sur lui, il n'en demeure pas moins harponné par la flèche invisible que lui lance le regardant. En ce sens, le regard trace un rail invisible et intangible, voire un rail d'invisible au cœur même du visible. Un tel rail invisible tisse un lien entre l'instance regardante et l'instance regardée : dans le voir, avant même la formation d'une image dans la rétine de l'œil qui voit, c'est l'enjeu d'une mise en relation qui a lieu. Une telle mise en relation est d'autant plus décisive que, en tant que lien, elle ignore la distance physique entre instance regardante et instance regardée, distance physique qu'elle n'abolit pourtant pas. Parce que la distance physique n'est pas résorbée par le regard mais uniquement transgressée, cette distance physique ne fait que donner plus d'importance au lien que tisse le regard parce que, lorsque cette distance est importante, lui seul permet un rapprochement entre regardant et regardé. C'est bien la raison pour laquelle Maurice Merleau-Ponty, dans *L'Œil et l'esprit*, pouvait se trouver en mesure d'insister sur ce qu'on aurait peut-être tendance à considérer trop facilement pour une évidence : « le voyant ne s'approprie pas ce qu'il voit : il l'approche seulement par le regard […]. » [708] Prendre en considération la dimension de l'« entre deux regards » qui apparaît au sein des « entre deux visages », c'est donc aussi prendre en considération le regard en tant que regard-lien. Mais parce qu'« entre deux visages » ce sont deux regards qui ont cours, c'est la possibilité d'une rencontre et d'un entrecroisement de deux regards-liens qu'il faut envisager.

[706] Alain Rey, *Le Robert*, *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, p. 3141.

[707] Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit* (1964), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1995, p. 17.

[708] *Op. cit.*, p. 18.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Le regard est, enfin, une manière de voir. Regarder n'est pas une activité neutre, mais emporte avec lui l'état d'esprit, pour ne pas dire l'état d'âme du regardant. Le regard peut alors moins voir que donner à voir à un autre regard, en se faisant fondamentalement expression. Comme le dit Georg Simmel :

« Le regard par lequel nous cherchons à percevoir autrui est lui-même expressif. Par le regard qui dévoile, nous nous dévoilons nous-mêmes. […] L'œil ne peut pas prendre sans donner en même temps. » [709]

En ce sens, le regard parle autant qu'il voit. Bien entendu, comme le souligne fermement Frédéric Berthet, « il n'y a pas de sémantique du regard » et l'erreur serait de croire pouvoir faire un sort au sens d'un regard :

« L'ancienne rhétorique du XVIIe et XVIIIe siècle, les traités de Conrart, de l'abbé Bretteville, du père Dinouart souffraient d'hypersémie sur ce chapitre : grande débauche d'adjectifs, surqualification qui restitue à l'objet considéré sa part de fascination, signifiance à ce point pléthorique que peut-être elle en vient à s'annuler d'elle-même ; par saturation sémantique, le regard file dans le sens jusqu'à l'irrepérable. » [710]

Mais en rappelant ici la dimension expressive du regard, il ne s'agit pas de se fourvoyer dans la voie d'une contribution à une illusoire sémantique du regard. Il s'agit seulement de venir désigner le regard comme le site d'un sens possible qui, quand il entre en interaction avec un autre visage et un autre regard, est bien souvent un sens adressé. Par conséquent, entre deux regards, on ne saurait négliger la dimension expressive des regards.

Contemplation de la femme aimée : dramaturgie plastique pour un « lieu d'un regard sur un regard »

Dans les films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel, l'importance de l'« entre deux regards » n'est jamais plus prégnante que dans les « entre deux visages » où les deux personnages entretiennent une relation qui se pense sur le mode d'un silence suffisant. Dans ces moments, aucune parole n'est échangée qui viendrait en quelque sorte recouvrir, estomper ou se mélanger à la présence et la préséance des regards. Le verbe étant absent, l'« entre deux regards » se présente plus directement comme l'un des sujets fondamentaux de ces « entre deux visages ». Dans *J'entends plus la guitare*, le plan-séquence dans lequel Lolla et Martin apparaissent pour la première fois en co-présence constitue l'un des ces « entre deux visages » totalement silencieux [séq. 2]. La dimension de l'« entre deux regards » est d'autant plus déterminante ici que ce plan-séquence propose, à partir du regard de Martin, une manière de voir qui est aussi l'un des thèmes courants attachés à la notion de couple amoureux en général et dans le cinéma de Philippe Garrel en particulier : la contemplation par l'homme de la femme aimée [711] .

[709] ***Georg Simmel, cité dans : Isaac Joseph, Erving Goffman et la microsociologie, op. cit., p. 23.***

[710] ***Frédéric Berthet, « Éléments de conversations » in Communications n° 30, 1979, p. 142.***

en vertu de la loi du droit d'auteur.

En début de plan, seul le visage de Lolla est visible, cadré de profil, légèrement penché, le regard tourné vers le bas du hors-champ droit. Elle sourit très légèrement, ses yeux s'éclairent, puis elle finit par arborer un large sourire. Dès cette première image, alors que l'« entre deux visages » n'est pas encore constitué, on voit combien le regard de Lolla joue déjà un rôle déterminant : son regard, relayé par son sourire (et il est significatif que le changement de celui-ci suive la modification de celui-là), charge le hors-champ d'une présence encore virtuelle, mais sensible. Parce qu'il apparaît clairement comme un regard dirigé et porté vers une cible hors-champ, le regard de Lolla se fait foncièrement conjonctif, par-delà la coupure instaurée par le cadrage. Plus encore, parce qu'il s'ouvre sur un isolement du visage de Lolla, ce début de plan-séquence réassure la dimension de lien du regard, parce qu'elle est ici la seule (après tout, Lolla pourrait « sourire aux anges ») à ouvrir le champ vers son dehors et la présence d'un autre virtuel. Ainsi, s'il est seul à être visible, le visage de Lolla n'est déjà plus un visage seul.

Après ces premières secondes sur le visage de Lolla, la caméra panote sur la droite, en effectuant un mouvement en diagonale, d'abord enté sur la direction du regard de Lolla que relaie ensuite exactement le regard de l'autre protagoniste dévoilé : Martin. En fin de mouvement, seul Martin est cette fois visible, en position de « contre-plongée » par rapport à Lolla, la tempe droite posée sur sa main droite repliée. Martin se met à rire et dans le coin supérieur gauche du cadre, une mèche de cheveux de Lolla apparaît, comme si elle se rappelait fugitivement à la représentation, au point que la caméra, comme harponnée par cette mèche, remonte alors, en suivant dans le sens inverse la même diagonale que précédemment, pour venir cadrer les deux visages ensemble. Le visage de Lolla occupe tout le coin supérieur gauche du plan ; celui de Martin le coin inférieur droit. En cette fin de plan, Lolla détourne les yeux du visages de Martin, pour perdre son regard en direction de l'horizon, alors que Martin reste en pâmoison devant le visage de Lolla.

Il est peu de séquences, dans les films de la quatrième période, qui illustrent mieux l'à-propos de l'expression « lieu d'un regard sur un regard », parce que tout dans cette séquence – de la nature du filmage à la disposition des visages dans l'espace en passant par les caractéristiques propres aux deux regards – paraît en faire résonner les termes. Une « dramaturgie plastique », pour reprendre la notion de Jean Douchet [712], propre aux regards s'établit ici qui constitue un pan essentiel de l'enjeu représentationnel et

[711] À ce titre, Thomas Lescure dans son dialogue avec Philippe Garrel « risque une hypothèse "affective" : il semble que l'immobilité et le silence se manifestent surtout dans tes films quand une femme est présente sur l'écran. Comme si cette femme était contemplée par un enfant, émerveillé, fasciné. » S'il ne semble guère judicieux de rapporter le regard porté sur la femme à la figure de l'enfant, parce que c'est toute la part d'érotisation de ce regard qui a ainsi tendance à être évacuée, l'hypothèse de Thomas Lescure dit assez que le motif de la contemplation de la femme est un motif récurrent du cinéma de Philippe Garrel. *Cf.* Thomas Lescure, *Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 277. Notons enfin qu'Hilary Radner propose sur ce point un inattendu, mais pertinent, rapprochement entre les films de Philippe Garrel et un trait constitutif du cinéma américain classique, tel que l'une des théoriciennes majeures de l'analyse féministe des films, Laura Mulvey, a pu le mettre en évidence : « La présence de la femme est un élément indispensable au spectacle dans le cinéma narratif normal ; pourtant sa présence a tendance à travailler contre l'évolution du récit, à figer le déroulement de l'action par des moments de contemplation érotique. Cette présence étrangère doit être alors assimilée au corps narratif. » *Cf.* Laura Mulvey citée dans : Hilary Radner, « Un sujet masculin : le corps, la femme et la figurabilité dans le cinéma de Philippe Garrel », *art. cit.*, p. 277.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

dramatique de ce plan. D'abord, la caméra, en n'excédant jamais le périmètre spatial de l'espace entre les visages, paraît entièrement réduire le lieu de la représentation à celui de l'« entre deux regards » : ce qui précisément a lieu ici dans la majeure partie de la séquence, c'est, enfermé entre deux visages, un échange de regards. Ensuite, en suivant, lors des deux panoramiques, les directions indiquées par les deux regards (premier panoramique) ou l'un des deux (deuxième panoramique), la caméra confère un statut majeur aux directions des regards. Plus encore, parallèlement aux effets de coupure qu'elle instaure, la caméra vient souligner le lien tissé par l'échange de regards. Il est symptomatique à cet égard que la caméra paraisse venir désigner l'endroit exact où les deux regards se nouent lors du premier panoramique, en suivant d'abord la direction du regard de Lolla puis celle du regard de Martin. Ainsi, la caméra traduit sur un mode proprement figural et cinématographique l'idée de regard-direction comme celle de regard-lien. Cet « entre deux regards » est, enfin, largement conditionné par la disposition des deux visages dans l'espace. Lolla et Martin, la description précédente cherchait à le mettre en évidence, ne sont pas dans une situation de face-à-face strict dans cette séquence. Lolla surplombe Martin de manière légère mais sensible, ce que la dernière image de ce plan, avec l'inscription des deux visages dans des coins du cadre opposés selon l'axe d'une des deux diagonales, rend on ne peut plus manifeste. Le « lieu d'un regard sur un regard » devient ainsi un lieu orienté en faveur du visage de Lolla. Une telle disposition des visages, si elle ne crée pas les conditions de la contemplation de Lolla par Martin, (la contemplation, par essence, élève par elle-même ce dont elle est contemplation), tend à traduire avec plus de force figurative l'état de contemplation dans lequel se trouve Martin pour le spectateur : le visage de Martin, comme en adoration devant une icône face à laquelle il lève les yeux, se fait entièrement « wonder » [713]. Son regard-expression peut alors jouer un rôle crucial dans cette attitude de contemplation et d'adoration. À lui seul, situé sous le visage de Lolla, il vient exprimer l'intensité d'un amour porté à une femme [Planche XVIII].

Disparition du lieu diégétique au profit du seul « lieu d'un regard sur un regard »

Si l'expression « lieu d'un regard sur un regard » apparaît comme l'une des plus heureuses pour rendre compte de l'essentiel de ce qui se passe lors de nombreux « entre deux visages » dans les films de la quatrième période, c'est aussi en raison des choix de représentation dominants de l'esthétique garrelienne. En effet, très gros plans et longues focales ont parfois tendance à provoquer un effacement ou un évanouissement du lieu dans lequel les deux visages sont censés se trouver. Le lieu qui accueille les visages tend alors à se perdre dans les tréfonds de la représentation, laissant le champ libre à l'avènement d'un autre lieu, infiniment plus essentiel : le « lieu d'un regard sur un regard ».

712 *Cf. Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 22.

713 « Tantôt le visage pense à quelque chose, se fixe sur un objet, et c'est bien le sens de l'admiration ou de l'étonnement, que le *wonder* anglais a conservé. » *Cf.* Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, *op. cit.*, p. 127.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Dans *Le Cœur fantôme* la séquence de la déclaration d'amour mutuellement écrite et dessinée par Justine et Philippe offre dans cette perspective un cas intéressant [séq. 15]. La séquence n'est pas, à proprement parler, uniquement constituée d'un « entre deux visages ». Elle croise, en effet, deux séries de plans : une première série constituée par de très gros plans du visage de Philippe ou du visage de Justine, une seconde série représentant soit les mains de Philippe en train d'écrire, soit les mains de Justine en train de dessiner. Cette deuxième série sur les mains est importante, parce qu'elle seule permet de connaître l'enjeu dramatique de cette séquence [714] . Mais la qualité d'émotion qui émane de cette séquence provient essentiellement des deux visages. Totalement muets, Philippe et Justine ne font que regarder ce que l'autre trace sur la nappe, ou sourire (Justine), ou regarder en direction de l'autre visage (Philippe). C'est bien « entre deux visages », entre leurs expressions, et dans la dynamique des regards que l'essentiel se joue. Il faut voir, par exemple, avec quel mélange de tendresse et de gaieté tranquille Philippe regarde avec insistance Justine qui elle même regarde, en s'en amusant, ce qu'il a écrit. Ici aussi, regard-direction, regard-lien et regard-expression se combinent pour créer la chair dramatique d'un moment. Le « drame » ici, c'est aussi un entrelacs de lignes et de directions appelés regards.

Mais ce qu'il faut surtout noter, selon l'angle d'analyse suivi ici, c'est que les visages des deux protagonistes, filmés en très gros plans, se détachent en relief sur un fond indescriptible, qui semble moins se rapporter à l'ordre du lieu qu'à celui de l'espace informe. Les longues focales jouent ici pleinement leur rôle d'un rendu hautement approximatif de la scène-monde. Ces plans donnent à voir deux têtes comme en suspension dans un espace moins devenu « quelconque » qu'inutile en tant que lieu, sinon pour sa vertu à fournir matière à un fond à peu près neutre [715] . Le lieu n'est plus un lieu déterminé : il semble accéder au statut de pur espace, comme s'il n'était pas encore articulé par la parole locative [716] . Le rapport différentiel qui s'établit entre les deux séries de plans du point de vue représentationnel n'est d'ailleurs pas sans importance, parce qu'il accuse l'impression d'effacement du lieu dans la série visages. Autant la nappe et ce qui est écrit dessus paraît vouloir raccrocher les deux protagonistes à l'ordre d'une réalité et d'une « concrétude » diégétique du lieu, autant les plans sur les visages paraissent vouloir aboutir à une totale désincarnation du lieu par un effet d'incarnation maximale des

[714] Philippe écrit sur un coin de nappe, dans un phylactère partant d'un cœur muni de jambes : « Toutes les lettres d'amour sont ridicules sinon elles ne seraient pas des lettres d'amour. »

[715] Anne Lété, précisément à propos du *Cœur fantôme*, a pu avancer l'idée que, en fonction de certains choix de cadrage en très gros plans, le lieu pouvait avoir tendance à disparaître pour ne plus laisser subsister qu'une impression de fond. *Cf. Le Récit architecte*, *op. cit.*, p. 134.

[716] André Gardies, dans *L'Espace au cinéma*, opère une distinction entre espace et lieu, par analogie avec la distinction saussurienne de la langue et de la parole. Si l'espace est un ordre latent et virtuel, un système qui reste à construire par l'analyse, le lieu lui est une actualisation ponctuelle et concrète de l'espace : « Le lieu ne serait-il pas alors la parole de l'espace-langue ? L'un, particulier, manifeste, repérable, contingent, ne permettrait-il pas d'accéder à l'autre, général, latent, virtuel, immatériel, immanent, en un mot systématique ? » Il nous semble donc que plus la dimension du lieu s'estompe et devient évanescente, plus la virtualité d'un pur espace accède au premier plan. *Cf.* André Gardies, *op. cit.*, pp. 71-72.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

deux visages. Dans cette série de plans qui forment un « entre deux visages », le lieu disparaît donc, comme pour laisser place nette à une autre forme de lieu : ce « lieu d'un regard sur un regard », lieu entièrement interhumain, que le cinéma et ses puissances parviennent à rendre ici très sensible. Entre les deux visages, à la croisée des deux regards, lui seul compte désormais [Planche XIX].

Regards négatifs : le caractère inévitable de la co-présence

Si l'expression « lieu d'un regard sur un regard » paraît enfin si judicieuse pour rendre compte de ce qui peut se dérouler entre deux visages c'est, non sans paradoxe, parce qu'elle évoque des regards, sans jamais parler ni d'échange de regards, ni non plus de vision. C'est ici que la dimension du regard-direction trouve sa pleine pertinence, parce qu'un regard peut fort bien exprimer, selon son orientation, un refus de voir. En ce sens, le regard d'un personnage peut atteindre sa plus grande efficace dramatique, mais aussi symbolique, lorsqu'il se fait regard négatif. Entre deux visages, les regards des deux protagonistes peuvent en effet ne pas se croiser, refuser le plus souvent et le plus longtemps de regarder vraiment l'autre, les regards peuvent chercher à éviter le visage de l'autre, l'« entre deux visages » n'en reste pas moins, de manière peut-être plus fondamentale encore que lorsqu'il y a échange, le « lieu d'un regard sur un regard ». Pourquoi de manière peut-être plus fondamentale ? Parce qu'en ces cas-là, l'« entre deux visages » pourrait bien venir figurer le caractère inévitable de la co-présence.

C'est ici qu'il convient de revenir sur le seul plan-séquence de la première époque de *J'entends plus la guitare* qui donne à voir Lolla et Marianne en co-présence [séq. 9]. Si ce plan-séquence mérite d'être retenu, c'est qu'il offre une configuration « entre deux visages » particulièrement nette. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que l'un des photogrammes les plus publiés du film en provienne [717] et, si nous mentionnons ce point, c'est que nous aurons à nous arrêter sur ce photogramme. Mais notons pour le moment que ce plan-séquence offre surtout l'exemple d'une micro mise en scène très précise d'une interaction entre deux regards le plus souvent négatifs, entée sur une mise en scène non moins précise des positions et des tournures des visages. Sous couvert de rapports de surface policés, les regards négatifs semblent se mettre au service de l'inimitié qui sourd entre ces deux femmes.

Ce plan-séquence fait entrer le spectateur *in medias res* dans l'« entre deux visages ». Marianne est au premier plan, vraisemblablement couchée sur le ventre et se tenant sur les coudes, ce qui a pour effet de surélever son visage ; Lolla est au deuxième plan, également couchée sur le ventre, mais le visage plus bas que celui de Marianne, son menton reposant sur ses deux bras croisés. Or, dès le départ, ce plan pose la configuration essentielle et dominante propre à cet « entre deux regards » : celle de deux regards qui s'évitent. Si Marianne regarde au sol, Lolla, elle, les yeux de toute façon dans le vague, paraît (ne pas) fixer un point dans le hors-champ droit. Le regard de Lolla est un « regard perdu » [718]. L'« entre deux visages » figure donc d'emblée la co-présence de

[717] Par exemple, ce photogramme figure parmi ceux qui illustrent la jaquette de la cassette vidéo commercialisée de *J'entends plus la guitare*.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

deux regards négatifs. Les deux jeunes femmes sont côte à côte, installées dans une attitude quasiment mutuelle qui témoigne de l'a-corps qui naît de la situation d'interaction. Mais les deux regards dénoncent au contraire cet a-corps : tout laisse à penser que ce sont les circonstances (et la logique immanente à la première époque de *J'entends plus la guitare*, comme on l'a vu) qui ont créé les conditions d'une co-présence contre laquelle les directions de leurs regards semblent protester.

La suite du plan-séquence est à l'avenant. Les deux femmes restent le plus souvent en position de regard négatif, sinon dans les moments où la tournure de la conversation exige une adresse à l'autre plus marquée. C'est ainsi que Lolla tourne une première fois les yeux en direction de Marianne, après avoir dit qu'elle ne comprenait pas la différence entre « aimer bien » et ne pas « aimer beaucoup ». De même, Marianne tourne les yeux vers Lolla, alors qu'elle lui demande si elle est pressée de voir finir le paradis de Positano. À ce titre, il est remarquable que le seul et unique échange de regards entre les deux femmes ait lieu au point de plus grande connivence dans la conversation. Lorsque Marianne dit à Lolla qu'il ne faut pas faire attention à ce qu'elle dit parce qu'elle est une « vieille sinistre », cette dernière se retourne vers Marianne pour manifester son incompréhension. Celle-ci explique que « les sinistres, c'étaient des grecs qui avaient toujours raison », puis se retourne vers Lolla. Les deux regards se croisent alors et, dans un sourire, Lolla explique à Marianne que sinistre veut dire « pas gai », provoquant à son tour un sourire de Marianne. Cet échange de regards, parce qu'il est unique, parce qu'il s'accompagne de sourires, fait exception. Par contrepoint, il ne fait que rendre plus manifeste la logique des regards refusés et des visages fermés qui dominent.

Dans *Le Champ aveugle*, Pascal Bonitzer pose une question intrigante et au demeurant difficile. Il lui apporte une réponse qui, si l'on en dégage ce qu'elle induit, permet de tirer la substance sémantique attachée aux regards négatifs :

« À quoi reconnaît-on du premier coup d'œil une photo de film ? À ce que les lignes de force de l'image, les mouvements fixés, les regards et les lignes de fuites du décor semblent attirés, aspirés par un centre de gravité situé à l'extérieur du cadre et à l'oblique de l'axe de l'objectif. » [719]

On pourra, à bon droit, trouver curieux qu'il faille en passer par une image fixe qu'est un photogramme – cette « chair inconnue du film » [720], selon Serge Daney – pour tirer le sens de ce qui a lieu au cours d'une image-mouvement. Mais c'est précisément que, selon ce qu'en dit Pascal Bonitzer, certaines caractéristiques d'un photogramme ne diffèrent pas ontologiquement de celles qu'il partage avec l'image-mouvement. Elles se voient, au contraire, comme accusées par le gel du mouvement. Pascal Bonitzer fait sienne ici la conception bazinienne du cadre cinématographique, conçu comme un cache générateur d'une dynamique centrifuge dont la métaphore de l'aspiration donne une image suggestive. Mais le point intéressant en l'occurrence, et qui ne manque pas de

718 Pour reprendre une expression avancée par les *Cahiers du cinéma* en légende d'un photogramme du *Vent de la nuit*, montrant Hélène et Paul en situation de regards négatifs. *Cf. Cahiers du cinéma* n° 533, mars 1999, p. 38.

719 Pascal Bonitzer, Le Champ aveugle, op. cit., p. 69. Pascal Bonitzer écrit bien « lignes de fuites » et non lignes de fuite.

720 Serge Daney cité dans : Bernard Benoliel, « Les deux glaces à trois faces » in *Cinéma 02*, automne 2001, p. 20.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

paradoxe, c'est que Pascal Bonitzer déporte cette « centrifugeosité » du cadre/cache sur le terrain de l'image fixe issue d'un film [721] , non plus de l'image-mouvement. Alors qu'on pourrait penser que c'est précisément la nature mobile des éléments figurant dans un plan cinématographique qui rendent en majeure partie le cadre centrifuge (parce qu'ils peuvent toujours activer, en droit du moins, une dynamique d'échange entre le champ et le hors-champ), Pascal Bonitzer soutient au contraire que c'est la nature propre à la composition de l'image et certains éléments de cette image qui l'orientent vers son dehors. On soulignera ici comme un fait essentiel que Pascal Bonitzer compte les regards au nombre de ces éléments. Il y aurait évidemment beaucoup à discuter, sur un plan esthétique général, dans l'argumentaire de Pascal Bonitzer. Pour s'en tenir aux seuls films de la quatrième période, nombreux sont les plans, et les photogrammes issus de ces plans, qui donnent au contraire l'impression de rigoureuses compositions centripètes où « les lignes de forces de l'image » semblent aspirées « par un centre de gravité situé » à l'intérieur du cadre. C'est justement ce que nous verrons dans la suite de ce chapitre à propos de la question du portrait et surtout du double portrait. Mais il est aussi de très nombreux cas de photogrammes qui entrent en résonance avec les arguments du critique [722] . Or, c'est le cas du photogramme que nous évoquions plus haut.

Que donne à voir ce photogramme ? Les visages de Marianne et Lolla en co-présence, nécessairement [Planche XX]. Mais il les montre, conforme en cela à la dominante de la dynamique des regards qui a lieu au cours du plan-séquence, toutes deux en position de regards négatifs. Jouant un rôle essentiel pour la « centrifugeosité » inhérente à ce photogramme, ces deux regards paraissent ouvrir la représentation vers l'extérieur du cadre : vers ses propres mains, totalement hors-champ, en ce qui concerne le regard de Marianne ; vers un point indéterminé en ce qui concerne le regard de Lolla. Si lignes de force il y a bien dans cette image, c'est d'abord dans ces deux regards-direction qu'elles figurent. Ainsi fixées, les directions des regards accusent l'évitement dans la vision qui a lieu entre les deux femmes. Chacune d'elles apparaît d'abord tournée et concentrée vers tout autre chose que la femme avec laquelle elle se trouve en co-présence.

Mais c'est alors, nous semble-t-il, que l'argumentation de Pascal Bonitzer, sans se trouver complètement renversée, doit nécessairement être corrigée par tout ce qu'elle ne prend pas en compte. Car ce que Pascal Bonitzer ne veut sans doute pas voir, dans la logique du texte [723] où s'insère son propos, c'est que l'essentiel de ce qui ne paraît pas chercher la fuite hors du cadre s'impose avec une force accrue. Dans le photogramme qui nous intéresse, la présence et la densité des visages paraissent d'autant plus marquées qu'ils ne sortent pas des limites du cadre dans lequel ils sont inclus. Alors que les regards

[721] Il convient ici de lever une équivoque. L'expression photo de film est en effet ambiguë, puisqu'elle peut renvoyer à l'idée de photo de tournage. Mais c'est bien de photogramme dont parle Pascal Bonitzer, comme la suite de son texte le confirme en distinguant regard-caméra en « photographie normale » et au cinéma. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle on se trouve dans l'obligation de préciser que l'image fixe dont parle Pascal Bonitzer est « issue d'un film », parce que son caractère immédiatement centrifuge ne s'applique pas, dans l'esprit de Pascal Bonitzer, aux autres types de photographie.

[722] Dans *Le Champ aveugle*, c'est un photogramme de *Pickpocket* de Robert Bresson (France, 1959) qui vient en illustration du propos de Pascal Bonitzer.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

s'évitent, les visages, eux, ne peuvent s'éviter. Tout se passe comme si l'« entre deux regards », centrifuge, ne donnait que plus de poids à un « entre deux visages » centripète. Ainsi, et c'est le point sur lequel nous voudrions insister, c'est en définitive la co-présence des deux figures qui s'impose de manière décisive pour le regard spectatoriel. Les regards négatifs ont beau donner l'impression de vouloir passer outre, la « centrifugeosité » qu'ils instaurent donne un caractère inévitable à la co-présence des visages qui eux ne sont pas centrifuges.

Avec les regards négatifs, une dimension possible de la configuration « entre deux visages » s'affirme donc. Celle du caractère presque étouffant que peut acquérir cette espèce de vase clos qu'est la co-présence. Le « lieu d'un regard sur un regard » devient presque une petite prison, où les personnages paraissent avant tout subir la co-présence sous l'œil impassible d'une caméra qui les enserre. Les regards font tout pour s'éviter. Mais les deux visages paraissent aimantés dans la co-présence. Thomas Lescure a pu avancer l'idée que Philippe Garrel pouvait faire preuve d'une « perversité quelque peu eustachienne » [724] dans la scène de *J'entends plus la guitare* dans laquelle « Brigitte Sy (la femme dans la vie, celle qui sauve, qui nourrit, celle qui fait les enfants) se voit contrainte […] d'affronter la grande inspiratrice, la muse inquiétante et destructrice », à savoir Nico-Marianne sous les traits de Johanna Ter Steege. Mais il n'est peut-être pas utile d'en passer par le recours à l'autobiographique pour trouver des signes de cette perversité. L'inévitabilité d'une co-présence odieuse à deux personnages féminins est l'un de ces signes.

2. Le double portrait : approche formaliste

« Nous pensons que le rapport au portrait est l'une des données majeures qui informent la figuration d'un cinéaste. » Nicole Brenez.

Faire le constat que l'« entre deux visages » est une configuration filmique, c'est remarquer qu'il peut se rencontrer à l'échelle d'une séquence entière ou au contraire s'inscrire dans un procès d'apparition/disparition au cours des évolutions de la mise en scène d'un plan ou d'une séquence. L'« entre deux visages » est une configuration filmique souple qui peut naître très fugitivement dès lors qu'un gros plan enserrant uniquement deux visages se donne à voir. Maints exemples de ce genre figurent dans les films de la quatrième période. Notamment, comme nous nous y sommes déjà arrêtés, le moment de cadrage qui constitue le centre de la séquence de conversation entre Minouchette et Jeanne dans *Les Baisers de secours* [725] [séq. 3]. Mais en retour, cette

[723] Ce texte, en effet, qui donne son titre à l'ensemble de l'ouvrage est essentiellement consacré à la problématique de la vision tronquée et du hors-champ, autrement nommé par Pascal Bonitzer, « champ aveugle », reprenant, comme on le sait, une expression de Roland Barthes.

[724] *Cf. Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 201.

[725] *Cf.* Chapitre III.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

souplesse et le caractère parfois fugace de la configuration ne rendent que plus prégnants encore les moments où les films insistent sur la configuration et effectuent une sorte d'arrêt sur image sur l'« entre deux visages ». C'est ici que l'analyse de l'« entre deux visages » rencontre la problématique du portrait et surtout du double portrait.

La problématique du portrait (1) : au-delà de la conception formaliste

La problématique du portrait irrigue les films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel. Cette problématique constitue d'ailleurs l'un des points de continuité le plus évident entre le travail intensif et expérimental effectué par Philippe Garrel dans un film comme *Les Hautes solitudes* et les films de la quatrième période. En premier lieu, on peut considérer que chacun des films de la période brosse le portrait d'un homme. Matthieu, Gérard, Paul, Philippe et Serge sont portraiturés. Mais il faut ici entendre la notion de portrait autrement que dans le cadre resserré d'une conception formaliste. Cette conception formaliste, Nicole Brenez et Jacques Aumont cherchent précisément, non pas à la récuser, mais à la dépasser parce qu'ils la jugent trop restrictive [726] . La solution qu'ils préconisent est de ne pas aliéner la notion de portrait à la sphère picturale, donc de la dégager de critères définitoires purement plastiques pour le reconsidérer à l'aune de ce qu'un film peut produire : par exemple, des effet de véridicité exprimant les qualités profondes d'un acteur-sujet [727] . En ce sens, comme le montre Jacques Aumont, en en trouvant notamment des exemples chez Jacques Rivette ou Maurice Pialat, le portrait cinématographique joue de manière aiguë du rapport entre l'acteur et son personnage, parce que c'est à travers ce que la mise en scène capture de l'acteur pour en faire la substance du personnage, en un geste « vampirique » [728] , que se manifestent les plus intenses effets de véridicité [729] .

Sans entrer dans le détail (car ce n'est pas l'essentiel de notre propos), ce peut être selon une telle perspective qu'il est envisageable de considérer que les films de la quatrième période développent des portraits d'hommes contemporains et ordinaires. À cet égard, *Les Baisers de secours* offre le cas le plus évident parce qu'une forme de brouillage identitaire immédiat ne manque pas de s'opérer entre le personnage de Matthieu et son interprète, Philippe Garrel lui-même, puisqu'ils sont tous deux cinéastes. Un tel brouillage identitaire est encore renforcé par le fait qu'il affecte aussi les autres personnages de la famille : Jeanne/Brigitte Sy, le père/Maurice Garrel, Lo/Louis Garrel. Il est bien difficile, il est même impossible en réalité, de dire ce qui revient en propre au personnage (sinon le prénom Matthieu) ou à l'acteur [730] . Le personnage, délibérément pensé comme une « composition » [731] , ainsi que Philippe Garrel le disait déjà du personnage du metteur en scène qu'il interprétait dans *Elle a passé tant d'heures sous les*

726 *Cf.* sur ce point, Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, *op. cit.*, pp. 129 et suivantes.

727 *Ibid.*, pp. 130-133.

728 Sur l'idée de vampirisme, *ibid.*, pp. 132-133.

729 *Op. cit.*, p. 132.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

sunlights, devient ainsi le site où sont impossibles à démêler le fictionnel et les « effets de réel » [732] . Mais le trouble identitaire est intéressant en cela qu'il ne fait pas échec à l'idée de portrait en cinéma mais la fonde, si l'on suit Jacques Aumont sur ce point : il considère que le « propos même du cinéma où se produit le portrait est de brouiller [la] séparation entre acteur et personnage. » [733] Le dispositif de mise en abyme des *Baisers de secours* offre ainsi à Philippe Garrel de faire son propre portrait en tant que sujet paré du masque d'un personnage, de faire son portrait *en* personnage, tout comme Éric Rohmer peut faire le portrait de ses actrices « dans le personnage. » [734]

Problématique du portrait (2) : conception formaliste et opérations portraitiques

Si la problématique du portrait continue d'œuvrer dans les films de la quatrième période, ce n'en est pas moins aussi avec le portrait conçu sur son versant formaliste. Sur cette base, les cinq films entretiennent des liens avec la peinture – par un tout autre biais que les toiles de Martin dans *J'entends plus la guitare* et celles de Philippe dans *Le Cœur fantôme* – en retrouvant et exploitant, par les moyens du cinéma, certains critères formels et structurants qui peuvent faire songer à des portraits picturaux. Il ne faut pas comprendre par là que les films se déportent sur le terrain de la peinture. Il faut comprendre qu'ils retrouvent, en cinéma, des problématiques que la peinture affrontait bien avant lui et continue d'affronter avec les moyens qui sont les siens.

Nicole Brenez avance l'idée que, d'un point de vue formaliste [735] , « l'opération portraitique » au cinéma, comme elle la nomme, reposerait en son fondement sur « l'isolation » [736] . Isolation d'un visage, isolation d'une figure, isolation d'un groupe de figures qui, ainsi détachés de la masse des autres éléments filmiques, accèderaient à la sphère du portrait. Une telle opération d'isolation, menant à un effet de

730 De ce point de vue, même les dialogues de Marc Cholodenko ne sont pas un critère sûr. En effet, il a conservé quelques bribes de paroles consignées par Philippe Garrel et dont Philippe Garrel assure qu'elles sont réelles. *Cf. Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 183.

731 *Ibid.*, p. 183.

732 L'expression est de Philippe Garrel lui-même, en commentaire de sa présence en tant qu'acteur dans certains de ses films. *Cf. Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 119.

733 Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, *op. cit.*, p. 131.

734 *Ibid.*, p. 133.

735 Comme l'écrit explicitement Nicole Brenez dans le paragraphe qui ouvre la partie de sa thèse consacrée à l'opération portraitique : « Cette fois, nous tentons une définition formelle du Portrait cinématographique. » *Cf. Autour du* Mépris, *Deux problèmes cinématographiques rapportés à l'invention figurative et solutions filmiques*, Thèse de doctorat, EHESS, 1989, p. 604.

736 *Op. cit.*, p. 605.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

« portraiturarisation », peut être le fruit de différentes techniques et Nicole Brenez étudie cinq de ses techniques. Sans entrer dans le détail, on peut brièvement les résumer. D'abord parce qu'elles montrent toute la richesse de l'opération portraitique au cinéma. Ensuite parce que ces techniques convergent vers un même « effet de stase », corollaire à l'idée de portrait cinématographique d'un point de vue formel et sur lequel nous aurons à insister. Enfin parce que deux de ces techniques se trouvent plus particulièrement jouer un rôle dans les films de la quatrième période.

La première de ces techniques d'isolation est « le montage par faux-raccord ou absence de raccord » [737], dont les plans-flashes de Brigitte Bardot dans *Le Mépris* constituent un exemple fameux. La seconde de ces techniques « est le cadre qui, exploité dans ce qu'il peut avoir de centripète, autonomise l'image. » [738] La troisième de ces techniques « procède par autonomisation scénariique » [739] et apparaît dès lors qu'un film, « indépendamment de leur statut de protagoniste d'un récit » [740], s'intéresse à certains personnages ou plus exactement certaines personnes humaines en insistant « sur leur corps, leur comportement, leur éthologie, libérés des histoires que leur être a pu engendrer. » [741] Ce qui « signifie qu'ils sont les héros d'un scénario concomitant au scénario diégétique […]. » [742] Mais ce qui fait du concept de « scénario éthologique » que forge ici Nicole Brenez une « opération portraitique », c'est l'isolement de la figure humaine élue qu'un tel scénario éthologique peut engendrer [743]. On le voit : cette opération portraitique entre en résonance avec l'idée de « scénario-visage » que nous avons examinée à propos du visage de Marianne dans *J'entends plus la guitare*. En ce sens, nous pouvons ajouter désormais que ce scénario-visage brosse aussi le portrait de Marianne. La quatrième technique d'isolation est plus difficile à comprendre. Elle est ce que Nicole Brenez nomme le « dysfonctionnement figural » : « il y a jeu sur les différents stades de l'avènement empirique de la figure, oscillation entre l'acteur et le sujet, l'improvisation et l'impromptu. » [744] Il nous semble, au vu de ce que dit Nicole Brenez, que

737 *Ibid.,* p. 608.

738 *Ibid.*, p. 608.

739 *Ibid.*, p. 609.

740 *Ibid.*, p. 609.

741 *Ibid.*, p. 609.

742 *Ibid.*, p. 609.

743 Nicole Brenez poursuit son commentaire en ces termes : « L'insistance et la discontinuité de la représentation de ces figures manifestent l'intérêt que le film leur porte, quitte à arrêter sa diégèse pour progresser dans l'investigation de cette autre histoire, histoire d'un être. Or, le soin que prend un film à montrer une figure peut finir par l'isoler des autres. Elle ne se trouve plus dans le même espace scénariique, dans la diégèse commune, et quand elle y fait retour, elle emmène avec elle l'aura conférée par son statut d'héroïne visuelle du scénario éthologique. » *Cf. ibid.*, p. 609.

744 *Ibid.*, p. 610.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

le « dysfonctionnement figural » peut donc, formellement, venir appuyer les effets de véridicité recherchés à travers la conception non formaliste développée par Jacques Aumont. Enfin, la cinquième technique d'isolation que Nicole Brenez distingue est ce qu'elle nomme le « surfonctionnement figural » [745], où « la figure est fétichisée par son cortège ou son entourage de figurines » [746], dont l'un des exemples est celui de Marlène Dietrich dans *L'Impératrice rouge* de Josef von Sternberg [747].

Hubert Damisch, que cite Nicole Brenez, pouvait avancer l'idée que quand « on voit apparaître dans un film un élément connoté comme pictural, une stase se produit nécessairement. » [748] Ce qu'il importe donc de retenir, quelles que soient les techniques qui permettent cette opération, c'est que l'opération portraitique par l'effet d'isolation qu'elle produit

« provoque cet effet de stase, cet arrêt dans le déroulement du flux filmique qui produit des effets de sens et de regard particuliers. Le portrait cinématographique intervient comme une légère syncope dans la diégèse et le temps filmiques. » [749]

Avoir affaire à un portrait formaliste au cinéma, c'est donc nécessairement rencontrer un effet de stase. À moins que, dans une perspective analytique, il ne faille renverser la proposition : rencontrer une impression de stase qui mette en jeu de manière directe une figure humaine, *a fortiori* son visage, c'est nécessairement être conduit à poser la problématique du portrait.

Portrait d'une prostituée : principes formels, deux niveaux de découpe

Dans les toutes premières minutes du *Cœur fantôme*, on trouve un plan nettement conçu comme un morceau détachable, une stase qui constitue un portrait : portrait en plan rapproché et en légère contre-plongée de la prostituée incarnée par Valéria Bruni-Tédeschi, à laquelle Philippe Klein vient « simplement » [750] de dire qu'elle est très belle [séq. 1]. Si l'on peut choisir ce plan, c'est que l'effet ou la sensation de portrait est ici d'autant plus prégnant que tout le début de cette première séquence du film en trois plans vise un rapprochement progressif vers le visage de cette femme. Un premier plan d'ensemble montre le croisement dans la rue des deux figures de Philippe et de la prostituée, puis un deuxième plan, par raccord dans l'axe, vient cerner de plus près les

745 *Ibid.*, p. 611.

746 *Ibid.*, p. 611.

747 Josef von Sternberg, *L'Impératrice rouge* (USA, 1934).

748 Hubert Damisch, « L'Épée devant les yeux » in *Cahiers du cinéma* n° 386, juillet-août 1986, p. 33.

749 Nicole Brenez, op. cit., p. 611.

750 Philippe dit : « Je voulais simplement vous dire que vous êtes très belle. »

en vertu de la loi du droit d'auteur.

deux figures, avant que n'apparaisse le portrait où la prostituée est pour la première fois seule à l'image. La progression peut se lire ici comme un avènement ménagé du pictural au filmique pour générer un portrait formel qui a surtout valeur d'icône : il fonde visuellement la beauté triste de la prostituée que le personnage de Philippe vient juste de souligner en paroles.

Un tel plan, à l'effet de composition rigoureux, permet de dégager les principes, fort simples au demeurant, à partir desquels Philippe Garrel dresse des portraits en plans rapprochés et en cinéma. Pour se situer dans l'ordre des opérations portraitiques analysées par Nicole Brenez, ces principes sont des variations sur la deuxième opération : l'activation de la valeur centripète du cadre. Ces principes, en effet, correspondent à deux niveaux de découpe. La découpe, en premier lieu, opérée par les arêtes du cadre et qui séparent le buste et le visage du reste du monde. Le portrait-formel procède avant tout d'une autonomisation et d'une singularisation de la figure humaine par rupture des liens qui la maintiennent en relation avec le monde. Le cadre a ici une valeur fondamentalement centripète qui enserre la figure dans l'enclos fermé et fixe du champ de la représentation et ramène le regard spectatoriel sur elle.

Le deuxième niveau de découpe s'établit ensuite entre le visage filmé et le fond sur lequel il se détache. La composition du portrait-formel procède aussi d'un rapport figuratif qui vise à mettre en relief le visage en le faisant fortement accéder à l'avant-plan de la représentation. Par ce deuxième niveau de découpe, il ne s'instaure pas seulement une coupure entre la figure représentée et le reste du monde, entre le visible et l'invisible. Ce deuxième niveau instaure une fracture au cœur même du champ, au cœur même de la représentation et établit une hiérarchisation entre deux nappes de visibilité dont le statut signifiant est fort différent : si la figure est à voir, le fond aide à voir. Bien entendu, le fond peut-être vu en lui-même [751] . Mais cela relève alors d'une décision spectatorielle qui prend parti, subvertissant ainsi la nature du rapport figuratif, de donner une place autre au fond, à ce qui n'est conçu en principe que comme le support au service de la figure. Dans le portrait de la prostituée, l'effet support est en l'occurrence nettement sensible. La prostituée est adossée de biais contre le mur : la figure repose ainsi sur le fond, ce qui donne d'ailleurs une tournure assez sculpturale à ce portrait filmique. Ainsi, l'économie figurative de ce plan, par l'effet de découpe interne au champ qu'elle propose, montre combien la figure humaine dans ce type de portrait-formel est privilégiée : l'espace visuel paraît se reconfigurer pour se faire entièrement anthropocentriste, comme modelé sous la pression d'un puissant principe d'individuation. Ce qui se trouve alors exacerbé, c'est l'apparence visible de la femme représentée – fût-ce pour inviter le spectateur à ne pas s'y cantonner et en faire une voie de passage vers son intériorité. Exacerber une apparence visible : telle semble bien être, en effet, l'une des visées formelles du portrait. Comme l'écrit Anne Souriau : « Le portrait est […] déjà interprétation et transcription, donc

[751] De même, lors de certains plans composés en portraits formels, la différenciation entre la figure et le fond peut tendre à s'estomper jusqu'à les rendre presque indiscernables, presque indistincts. L'exemple le plus probant dans les films de la quatrième période se trouve dans *J'entends plus la guitare* et concerne le personnage de Linda. Lorsqu'elle vient rendre visite à Gérard, qui vit de nouveau en couple avec Marianne, elle se retrouve seule dans une chambre avant que Gérard ne vienne la rejoindre [séq. 28]. Filmée en plan poitrine, Linda se tient dans une grande obscurité qui la fait être ombre parmi les ombres : ses contours semblent se diluer dans la pénombre, si bien que le rapport figuratif entre figure et fond devient confus.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

choix, pour rendre l'apparence extérieure d'une personne, quel que soit le degré de réalisme. » [752]

À mettre en relation ce plan-portrait avec les nombreux autres [753] qui figurent dans les films de la quatrième période et qui auraient tout aussi bien pu servir de modèle à l'analyse, il apparaît que ces deux niveaux de découpe sont les deux principes élémentaires invariants à partir desquels Philipe Garrel dresse des portraits formels en plans rapprochés. De la sorte, ces principes forment matrice. Bien entendu, chacun des portraits offre ensuite son lot de variations qui le singularise et qui apporte toujours une réponse individualisée et circonstanciée à la question de savoir « comment, sous quel angle, à quelle distance, dans quel rapport au lieu environnant […] le visage humain est […] filmé ? » [754] Il suffit de songer au portrait de la sage-femme, dans *La Naissance de l'amour*, où l'effet de surexposition complexifie et dramatise le rapport entre la figure et le fond, sans pour autant le rendre caduc [séq. 12]. Baignant dans une blancheur lactescente, filmée en plan fixe, les contours du visage de cette femme paraissent légèrement rongés par une lumière devenue acide. Le travail de figuration et de défiguration partielle crée formellement ici un étrange mélange d'humanisation et de déshumanisation, lequel traduit sur un mode figural le caractère à la fois rassurant et inquiétant attaché aux représentants du corps médical pour Fanchon [755] .

Double portrait : le « pictural » et le « linéaire »

S'il a paru nécessaire de s'arrêter un peu longuement sur les principes formels attachés aux portraits dans les films de la quatrième période, c'est qu'ils se retrouvent dès lors qu'on aborde la question essentielle qui intéresse cette étude : celle du double portrait. Ce que nous nommons double portrait dans les films de la quatrième période, ce ne sont pas tous les plans qui sécrètent un effet de stase alors qu'ils présentent deux personnages en

752 Anne Souriau, « Portrait » in Étienne Souriau (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990, p. 1161.

753 On peut faire référence au portrait de Lolla qu'effectue filmiquement Philippe Garrel, dans *J'entends plus la guitare*, et qui semble venir en lieu et place du portrait peint que Martin se refusait à faire dans la première époque [séq. 16]. On peut évoquer le début du plan, dans *Le Vent de la nuit*, où Hélène se tient de trois quarts dos à la fenêtre (image qui se retrouve sur l'affiche du film) [séq. 3]. On peut rappeler aussi le plan de la Jeune Femme, dans *La Naissance de l'amour*, épaules nues, cheveux mouillés, baignant dans une lumière lactescente [séq. 56]. Ce plan a un statut fort ambigu. Est-ce une image-rêve sortie de la tête de Paul ? Ou est-ce une prolepse, donc un plan plus objectif parce que ne devant pas être raccroché à la subjectivité d'un personnage, comme peut fort bien inviter à le penser le fait qu'un plan très proche apparaît par la suite dans le film, au moment où la Jeune Femme se lave après avoir constaté qu'elle a ses règles [séq. 65] ? La nature incertaine de ce plan et le fait qu'il apparaisse et disparaisse sans transition contribuent en tout cas fortement à en faire un « morceau détachable » qui renforce son caractère de portrait.

754 Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, *op. cit.*, p. 128. Selon Jacques Aumont, « telle serait à peu près la question infiniment subdivisée qui suggèrerait le parallèle » entre portrait peint et portrait formel filmique.

755 Après ce portrait où la sage-femme lui demande de se préparer pour entrer en salle de travail, Fanchon se met à sangloter, manifestant de cette manière l'appréhension qui est la sienne.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

co-présence. Ce sont les plans qui sécrètent un tel effet de stase alors qu'apparaît la configuration « entre deux visages » dans un même champ. Une autre séquence du *Cœur fantôme* offre à cet égard un exemple qui mérite d'être pris en considération prioritairement, parce qu'il permet aussi de montrer que les effets de stase peuvent naître dans le continuum spatio-temporel d'un plan qui en lui-même déborde le cadre du portrait. C'est ici la conjugaison momentanée d'un cadrage fixe et d'une certaine immobilité des deux personnages qui ouvre le plan à la dimension de la portraiturarisation.

Ce plan met en co-présence, pour la dernière fois, Annie et Philippe [séq. 53]. Il s'agit du dernier plan de la séquence où Philippe retourne chez ses enfants et chez Annie, après que cette dernière l'a appelé à la rescousse pour la protéger de Moand devenu fou de violence. Ce plan débute sur le visage d'Annie filmée seule en gros plan, à la gauche du cadre. De trois quarts face, Annie se tient adossée contre le mur blanc du couloir qui mène à la porte d'entrée de son appartement. Immédiatement, la voix de Philippe se fait entendre hors-champ – « Ça va ou tu veux que je reste un peu ? » – et son visage vient s'inscrire, de profil, à la gauche du cadre. Lui aussi colle son épaule contre le mur. Dès cet instant, les conditions du double portrait sont réunies. Bien que les deux têtes, légèrement en amorce, débordent du cadre, un important effet de clôture centripète se dégage. En raison de la fixité du cadrage, d'abord : il impose ici des arêtes fixes et un effet de découpe qui sécrètent un effet de picturalité. Ce sentiment de picturalité est encore renforcé par le fait, légèrement paradoxal, que ce cadrage fixe dure, comme « dure » le cadre d'une toile pour celui qui la regarde, parce que ce cadre est immuable. C'est ainsi que l'effet de stase est ici particulièrement évident et prononcé. Plus encore, cet effet de stase se voit encore renforcé rétroactivement lorsqu'il vient à se rompre : la mobilité de la caméra qui se fait jour dans la fin du plan, pour suivre en travelling latéral gauche Annie qui va ouvrir la porte de l'appartement à Philippe, fait prendre un peu plus conscience au spectateur combien le cadrage qui précédait entrait en résonance avec la peinture. L'effet de clôture centripète est dû aussi à l'orientation des deux visages. Essentiellement tournés, et même à certains moments penchés l'un vers l'autre, les deux visages paraissent animés par un mouvement de rapprochement nettement centripète. Le profil affûté de Philippe, qui semble « s'organiser » en pointe vers le visage d'Annie et son regard qui ne cesse de fixer son ex-femme, ne font que surenchérir sur cet effet centripète. Enfin, la clôture centripète est assurée en raison des effets de découpe internes au cadre. Les visages d'Annie et de Philippe se détachent nettement sur le fond assez neutre du mur, ce qui oriente le rapport figuratif au profit des visages largement mis en relief.

Mais la spécificité d'un double portrait cinématographique par rapport à un portrait unique est d'établir, sur la base des principes formels repérés, une exacerbation du rapport figuratif qui s'instaure entre les deux visages. Le rapport visages/fond sert en quelque sorte de socle à la mise en relief du rapport figuratif entre les deux visages. Étant donné la nature centripète de la composition, ce rapport acquiert un caractère cerclé sur lui-même qui semble en faire le prime enjeu représentationnel. Mais il faut tout de suite ajouter qu'un tel rapport figuratif est particulièrement à même d'attirer l'œil spectatoriel et analytique dès lors que ce rapport paraît complexe ou dramatisé. C'est évidemment sur ce point que le double portrait Annie/Philippe est particulièrement intéressant, étant donné

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

les différences morphologiques entre ces deux personnages que nous avons pues analyser au chapitre précédent. En effet, tout se passe comme si Philippe Garrel avait voulu, avec ce portrait, accuser une dernière fois l'incompatibilité figurative des deux personnages au cours d'un plan qui, au niveau dramatique, montre que l'incompréhension est devenue totale entre eux [756] . La disposition des deux visages dans le cadre a ici une importance décisive et d'une certaine manière, en faisant référence aux célèbres catégories d'Henrich Wölfflin conceptualisées dans son ouvrage *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, on pourrait dire que dans ce double portrait le visage d'Annie s'impose comme « pictural » quand celui de Philippe apparaît beaucoup plus « linéaire » [Planche XXI]. Henrich Wölfflin défend en effet l'idée que

« dans le style linéaire toutes choses sont vues suivant des lignes tandis qu'elles le sont par leurs masses dans le style pictural. Voir de façon linéaire, c'est donc chercher le sens et la beauté des choses en premier lieu dans leurs contours – les formes intérieures elles aussi ont leurs contours – en sorte que l'œil soit guidé par les limites de l'objet et soit invité à les appréhender sur les bords. Voir par masse, en revanche, c'est détourner son attention des limites, les contours étant devenus plus ou moins indifférents, et les objets apparaissant alors comme des taches qui constituent l'élément premier de l'impression. […] Tout dépend de l'importance primordiale ou non qu'il faut attribuer aux contours, et du fait que la ligne doit – ou ne doit pas – être déchiffrée linéairement. » [757]

Or, le véritable brouillage de la ligne qui caractérise la chevelure frisée d'Annie, organisée en paquets de boucles, donne d'une certaine manière une tonalité picturale à l'ensemble de son visage : il semble plutôt « devoir » se lire comme la conjugaison plastique d'une masse-face et d'une masse-cheveux. Il est décisif ici qu'Annie se tienne essentiellement de trois quarts face, parce que le caractère littéralement « massif » de son visage, ou pour mieux dire composé de masses, s'impose, ce qu'aurait largement estompé une tournure de profil. Le visage de Philippe, au contraire, peut immédiatement être abordé et précisé dans son contour. En raison des caractéristiques dominantes de son visage (affûté et ponctué de pointes que sont son nez, son menton et sa houppette de cheveux), en raison aussi de sa position dans le cadre : de profil, la ligne de son visage, déjà très linéaire, est ici très nette. Ce double portrait donne donc le sentiment de ne pas mettre seulement en co-présence deux visages, mais presque deux économies figuratives différentes et irréductibles l'une à l'autre – un peu comme si Annie avait été peinte par Rembrandt alors que Philippe aurait été dessiné par Dürer [758] . On peut voir là une manière, au fond assez radicale, de faire le double portrait de deux êtres qui n'ont décidément plus rien à faire ni à voir ensemble.

[756] Le dialogue porte sur le fait qu'Annie continue à aimer Moand, même lorsqu'il lui tape dessus, parce qu'il n'a peur de rien, pas même des flics. Philippe apparaît totalement consterné par de tels propos. Annie, elle, paraît mépriser profondément Philippe devant son incapacité à trouver édifiant un tel sentiment.

[757] ***Henrich Wölfflin, Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, Le problème de l'évolution du style dans l'Art Moderne, trad. fr., Paris, Gérard Montfort, 1992, pp. 21 et 22. Souligné par l'auteur.***

[758] Ce sont les deux peintres qui servent de références à Henrich Wöllflin pour illustrer chacun des deux styles. Dürer est linéaire, Rembrandt est pictural.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Double portrait : le net et le flou ou la réification de l'entre-deux

Il est dans *La Naissance de l'amour* un plan très important pour montrer à quel degré d'enjeu, autant représentationnel que dramatique, peut atteindre le simple fait de réunir deux visages dans un même champ dans le cinéma de Philippe Garrel. Plan fixe qui s'étire dans la durée montrant deux visages très proches l'un de l'autre, souvent immobiles et couchés dans un même lit : il ne fait pas de doute qu'il s'agit d'un double portrait. C'est même l'un des plus importants de toute la période parce que le rapport figuratif qui s'instaure entre les deux visages s'avère profondément dramatisé par un filmage en très longue focale. De ce point de vue, un tel plan permet d'aborder un point que nous avions volontairement passé sous silence dans le premier chapitre de cette étude (dans la perspective de l'analyse de ce plan justement) : celui d'un collage disjonctif, ainsi que l'on peut décider de l'appeler, de deux figures par l'emploi d'une longue focale. C'est d'ailleurs par là qu'un tel plan, mieux qu'aucun autre peut-être dans l'ensemble des films de la quatrième période, fait de l'entre-deux, tel que le conçoit Daniel Sibony, un excellent opérateur d'analyse pour lire les situations entre deux personnes dans le cinéma de Philippe Garrel parce que la coupure-lien se voit quasiment réifiée.

Ce double portrait met en co-présence Ulrika et Paul [séq. 8]. Il s'agit du dernier plan de la seconde séquence où les deux protagonistes sont à l'hôtel. C'est une longue scène de confession, pendant laquelle Ulrika confie à Paul les raisons pour lesquelles il n'est plus question pour elle « de retomber dans la situation de l'amour ». Une telle confession possède un statut dramatique d'importance, parce qu'elle signifie au spectateur, comme peut-être à Paul, que les sentiments d'Ulrika ne sauraient se transmuer en amour. Par conséquent, cette confession pose en germe l'échec futur de leur relation. Pendant toute la durée de ce plan, la disposition générale des deux visages ne change pas, comme ne change pas non plus la répartition des zones de net et de flou dans le cadre [Planche XXII]. À l'arrière-plan, Ulrika est filmée de face, le visage en oblique : le point est fait sur elle et la netteté lui est réservée. Au premier plan de l'image, Paul se tient de profil, le visage entièrement flou, dissemblant d'avec lui-même, comme si la chair de son visage bavait par-dessus les contours de son profil. En raison de la longueur de la focale utilisée, les deux visages subissent donc un traitement figuratif très différencié : alors que le site de la parole [759] (le visage d'Ulrika) est l'élu de la représentation, le site de l'écoute (le visage de Paul) est, lui, entièrement tributaire d'un traitement qui semble hésiter entre figuration et défiguration (on reconnaît incontestablement Paul, mais son identité-visage est entamée). Comme pour le double portrait du *Cœur fantôme* analysé plus haut, les catégories du « pictural » (Paul) et du « linéaire » (Ulrika) seraient peut-être intéressantes à faire jouer pour bien marquer l'écart figuratif qui s'instaure entre les deux visages (encore qu'il soit problématique de reverser la figuration du visage d'Ulrika entièrement du côté du linéaire, ne serait-ce que parce que la semi-pénombre qui règne dans le plan estompe certains contours de son visage, en particulier au niveau du menton). Mais la différence de traitement est ici par trop évidente pour qu'il soit besoin d'en passer par ces deux catégories.

[759] La confession d'Ulrika est pratiquement un monologue. Paul n'intervient que deux fois, de manière très brève.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Il semble plus important de s'arrêter sur l'essentiel de ce que cet écart figuratif exprime : une incarnation visuelle de l'entre-deux entendu comme coupure-lien. Le rapport figuratif qui s'instaure entre les deux visages au cours de ce double portrait n'est pas seulement producteur d'écart ou « différence » [760]. Il établit simultanément une impression de lien très fort au niveau visuel. La position des deux visages dans l'espace joue ici un rôle : partageant le même lit, les figures de Paul et d'Ulrika sont nécessairement proches l'une de l'autre. Mais c'est surtout les effets de modelage figuratif dus à la caméra et à ses capacités productives qui sont ici d'importance. Par la localisation adoptée, d'abord. Placée pratiquement à hauteur de visages (peut-être perçoit-on une très légère plongée) et selon un angle de vision qui fait se superposer le profil de Paul sur le haut de la tête d'Ulrika, les deux visages donnent par endroit l'impression de se confondre : la ligne devenue incertaine du profil de Paul déborde sur les traits d'Ulrika qu'elle vient troubler. Mais c'est surtout l'objectif utilisé qui vient renforcer le lien au niveau visuel. Ici joue à plein cette propriété esthétique des longues focales qui est d'estomper l'impression de distance entre les objets filmés. En effet, l'espace qui sépare les visages de Paul et d'Ulrika apparaît très comprimé, du fait même qu'à l'image le visage flou et le visage net paraissent surtout entrer en relation de collage. L'hétérogénéité figurative a tendance à transfigurer la relation spatio-diégétique des deux visages en une relation visuelle de pure surface, comme pourraient l'être deux autocollants appliqués sur l'écran. Bien entendu, c'est consciemment que nous forçons ici un peu le trait (aussi parce qu'il nous est difficile, par l'écriture, de rendre justice à un phénomène visuel qui perd de toute façon de son impact figuratif à être expliqué et déplié dans un texte). Il est clair que la mobilité des visages problématise le recours à la notion de collage. Il est clair que les lois de la perspective n'en continuent pas moins de s'appliquer dans cette image et que les deux visages ne sauraient vraiment être ramassés sur le même plan. Mais, en définitive, il s'en faut de peu. Il nous semble donc que la notion de collage est la plus licite pour rendre compte de l'impression très forte

[760] Jacques Aumont, dans l'étude qu'il a consacrée à *La Naissance de l'amour*, propose une analyse de ce plan qui mérite d'être citée *in extenso* parce qu'elle n'est pas sans rapport avec la nôtre : « Après l'achat des préservatifs, et avant de "faire" l'amour, Paul et Ulrika sont saisis dans un long plan fixe, plus de quatre minutes, qui est une confession à la Bergman (il ressemble beaucoup à la confession de Liv Ullman à Max von Sydow dans *Une passion*). Dans un cas comme dans l'autre, l'actrice récite un texte très écrit, composé, pour un homme qui l'écoute, mais ce rapprochement même permet de voir comment une telle traversée s'opère dans le film de Garrel. Tout le travail du figuratif dans ce plan consiste à réunir les deux têtes des acteurs en les séparant visuellement : lui est à l'avant-plan, de profil, vertical, son front et son menton taillés par le cadre, ses traits gommés et rendus cireux ou huileux par le flou ; le point est fait sur elle, de face, visage posé en oblique, sculpté par la lumière qui lui fait des arcades sourcilières de masque nègre. Le contraste appuyé, tenu dans l'immobilité et la durée, donne l'idée d'une vitre entre eux, une faille plus essentielle encore qui ne serait pas dans l'espace, mais dans la différence qui les sépare. La parole, dès lors, ne saurait être celle d'un dialogue : elle ne peut que revenir à sa source (et par une implacable logique, c'est la voix de l'actrice qui, en fin de plan, se met à souffrir). » *Cf.* Jacques Aumont, *À quoi pensent les films*, *op. cit.*, p. 134. Jacques Aumont interprète donc le rapport figuratif déséquilibré qui s'installe en terme de différence. En conformité avec les vues de Daniel Sibony sur cette question, il nous semble cependant que le terme de différence n'est pas un entre-deux tout à fait adéquat pour rendre compte de ce qui se joue à travers ce rapport figuratif. Certes, le terme de différence acquiert dans le texte d'Aumont un statut fort, puis qu'elle n'est pas simplement spatiale. Mais du coup, il nous semble qu'elle oriente trop uniment la lecture en terme de coupure, lecture qui tend alors à rater l'impression d'une réduction extrême de la distance entre les deux personnages due à l'emploi d'une très longue focale.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

d'une réduction *a minima* de l'espace entre les deux visages. Par là même, dans l'entre-deux de la parole et de l'écoute, la dimension du lien ne laisse pas d'être très présente.

Il va de soi, par après, qu'il est nécessaire d'insister, ainsi que le fait Jacques Aumont, sur l'effet de disjonction majeur qu'instaure l'écart figuratif entre visage net et visage flou. En reversant la netteté entièrement du côté du visage d'Ulrika, ce double portrait provoque une coupure radicale dans l'ordre de la représentation, qui exprime une faille incommensurable dans la relation. Ce plan produit une sorte d'atteinte figurative sur le visage de Paul, comme on porte atteinte à l'intégrité d'une personne. Si l'on se laisse entraîner sur la pente des métaphores stylistiques, dont Laurent Jullier a pu montrer toute l'importance dans l'analyse de film dès lors qu'il s'agit de s'engager dans la voie du sens [761] , il n'en faut sans doute pas plus au spectateur pour comprendre que Paul n'a certainement pas une position de force dans le couple [762] . La « domination » visuelle d'Ulrika corrobore une domination dramatique. Paul et Ulrika, en tout cas, ne sont pas traités sur un pied d'égalité figurative : il y a une disjonction à l'œuvre. La découpe, contrairement à ce qui se passe avec un portrait à visage unique, n'est plus seulement entre la figure et le fond : elle a lieu surtout entre les deux figures. Autrement dit, si sensation de collage il y a entre les deux visages, c'est un collage disjonctif, autrement dit une coupure-lien réifiée.

Ce collage disjonctif entre les deux visages, le déséquilibre qui s'instaure dans la répartition de la parole et de l'écoute l'accuse : Ulrika, captant l'essentiel de l'attention spectatorielle par son discours, n'en apparaît que plus nette, et donc plus présente à l'image ; Paul, réduit pour l'essentiel à une écoute mutique, n'en semble que plus flou et, au fil de la confession, paraît finalement surtout présent dans un état d'absence. C'est pour un tel portrait que l'on peut dire avec Blaise Pascal qu'un « portrait porte absence et présence » [763] , caractère qu'il prête aussi, comme on la vu, à la notion de figure. En ce sens, le double portrait de Paul et Ulrika serait fondamentalement figure, c'est-à-dire entièrement architecturé par l'entre-deux qu'il contient. Une telle hypothèse (et que nous tenons à laisser à l'état d'hypothèse) est évidemment séduisante : elle invite, en dernière instance, à faire de l'entre-deux sécrété de manière si concrète entre les deux visages l'enjeu autant figuratif que dramatique de ce double portrait.

Mini-scénario d'une série de doubles portraits

Le paradoxe du portrait et du double portrait au cinéma, c'est qu'ils s'entent sur un effet de stase qui n'en demeure pas moins inscrit dans une durée. L'effet de stase est duratif et

761 Laurent Jullier, *L'Analyse de séquences*, *op. cit.*, p. 111.

762 Cette lecture est d'autant plus motivée que, depuis que le couple est apparu à l'écran, Paul paraît totalement se soumettre aux directives d'Ulrika : c'est elle qui lui donne le feu vert pour qu'il vienne la rejoindre dans la salle de bains, c'est elle qui les envoie tous deux acheter des préservatifs à la pharmacie.

763 Blaise Pascal, *Pensées*, *op. cit.*, p. 125 (Pensée n° 260).

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

on voit le caractère d'oxymore d'une telle formule, qui n'a rien à envier à l'idée d'obscure clarté. Mais l'oxymore valant justement pour sa vertu à conjuguer des contraires, c'est peut-être sur ce terrain que le portrait cinématographique (toujours réduit ici à sa conception formaliste) trouve sa plus grande spécificité. Cependant, on ne s'arrêtera pas ici sur le fait qu'un portrait cinématographique est l'une des configurations filmiques particulièrement à même de faire passer au premier plan les plus sensibles modifications d'apparence d'un visage pour traduire les remous intérieurs qu'il dévoile : comme un sismographe traçant des états d'âme sur la pellicule, un portrait en cinéma est au service des évolutions intimes que le visage incarne. On ne manquerait pas d'exemples de portraits qui viendraient en illustration de ce point dans les films de la quatrième période et Didier Péron, en soulignant que la caméra de Philippe Garrel est un « appareil hypersensible » [764] a pu, d'une certaine manière, suggérer tout ce qu'il y avait à prospecter dans cette voie.

Mais, selon l'orientation de cette étude, ne nous intéressant ici qu'à la dimension du double portrait, c'est peut-être en portant attention à des évolutions plus « grossières », au sens où elles sont plus manifestes, que l'intérêt temporel du portrait cinématographique se dévoile. C'est sur ce point qu'il convient de renouer avec l'idée de « scénario-visage » dans les films de la quatrième période. Nous avons déjà mentionné le rapport étroit que « scénario-visage » et « autonomie scénarique » (la troisième technique) nous semblait entretenir, dans le bref passage en revue des différentes techniques pouvant, selon Nicole Brenez, sécréter l'opération portraitique. Il est d'ailleurs significatif, de ce point de vue, que le scénario-visage Marianne dans *J'entends plus la guitare* soit ponctué de portraits formels, précisément composés à partir des deux niveaux de découpe mis en évidence [765] . Il est au moins une séquence dans les films de la quatrième période qui montre que « scénario-visage » et double portrait peuvent se conjuguer, faisant par là même concorder effets de stase et déroulement temporel. En sus, cette séquence montre que certaines opérations portraitiques peuvent se combiner [766] , renforçant sans aucun doute l'effet de portraiturarisation. Cependant, étant donné que la durée filmique retenue est ici assez courte (une séquence de quelques minutes), il est plus juste de parler d'un mini-scénario que d'un scénario véritable : le mini-scénario d'une série de doubles portraits.

Cette séquence se trouve dans *Les Baisers de secours* et mène Jeanne, Lo et Matthieu en train chez la mère de ce dernier [séq. 34]. Au cours de cette séquence, la

764 Didier Péron, « Un homme, deux femmes, toujours », *art. cit.* (www.liberation.fr). Didier Péron écrit : « La caméra de Garrel est un appareil hypersensible, qui enregistre la moindre faille, l'ombre qui passe sur un visage, un léger effort, des silences embarrassés, la banalité de tout et de tous qui est la seule expérience terrestre possible, la seule qui vaille encore la peine. »

765 Parmi ces portraits, on peut évoquer le premier plan du film, portrait de Marianne endormi, le plus serein de tout le film. On peut aussi évoquer le plan où Marianne est affalée, triste et désabusée sur son lit, adossée contre le mur, déjà sans doute certaine de quitter Gérard [séq. 17].

766 Nicole Brenez insiste déjà sur ce point. Elle opère ainsi un départage entre ce qu'elle nomme le « Portrait Fort, qui associe plusieurs types d'isolants » (c'est-à-dire d'opérations portraitiques) et le « portrait Discret, qui n'en utilise qu'un. » *Cf. Autour du* Mépris, *op. cit.*, p. 611.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

situation dramatique d'ensemble n'est donc pas une situation entre deux personnes. Mais le portrait (ou plus exactement les portraits) est bien un double portrait entre Jeanne et Lo et on retrouve ici l'intérêt majeur qu'il y a à prendre au sérieux l'idée que l'« entre deux visages » est une configuration filmique. La séquence est bâtie sur une succession de sept plans et enchaîne quatre doubles portraits de Jeanne et Lo, séparés les uns des autres pas une procédure de fermeture et d'ouverture au noir (elles sont donc au nombre de trois). L'usage non-narratif de ces ponctuations filmiques joue ici un rôle important. Elles renforcent et surlignent, par des effets de clôture figurative, une autonomie, voire une autarcie, des plans les uns envers les autres que les ressemblances entre les plans auraient sans doute tendance à estomper.

Sauf en ce qui concerne le second, les cadrages de ces portraits ne sont pas entièrement fixes. Ils font preuve d'une très légère mobilité. Mais le caractère centripète du cadrage n'en est pas moins actif, parce que les micro-mouvements de la caméra paraissent entièrement destinés à produire des recadrages pour mieux enfermer encore la représentation sur les deux visages en co-présence. Cependant, la conception garrelienne du cadre cinématographique est plus proche en ces cas-là de celle d'un Jean Mitry que de celle de Pascal Bonitzer ou, plus originellement, de celle d'André Bazin. Jean Mitry ne récuse d'ailleurs pas la conception bazinienne, mais prend appui sur elle en l'affinant et la « corrigeant » : « […] les limites de l'écran ne sont rien de plus qu'un cache par rapport au réel représenté, mais deviennent un cadre pour la représentation puisque l'image "compose" avec le réel par le seul fait des limites qu'elle lui impose. » [767] Ce qui paraît important dans la formulation de Jean Mitry, c'est qu'elle ne réduit pas le cadre cinématographique à l'une ou l'autre des propriétés de l'antinomie bazinienne (centripète, centrifuge), mais les fait cohabiter comme deux pôles inscrits dans tout procès de cadrage, dès lors qu'il s'agit d'image indicielle. Bien entendu, certains cadres auront plutôt tendance à jouer la carte du pôle centripète au détriment du pôle centrifuge et inversement. La question n'est pas de relancer ici un débat sur un problème largement connu et amplement développé par ailleurs [768] . Il s'agit plutôt de s'accorder sur l'idée que l'opération portraitique qui repose sur la dimension centripète du cadre cinématographique peut être amenée à cohabiter avec une dimension plus centrifuge. L'effet de stase visuelle ne s'en trouve pas amoindri. Au contraire, il paraît d'autant plus déterminant parce qu'il est induit par un regard profondément électif de la caméra.

Pour donner la mesure du mini-scénario qui s'établit dans cette série de doubles portraits, il paraît indispensable de les décrire les uns à la suite des autres, même succinctement. C'est à ce prix que les différences qui se dessinent ont une chance de devenir claires pour le lecteur. Dans le premier portrait, Lo, qui était assis jusqu'ici aux côtés de son père, rejoint Jeanne qui assoit son enfant sur elle. Lo s'adosse contre sa mère et leurs deux visages se collent l'un contre l'autre. Jeanne cherche à déterminer la nature des sandwichs qu'elle a achetés, puis en donne un au jambon à Lo, qui se met à le manger. La caméra reste braquée sur ces deux visages, alors même que les signes d'adresse à Matthieu, désormais totalement hors-champ, ne manquent pas : Lo regarde

[767] Jean Mitry cité dans : Henri Agel, *L'Espace cinématographique*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1978, p. 18.

[768] *Cf.* par exemple, Jacques Aumont, *L'Œil interminable*, *cinéma et peinture*, Paris, Séguier, coll. « Noire », 1995, pp. 103-133.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

en direction de son père et ne cesse de lui sourire, tandis que Jeanne demande à Matthieu s'il veut un sandwich et lui intime l'ordre de ne pas fumer. De la sorte, ces adresses font sentir combien le regard de la caméra est aimanté sur les deux visages et combien c'est le pôle centripète du cadre qui semble désormais dominer [769].

Dans le deuxième portrait – le plus portrait de tous ces portraits, si l'on peut dire, en raison de la totale fixité du cadrage – la position des visages de Jeanne et de Lo a changé. Lo dort dans les bras de sa mère et son visage est cette fois tourné de trois quarts face vers Jeanne. Le visage de Lo vient essentiellement occuper la partie inférieure droite du cadre. Le visage de Jeanne, en revanche, apparaît de trois quarts dos à l'image et vient pour bonne part s'inscrire dans la partie supérieure gauche du cadre. Jeanne regarde, presque religieusement, son enfant dormir. La ligne qui relit les yeux ouverts de Jeanne aux yeux fermés de Lo forme une diagonale qui redouble presque idéalement la diagonale du cadre. Surtout, elle crée un effet de clôture de la représentation sur elle-même et semble enfermer le regard spectatoriel dans l'espace entre ces deux regards. On notera enfin l'immobilité presque totale des postures, qui joue un rôle non négligeable dans l'effet de stase qui émane de ce plan. Au vu de la composition d'ensemble de ce plan, tout se passe en définitive comme si le double portrait précédent amorçait un mouvement d'involution centripète que ce second double portrait avait pour charge de confirmer en l'amplifiant.

Le troisième portrait répète, au départ, la posture précédente. Le cadrage, cependant, est légèrement plus large que le précédent. Au bout de quelques instants, Jeanne tourne les yeux vers Matthieu, hors-champ, et lui sourit avant de reprendre sa posture initiale. Puis, elle se tourne à nouveau vers Matthieu et lui récite un passage en italien des *Noces de Figaro* de Mozart, alors que Lo continue à dormir. À peine a-t-elle fini que son visage retrouve sa position initiale pour qu'elle regarde amoureusement Lo plongé dans son sommeil. Elle ne détourne les yeux qu'un bref instant, comme pour mieux entendre Matthieu qui lui dit : « C'est beau, c'est comme dans un film d'Antonioni. »

Dans le quatrième portrait, enfin, la caméra donne l'impression de s'être légèrement rapprochée des visages et de s'être déportée très légèrement sur la gauche. De ce fait, si la posture des visages est la même, le visage de Lo est maintenant inscrit plus au centre de l'image. Cette séquence est aussi celle qui rompt l'enchaînement direct des portraits. Au bout de quelques secondes, la caméra effectue un panoramique sur la droite, pour venir cadrer le visage de profil de Matthieu [770]. Le plan dure un long moment sur le visage de Matthieu, puis la caméra effectue un panoramique descendant le long de son bras, avant de remonter sur les visages de Jeanne et de Lo, qui n'ont pas changé de position : au passage, le spectateur a pu apercevoir la main gauche de Matthieu caressant très doucement la jambe de Jeanne.

[769] À ce titre, il est notable que Matthieu reste totalement silencieux en réponse à ces adresses. Silence qui tend à rendre sa présence hors-champ quelque peu incertaine et finalement à surenchérir sur son absence dans le champ, ce qui ne fait qu'appuyer la dimension de clôture du cadrage.

[770] Le mouvement panoramique ralentit très légèrement lorsque le reflet de la silhouette de Matthieu dans la vitre du compartiment apparaît à l'image.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Étant donné l'importante déflation narrative qui a lieu au cours de ces plans (rien ne vient faire ici narrativement événement), le mini-scénario des doubles portraits peut aisément s'imposer. L'image de l'« entre deux visages » Jeanne/Lo acquiert ainsi une courte mais décisive « autonomie scénarique ». On sent bien, à la vue de cette série de portraits, la lecture autobiographique qui peut, et sans doute doit, en être faite. Très clairement, ici, Philippe Garrel, autant cinéaste que mari et père, élabore un dispositif de montration qui dit, par l'effet de répétition, la véritable adoration qu'il porte à son fils et à sa femme réunis. Ce détour par l'autobiographique n'est cependant pas indispensable. Une lecture purement esthétique semble pouvoir en être faite. Les changements qui s'opèrent, d'une stase à l'autre, dans les postures adoptées entre les deux visages ou dans les cadrages, suffisent à sécréter un sens immanent à cette série de portraits. Contrairement au scénario-visage Marianne, il ne s'agit pas ici d'incarner sur un mode figural les évolutions profondes d'un personnage. Il s'agit d'introduire un seul et même « entre deux visages » dans une série de variations qui paraissent vouloir montrer que l'« entre deux visages » est une source de représentations inépuisables [Planches XXIII et XIV]. Un jeu sur le même et l'autre, sur les ressemblances et les différences qu'entretient chacun des doubles portraits avec les autres s'instaure. Si événements il y a dans cette série, ils ne sont pas narratifs mais figuraux : d'un changement de posture à l'autre, d'une modification de cadrage à l'autre, la moindre différence peut se faire événement pour l'œil. Or, c'est sur ce point que la conjugaison d'effets de stase et d'inscription dans la durée est important. Si le déroulement temporel est, en film, nécessaire à la sérialité et aux variations qu'elle induit, les effets de stase sont indispensables pour assurer l'aura visuelle des variations. Effets de stase et autonomie scénarique s'épaulent donc ici pour engendrer un moment hautement cinématographique, qui dit toute l'importance que Philippe Garrel peut accorder à la configuration « entre deux visages ».

3. Le double portrait : identité partagée, donner visage(s) à l'intime

Si l'on se dégage d'une conception purement formaliste du portrait, il n'est pas inutile de rappeler que le genre du portrait est le site par excellence d'un questionnement sur l'identité, l'individualité et la singularité. Il suffit de repartir de la définition, d'une grande précision, qu'Anne Souriau donne du concept de portrait dans le *Vocabulaire d'esthétique* d'Étienne Souriau pour le comprendre :

« Au sens général, représentation d'une personne. […] Dans les arts plastiques, […] bien qu'uniquement visuel, le portrait peut rendre très sensible la personnalité intérieure du modèle, par de nombreux indices tels que la pose, l'expression de physionomie, etc. […] Le fait que le modèle soit une personne réelle ou quelqu'un de fictif n'a aucune importance pour les procédés employés par l'art pour la faire connaître ; mais il en a pour le travail demandé à l'artiste. Le portrait d'une personne réelle demande à l'artiste d'être observateur et même psychologue pour pénétrer la personnalité du modèle. Le portrait d'une personne

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

fictive lui demande une imagination très précise et complète ; et bien souvent les portraits fictifs prennent appui sur l'observation de modèles réels. Le genre du portrait, dans quelque art que ce soit, témoigne d'un intérêt pour l'individuel ; ce n'est pas seulement l'être humain en général, ou tel type de toute une espèce que rend le portraitiste ; c'est telle personne en tant qu'elle est elle-même […]. » [771]

À suivre cette définition d'Anne Souriau, le portrait vise donc l'individualité du modèle représenté, c'est-à-dire à transmettre quelque chose de son identité et de sa singularité. Ce n'est pas l'inscription du sujet dans un type, voire un archétype, que recherche en premier chef le portrait (même si cette dimension peut exister et peut même être particulièrement importante). Il cherche au contraire à saisir ce qui fait son unicité. Ce n'est pas une ouverture vers l'universel qui détermine le geste portraitique. C'est au contraire la passion du particulier.

La problématique de l'identité

Sylviane Agacinski [772] rappelle, en se basant sur les travaux d'Édouard Pommier dans *Théories du portrait* [773] , que

« Si le verbe "portraire" a signifié d'abord tracer et dessiner, le substantif "portrait", comme l'italien ritratto, désigne "une figure tirée au naturel". Cependant la loi du ritratto aura toujours été celle d'un double mouvement, tirant tantôt le portrait vers son modèle, tantôt le modèle vers son portrait. »

Mais quel que soit le mouvement qui anime et conditionne le portrait, du portrait vers le modèle ou du modèle vers le portrait, on voit encore que la « la loi du *ritratto* » ne nous fait pas sortir de la problématique de l'identité (terme qui, dans notre esprit, implique ici l'idée d'individualité, de singularité et d'unicité). Elle aurait plutôt tendance à nous y enfermer. Dans la petite dialectique qui s'instaure entre modèle et portrait, il ne s'agit pas de faire échapper le portrait à son modèle ou le modèle à son portrait. Il ne s'agit pas non plus de subvertir le portrait par le modèle ou le modèle par le portrait. Il s'agit au contraire de s'inscrire au cœur même de la problématique identitaire inhérente au genre du portrait pour examiner comment le portrait rend justice à l'identité du modèle ou, *a contrario*, comment l'identité du modèle parvient à se retrouver dans celle proposée par le portrait.

Même certaines réflexions philosophiques parmi les plus récentes sur le sujet du portrait, pour paradoxale ou radicale que soit la thèse qu'elles soutiennent, ne paraissent pas devoir échapper à la problématique de l'identité qui fonde le genre. Le livre de Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, offre à ce titre un exemple intéressant [774] . L'ambition de cet ouvrage, si on la résume en quelques mots, est de soustraire le portrait

[771] ***Anne Souriau, « Portrait » in Étienne Souriau, Vocabulaire d'esthétique, op. cit., pp. 1161-1162.***

[772] Sylviane Agacinski, « L'Éclipse du sujet en peinture » in *Critique* n° 643, décembre 2000, p. 1070.

[773] Édouard Pommier, *Théories du portrait*, *De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des Histoires », 1998.

[774] Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2000.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

à la secondarité de l'imitation et donc de réfléchir le portrait à partir de « l'éclipse du sujet » [775], en tant que sujet réel. Pour Jean-Luc Nancy, l'important dans un portrait ne se trouve certainement pas dans les conditions de possibilités d'une image ressemblante, mais dans la « venue en présence » d'un sujet. Mais ce sujet n'est pas à aller chercher ailleurs que dans le portrait même, en dehors de toute référence à un modèle [776]. Pour Jean-Luc Nancy, en effet, « le portrait ne renvoie à personne (ce qui le subordonnerait à la préséance – sinon à la présence – d'un modèle) [mais] présente […et] s'expose car "l'objet" du portrait est une personne – autrement dit (et cette détermination est décisive) un sujet dont l'essence est d'être rapport à soi. » [777] Par conséquent, le portrait « "ne se rapporte qu'à soi" ou au soi. » [778] « Il n'y a donc pas à demander à qui ressemble un portrait, sinon pour répondre : à personne, c'est-à-dire à lui-même. » [779]

Au cours du compte-rendu critique qu'elle fait du livre, Sylviane Agacinski demande non sans pertinence : « Que reste-t-il du concept de portrait, si l'on en retranche tout ce qui implique un désir de reconnaissance et si on l'abstrait de ses multiples effets et usages ? » [780] Il semble cependant que le concept de portrait, si l'on part du principe qu'il induit la problématique de l'identité, ne sort pas totalement anéanti de l'opération de soustraction que mène Jean-Luc Nancy. Car dans ce rapport à lui-même et uniquement à lui-même qu'un portrait exposerait, la problématique de l'identité n'en reste pas moins décisive, même si elle se déplace tout à fait en devenant immanente au portrait même. C'est bien ce que reconnaît explicitement Sylviane Agacinski, lorsqu'elle écrit que la conception que Jean-Luc Nancy se fait du portrait aboutit à l'idée que « l'identité du portrait n'est pas extrinsèque, elle est déjà picturale. » [781] Jean-Luc Nancy pouvait lui-même le dire dans une formule percutante : « L'éta t civil du portrait, c'est son état figural. » [782] En somme, que l'on s'inscrive ou non dans le rapport que le portrait entretient avec son modèle, on n'échappe pas à la problématique de l'identité dès lors qu'on a affaire à un portrait. Cette problématique lui est ontologiquement liée.

[775] Pour reprendre le titre du compte-rendu critique que Sylviane Agacinski consacre au livre de Jean-Luc Nancy. *Cf. art. cit.*, p. 1070.

[776] C'est la raison pour laquelle Jean-Luc Nancy peut écrire que « le modèle est inessentiel » au portrait ou « plus exactement » qu'il « en est essentiellement absent dont seule importe l'absence, et non la reconnaissance. » *Cf. op. cit.*, p. 40.

[777] *Cf. art. cit.*, p. 1071.

[778] *Ibid.*, p. 1072.

[779] *Ibid.*, p. 1072.

[780] *Art. cit.*, p. 1076.

[781] *Art. cit.*, p. 1072.

[782] *Cf. op. cit.*, p. 23.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Que la catégorie du double portrait existe bien

Que devient cette problématique de l'identité dès lors que l'on se trouve en face d'un double portrait ? Le portrait de deux figures n'entre-t-il pas en conflit direct avec cette problématique de l'identité ? Plus encore, n'y a-t-il pas contradiction dans les termes à parler de double portrait ? Que le portrait puisse être portrait de plusieurs personnes, cela ne fait pourtant pas de doute. On connaît, en peinture, des portraits célèbres mêlant un couple de figures : le *Portrait d'un magistrat municipal et de sa femme* [783] , le *Portrait des époux Arnolfini* de Jan Van Eyck [784] , et Édouard Pommier, dans son ouvrage sur les théories du portrait, peut faire référence à quelques exemples, comme le *Portrait des princes palatin*, *Charles-Louis Ier et son frère Robert* [785] , de Antony Van Dyck ou le double portrait de *Charles Ier et le duc d'York* [786] du peintre Peter Lely. Il est aussi, plus rares, des portraits qui, sur une même toile, doublent ou triplent la même figure. C'est le cas, par exemple, du *Double portrait de la mère de l'artiste* [787] de Hyacinthe Rigaud ou du très célèbre *Triple portrait d'Armand-Jean du Plessis*, *Cardinal de Richelieu* [788] de Philippe de Champaigne.

Dans le cadre strict du cinéma, Nicole Brenez et Jacques Aumont ne paraissent pas non plus voir différence de nature entre portrait et double portrait. Comme il a déjà été mentionné plus haut, les opérations portraitiques n'ont pas pour vertu d'isoler seulement une figure unique. Elles peuvent fort bien contribuer à l'isolation de plusieurs figures. C'est bien la raison pour laquelle Nicole Brenez peut écrire, à propos d'un plan de *Remorques* de Jean Grémillon [789] , qui montre le Capitaine Laurent (Jean Gabin) et sa femme (Madeleine Renaud) « qu'il s'agit de faire le portrait d'un couple uni, de le qualifier, de le sortir du devenir. » [790] De même, il est très intéressant de constater que, comme exemple d'un portrait filmique établi selon des critères purement formalistes [791] , Jacques Aumont choisit un plan donnant précisément à voir deux personnages :

« Le plan de Bellissima [792] qui montre Anna Magnani et la petite fille regardant un bout d'essai que celle-ci a effectué pourrait, prélevé sur le ruban filmique, être

783 Peinture murale de Pompéi, Musée archéologique, Naples, 1er siècle.

784 The National Gallery, Londres, 1434.

785 Musée du Louvre, Paris, 1632.

786 Northumberland, Alnwick Castle, 1647.

787 Musée du Louvre, Paris, 1695.

788 The National Gallery, Londres, 1640.

789 Jean Grémillon (France, 1939-1940).

790 *Cf. Autour du* Mépris, *op. cit.*, p. 606.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

avantageusement encadré et faire portrait. Son éclairage contrasté, répartissant significativement l'ombre entre les deux visages accolés, l'intensité du regard vers l'avant, en même temps l'air préoccupé et désolé de l'adulte, l'air étrangement absent et désengagé de l'enfant, en ferait un de ces portraits où le sujet dit à la fois un peu de sa persona sociale et beaucoup de sa vérité subjective (dans des proportions inverses à celles de la photo Harcourt analysée par Barthes). » [793]

On voit d'ailleurs combien l'analyse qu'il en propose dérive de la prise en compte des deux visages pour ne plus parler que du sujet au singulier. Certes, il n'est pas exclu que, dans l'esprit de Jacques Aumont, ce soit le sujet en tant que concept auquel il fasse référence et qui trouve ensuite à s'incarner de manière différente dans chacune des deux figures. Mais la formulation de Jacques Aumont ne permet pas de lever l'ambiguïté et est par là très suggestive : comme si le portrait produisait pour le spectateur une sorte de fusion identitaire, par-delà ou en deçà des différences qui ne manquent pourtant pas d'apparaître entre les deux figures. En ce sens, il pourrait s'agir de ce que Nicole Brenez nomme un « Portrait singulier » qui « individuel ou collectif – la différence n'étant que quantitative – […] ne peut se présenter que comme celui d'un être singulier. » [794]

Nous même, en parlant plus haut et sans autre forme de précaution de double portrait d'un point de vue formaliste, nous avons présupposé qu'un portrait pouvait concerner au moins un groupement de deux figures. Il ne s'agit donc pas de s'engager dans la voie du paradoxe et de soutenir, contre l'évidence et contre ce que nous ont appris l'histoire de l'art et l'esthétique du cinéma, qu'il ne saurait y avoir de double portrait. Il s'agit bien au contraire de soutenir l'idée que le motif du double portrait peut être redevable d'une approche spécifique concernant la problématique de l'identité dans les films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel. Plus encore, il semblerait que le motif du double portrait puisse s'appuyer sur l'identité des deux individus afin de faire passer au premier plan sémantique des dimensions qui valent précisément de se nourrir de la relation qui se tisse entre deux individus différents. En particulier, la dimension de l'intime. C'est ici qu'il est nécessaire de bien préciser que nous n'avons nullement l'ambition (ni la compétence) de traiter du sort de la problématique de l'identité dans le genre du double portrait en général. Car certains des doubles portraits peints évoqués plus haut ne sauraient être concernés par cette dimension de l'intime. C'est en particulier

791 Précisons que, grâce à ce plan, Jacques Aumont entend surtout montrer que les critères formalistes ne suffisent pas : « Pour autant, ce plan n'apparaît pas ainsi dans le film, du moins pas uniquement ainsi. Désolation et désengagement, par exemple, y jouent l'un par rapport à l'autre (ce plan ponctue décisivement le rapport de folie qui s'est institué entre les deux personnages : l'air de retrait de la petite fille est la réponse, négative, enfin donnée aux manigances de la mère), mais aussi par rapport à ce qui se joue entre l'écran du bout d'essai et ce "plan-portrait" (la salle de projection où fusent les rires gras de l'équipe). » *Cf. Du visage au cinéma*, *op. cit.*, pp. 128 et 129.

792 C'est un photogramme tiré de ce plan qui figure en couverture du livre de Jacques Aumont.

793 Jacques Aumont, Du visage au cinéma, op. cit., p. 128. L'article de Roland Barthes auquel fait référence Aumont – « L'acteur d'Harcourt » – se trouve dans le recueil Mythologies. Cf. Roland Barthes, Mythologies, op. cit., pp. 24-27.

794 *Cf. Autour du* Mépris, *op. cit.*, p. 600.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

le cas dans le *Portrait des princes palatins* de Van Dyck où c'est d'abord la solennité d'une mise en représentation de la *persona* sociale des deux frères qui prime [Planche XXV]. Le hiératisme des figures et une certaine forme d'affectation dans les poses, le fait qu'ils soient vêtus d'armures, la distance qui sépare les deux visages et la tournure des regards qui s'ignorent l'un l'autre pour mieux, dans le cas de Charles-Louis Ier, se faire adresse frontale au spectateur – tout ou presque dans ce portrait vise à extraire des deux individus ce qu'on pourrait nommer une « identité officielle » qui doit valoir, sans doute, pour l'éternité. Parce que ce que nous désignons par le terme de double portrait dans les films de la quatrième période ne concerne que la co-présence de deux visages dans un même champ, c'est bien souvent au contraire une co-présence de deux identités dans un rapport d'intimité qui peut se donner à voir et c'est la raison pour laquelle, au final, nous aurons à nous arrêter précisément sur cette question.

L'identité partagée d'un couple

Mieux vaut, pour tenter de mettre en évidence le rapport particulier qui peut s'établir entre double portrait et problématique de l'identité dans les films de la quatrième période, s'intéresser à un exemple concret qui figure dans *Le Cœur fantôme*. Portrait qui a d'abord l'avantage de se présenter comme un double portrait formel – et qui est même, de ce point de vue, l'un des plus remarquables de toute la période [Planche XXVI]. Ce double portrait intervient après que Justine et Philippe se sont enfuis, assez pitoyablement, de chez eux, alors qu'Annie attendait Philippe en bas de l'immeuble pour parler « tout de suite » des enfants [séq. 18]. Après qu'ils se sont engouffrés dans une bouche de métro, on retrouve le couple dans une rame, le temps d'un plan unique. Un conflit commence à poindre entre eux, mais que Philippe parvient à désamorcer : Justine reproche à Philippe d'avoir donné l'adresse de son appartement à Annie, alors qu'il lui avait dit qu'il ne le ferait pas. Ce dernier rétorque sa peur qu'il arrive quelque chose à ses enfants et son désir d'être prévenu au plus vite.

Parce que les deux visages sont filmés en cadre fixe (seul un brusque remous de la rame déstabilise un instant le cadre), en très gros plan et de profil, ce plan propose un double portrait des deux visages basé sur un effet de stase net. Cet effet de stase est d'abord induit par la nature de la composition. On retrouve ici, et de manière très prononcée, les deux niveaux de découpe. Sans avoir à insister beaucoup, il faut néanmoins souligner l'isolation marquée des deux visages dans un lieu diégétique qui, dans l'absolu, pourrait être peuplé. Il faut souligner aussi l'attitude mutuelle de face-à-face dans laquelle se trouvent les deux visages (Justine à gauche, Philippe à droite) et qui, par l'entrecroisement des deux regards dans le champ, donne à la composition une tournure fondamentalement centripète. Il faut souligner enfin le relief accordé à l'« entre deux visages » par la nature du rapport figuratif qui s'établit entre lui et le fond : formé d'un pan bleu nuit (derrière Philippe) et d'un pan vert (derrière Justine), le fond paraît une toile bi-chrome sur laquelle se détachent aisément les deux visages. Mais on n'aura sans doute rien dit, d'un point de vue formaliste, de ce double portrait si l'on oublie de mentionner un élément essentiel : la barre d'aluminium verticale qui, fixée entre les deux visages, semble dresser entre eux une césure figurative radicale.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Si l'on dépasse ces critères formels, on ne saurait dire que ce double portrait ne nous livre rien de l'identité singulière de chacun des deux personnages. La jeunesse de Justine s'y donne à lire à fleur de peau, avec son visage pommelé et sans ride. Au contraire, le visage de Philippe apparaît comme un visage sur lequel le temps s'est déjà incarné : les rides profondes qui strient son front comme celles qui creusent sa figure autour de la bouche, les cheveux blancs qui commencent à éclaircir sa chevelure noire, une certaine humidité qui se devine dans les yeux sont autant de signes qui ne trompent pas sur l'âge de Philippe. De même, si l'on s'intéresse à la dimension du caractère, ce double portrait est le premier à fixer quelques traits qui s'avèreront essentiels dans la suite du film. Justine fait preuve d'une âme instable et intranquille que le spectateur lui découvre et qui semble facilement pouvoir se laisser emporter par ses pulsions noires. Philippe, au contraire, fait preuve d'un calme de façade dont il ne se départit pas, ou à peu près, dans la suite du film, mais qui ne parvient pas à masquer les peurs qui sont les siennes et qu'il confesse d'ailleurs ouvertement. Tout se passe donc ici comme si, loin de n'avoir rien à nous dire sur l'identité spécifique de chacun des deux personnages, ce double portrait se chargeait d'en faire ressortir l'une des dominantes, pour que le film puisse mieux par après la dramatiser.

Il n'en demeure pas moins que ce plan paraît représentatif des inflexions particulières que le motif du double portrait peut faire subir à la problématique de l'identité, pour deux raisons essentielles. La première tient d'abord à la nature du motif représenté : à savoir, un couple d'amants. Il nous semble, en effet, que c'est finalement moins l'identité singulière des deux personnages que l'identité d'un couple que cherche à saisir ce double portrait. Plus exactement, tout se passe comme si ce que ce double portrait nous donnait à connaître de l'identité de chacun des deux personnages devait essentiellement être reversé au compte du couple. Il faut d'abord prendre acte ici du fait que les traits de caractère inhérents à chacun des personnages nous sont donnés à connaître alors qu'ils sont justement en situation de couple. C'est d'autant plus important en ce qui concerne Justine que le spectateur n'a guère eu encore l'occasion de la côtoyer et qu'il l'avait jusqu'à présent surtout vue sourire. Mais il faut aussi tenir compte du fait que c'est sur un point qui est appelé à devenir le point essentiel de discorde entre Justine et Philippe que se révèlent ces traits identitaires : le passé de Philippe et sa situation de père de deux enfants. En effet, le film ne cesse par la suite de revenir sur le sujet et c'est sur ce sujet que les moments de tension les plus grands, voire les moments de clash éclatent entre Justine et Philippe (Justine va même jusqu'à dire à Philippe, dans un sourire de façade, qu'elle n'aime pas qu'il ait des enfants [séq. 33]). L'émergence des traits d'identité spécifiques paraît ainsi indéfectible d'une problématique majeure liée au couple. Plus encore, cette émergence des identités semble surtout se mettre au service du dévoilement de cette problématique. Autrement dit, l'identité spécifique des protagonistes détermine ici une caractérisation essentielle du couple : celle d'être un couple traversé de tensions en raison du passé et du vécu de Philippe.

Mais considérer que c'est surtout l'identité d'un couple que « rend », pour utiliser le verbe employé par Anne Souriau, ce double portrait, c'est donner toute sa valeur à la conjugaison qui s'opère entre les aspects formels du double portrait et les traits identitaires spécifiques qui s'y dessinent. En permanence tournés l'un vers l'autre, en

en vertu de la loi du droit d'auteur.

situation d'adresse directe, adoptant une attitude mutuelle qui rend les postures des deux visages assez jumelles, Justine et Philippe semblent ne devoir être considérés que comme les deux faces d'une même médaille ou, mieux encore, comme un Janus inversé. De même, les paroles échangées entre les protagonistes, qui jouent un rôle majeur dans le dévoilement des identités singulières, sont des paroles uniquement adressées à l'autre. C'est surtout ici la dimension de l'échange de paroles qui est mise en avant par ce double portrait. L'essentiel de la composition exhibe donc une dimension de lien et d'échange prépondérante. Ainsi, ce que les deux protagonistes dévoilent de leur propre identité, ils le dévoilent non seulement parce qu'ils sont en couple avec l'autre et en co-présence de l'autre, mais ils le dévoilent pour l'autre. C'est donc aussi un sentiment de partage d'identités que vient figurer ce plan, que la composition invite à lire surtout comme une identité partagée.

Il reste que cette identité partagée qui vient se dessiner au niveau figuratif n'en apparaît pas moins aussi clivée, pendant un temps assez long, par la barre d'aluminium qui s'inscrit très exactement dans l'espace entre les visages. L'identité partagée du couple s'opère sur fond de partage de l'espace. On peut d'autant plus être sensible à ce partage de l'espace que la barre d'aluminium figure aussi la limite entre le fond bleu nuit sur lequel se détache le visage de Philippe et le fond vert visible derrière le visage de Justine. Mais ce clivage ne remet pas question l'identité partagée du couple. Il finit, au contraire, de la fonder dans sa spécificité. Parce que le couple Justine/Philippe qui apparaît ici, du point de vue dramatique, est un couple porteur d'un conflit et tiraillé de tensions, la coupure spatiale paraît littéralement incarner la part du conflit dans l'entre-deux même de ce couple. Cette coupure, les deux visages n'ont pourtant aucun mal à la franchir le moment venu et c'est en venant coller son visage contre celui de sa jeune compagne que Philippe désamorce dans ce plan le conflit : le rapprochement des deux visages paraît de la sorte effacer et résorber aussi le trait net qu'il y avait entre eux. Ce dernier moment du double portrait est alors ce qui finit d'inviter à le lire comme expression de l'identité partagée d'un couple. Car, d'une certaine manière, ce double portrait préfigure toute l'histoire future de ce couple dans *Le Cœur fantôme* : l'histoire d'un couple qui, passant par dessus le conflit sentimental qui le menace, finit par concevoir un enfant qui, mieux que tout, viendra en incarner l'identité partagée.

Donner visage(s) à l'intime

La deuxième raison pour laquelle ce plan peut être retenu, quant au rapport particulier qui se tisse entre double portrait et problématique de l'identité dans les films de la quatrième période, repose essentiellement sur le sentiment d'extrême proximité que le spectateur entretient avec les deux visages, mais aussi sur la proximité qui se tisse entre les deux visages. Cette dernière proximité est non moins extrême et surtout plus déterminante. De la sorte, il nous semble que c'est moins l'identité spécifique des deux figures qui paraît dans cette perspective importante que la dimension intime entée sur la relation sentimentale qui se tisse entre ces deux identités. Notre hypothèse est que Philippe Garrel a pour projet de donner visage(s) à l'intime.

Il n'est guère utile d'insister beaucoup sur le sentiment d'extrême proximité que le

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

spectateur entretient ici avec ce couple. Parce que les deux visages sont filmés en très gros plan, parce que le regard de la caméra est braqué et bloqué sur ces deux visages, ce plan promeut pour le spectateur une sorte de mouvement d'adhérence oculaire, qui est sans doute destiné à engendrer une empathie. De ce point de vue, l'effet de stase lié à la portraiturarisation joue un rôle important parce qu'elle semble aussi fixer le sentiment de proximité et le mouvement d'empathie spectatoriel. Mais à quoi tient exactement le sentiment d'extrême proximité qui se dessine entre Philippe et Justine dans ce double portrait ? Il tient en grande partie bien sûr à la faible distance qui sépare les deux visages. C'est d'abord une proximité physique qui se fait visible ici, sur laquelle surenchérit l'enfermement des deux visages dans l'espace exigu d'un gros plan. Mais il nous semble que ce qui rend extrême cette proximité, si le terme est ici adéquat, c'est aussi la dimension de l'« entre deux regards ». Il convient de prendre en considération ici une qualité attachée au regard-lien, sur laquelle nous n'avions pas insisté. Il appartient au regard, en effet, de tisser un lien quasiment oxymorique avec ce qui est regardé parce que ce lien subsume une distance tout en la conservant. Ce lien est tel qu'il semble doter l'homme d'un pouvoir d'ubiquité. C'est ainsi que Maurice Merleau-Ponty peut écrire :

« Il faut prendre à la lettre ce que nous enseigne la vision : que par elle nous touchons le soleil, les étoiles, nous sommes en même temps partout, aussi près des lointains que des choses proches, et que même notre pouvoir de nous imaginer ailleurs […] de viser librement, où qu'ils soient, des êtres réels, emprunte encore à la vision, remploie des moyens que nous tenons d'elle. Elle seule nous apprend que des êtres différents, "extérieurs", étrangers l'un à l'autre, sont pourtant absolument ensemble […]. » [795]

Ce qu'il faut retenir de la citation de Maurice Merleau-Ponty, c'est pourtant moins le caractère un peu magique qui ne manque pas d'être attachée à l'ubiquité que provoque la vision, que l'enseignement qu'il en tire : le fait que des êtres différents puissent être « absolument *ensemble* ». Le regard-lien, selon Merleau-Ponty, peut servir de maître-étalon pour renseigner l'homme sur le lien qui se tisse « absolument », en dépit de tous les écarts de distance, entre les choses. Le regard-lien fait comprendre à l'homme que le monde est autant un réseau de distances qu'un vaste « être ensemble ». Ainsi le regard-lien fait de toute chose l'immédiat ou plus exactement le prochain de toute chose (le terme de prochain étant entendu ici sans la connotation religieuse qui peut lui être appliquée). Le regard-lien nous apprend que toute chose est proximité.

S'intéressant non pas aux grands écarts de l'univers mais aux petits écarts qui peuvent se tisser entre les hommes, on peut sans doute déduire de la réflexion de Merleau-Ponty que cette proximité induite par le regard-lien atteint un degré supérieur quand elle est redoublée par un échange de regards. C'est en quelque sorte une proximité au carré qui se dessine parce que ce sont deux êtres qui, réciproquement, veulent « toucher » et être avec l'objet de leur regard. Si l'on poursuit dans la voie ouverte par Maurice Merleau-Ponty sur ce point, sans doute un être n'est-il jamais plus près d'un autre être que lorsqu'il se sait vu et voit en même temps celui qui le voit. Il nous semble alors que ce plus haut degré de proximité qu'instaure un échange de regards atteint une sorte de comble quand cet échange de regards est lui-même inscrit dans l'espace d'une

[795] ***Maurice Merleau-Ponty, L'Œil et l'esprit, op. cit., pp. 83-84.***

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

très grande proximité physique. C'est ainsi que dans l'espace exigu d'un « entre deux visages », tel qu'il se donne à voir dans le double portrait de Justine et de Philippe dans *Le Cœur fantôme*, cette femme et cet homme rajoutent de la proximité à la proximité en ne cessant d'échanger leurs regards.

Tout ou presque dans ce plan, paraît donc devoir sécréter un sentiment de proximité (avec et entre les visages), au point que la représentation semble vouloir faire passer au premier plan la dimension de l'intime. Le spectateur est invité à se retrouver en relation intime avec deux personnages eux-mêmes en relation intime – et le fait que la scène se déroule dans un espace connoté comme public confère à cette relation intime un caractère d'objet volé qui ne semble que surenchérir encore sur cette dimension de l'intime. Jean-Pierre Sarrazac, qui a particulièrement réfléchi à la question de l'intime dans la sphère de la dramaturgie théâtrale, donne de l'intime cette définition :

« L'intime se définit comme ce qui est le plus au dedans et le plus essentiel d'un être ou d'une chose, en quelque sorte *l'intérieur de l'intérieur*. L'intime diffère du secret en ce sens qu'il n'a pas vocation à être celé mais, au contraire, tourné vers l'extérieur, offert au regard et à la pénétration de cet autre qu'on a choisi. La double dimension de l'intime témoigne d'ailleurs de sa disposition à se donner en spectacle (sous des conditions, il est vrai, restrictives) : d'une part relation avec le plus profond de soi-même et, d'autre part, liaison la plus étroite de soi avec l'autre. » [796]

Il est important de constater que cette définition de l'intime met l'accent sur la dimension de la relation intime, étant donné qu'il trouve à s'accomplir (c'est sa « vocation ») dans un mouvement d'extériorisation et d'offrande à l'autre (si l'on suit très exactement les termes utilisés par Jean-Pierre Sarrazac). L'intime est certes la part la plus privée d'un être et ce qui en lui est le plus enfoui. Mais cet enfouissement ne semble avoir de sens que lorsqu'il se dévoile pour un autre, élu comme le destinateur et le déchiffreur de cette part intime. Autrement dit, l'intime d'un être recherche nécessairement l'Autre (avec un A majuscule qui en marque le caractère élu) avec qui il entre en relation. Or, dans les films de la quatrième période, les relations vraiment intimes concernent fondamentalement les couples amoureux. Elles peuvent concerner d'autres « entre deux personnes » (sous une forme peut-être moins intense qu'on pourrait nommer : intimité) mais ce n'est jamais mieux que dans les couples que l'intime paraît s'inscrire dans ce processus de dévoilement pour l'autre. On ne saurait en effet parler d'intime, au sens fort que lui donne ici Jean-Pierre Sarrazac, entre les pères et les fils, par exemple (sinon quand les enfants sont petits). Il y a toujours entre eux quelque chose de l'ordre d'une réserve ou d'une pudeur, qui les empêche d'être totalement dans cette offrande de leur for intérieur qu'appelle et suppose la relation intime. En ce sens, il faut que la situation soit vraiment d'importance pour que, comme le fait le père de Matthieu dans *Les Baisers de secours*, il en arrive à avouer à son fils qu'il est très nécessaire pour lui qu'il soit heureux.

En mettant l'accent sur une extrême proximité entre les deux visages d'un couple au cours d'un double portrait, Philippe Garrel donne alors visage(s) à l'intime. En raison du caractère extrême de cette proximité, c'est finalement moins l'identité des deux visages qui s'impose, que ce qui s'instaure entre ces deux identités : une relation intime. En plus

[796] Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Arles, Actes sud, coll. « Le Temps du théâtre », 1989, p. 67.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

de l'identité partagée d'un couple, ce qui se dévoile des identités est directement donné ici en offrande au regard de l'autre, pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Sarrazac. Or, comme cet auteur l'écrit en complément de sa définition, « l'intime n'est en vérité qu'une profondeur feinte et que le plus subtil des effets de surface. »[797] Chacun des deux visages paraît donc offrir ici à l'autre visage une part intime de lui-même à travers son visage, part intime qui n'aurait pas de sens à être dévoilée ailleurs que dans l'espace de la relation intime. L'« entre deux visages » se fait ici rencontre de deux sur-faces intimes. La part intime des identités fait donc surtout briller le caractère intime de la relation et visage(s) est donné à l'intime.

[797] *Op. cit.*, p. 67.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Chapitre VII. Entre deux voix

« Père : Et les dialogues ? Matthieu : Ouais… Père : T'as vu les dialogues ? Matthieu : Oui, y sont bien hein ? Père : T'en as, toi, cette fois ? Matthieu : Oui, j'ai un dialoguiste, là. Un type qui fait les dialogues. Père : Ah bon. Parce que c'est important… Le cinéma c'est pas seulement que des images. » Les Baisers de secours.

« Et je lui ai fait remarquer : ce n'est pas un film optimiste sur le pouvoir de la conversation ou des paroles échangées entre les gens. » Michel Butel à Philippe Garrel.

Dans le premier chapitre de cette étude, une idée s'était dessinée à partir de la conception que le théoricien du drame moderne, Peter Szondi, se fait du « drame absolu » au sein de la sphère de la dramaturgie théâtrale. Cette idée était la suivante : la réduction de la majorité des situations dramatiques à des « entre deux personnes » dans les films de la quatrième période peut se comprendre comme une volonté idéale de retrouver « l'échange interhumain » dans sa pureté, tel qu'il apparaît au fondement du drame. Si l'on s'arrêtait à une telle idée, sans tenir compte de tout ce qui fait la matière des rapports entre deux personnes dans le cinéma de Philippe Garrel, la place désormais accordée aux dialogues dans les films de la quatrième période ne manquerait peut-être pas d'acquérir une importance esthétique considérable. Pour Peter Szondi, en effet, le dialogue, en devenant à la Renaissance « la seule composante de la texture dramatique » [798] possède dans le drame absolu une forme de suprématie. Suprématie qui peut s'expliquer peut-être de cette manière : parce que le dialogue filtre l'échange

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

interhumain pour en faire un pur rapport d'intersubjectivité qui se donne à entendre dans des actes de langages, il élèverait cet échange interhumain au niveau abstrait, mais supérieur, des rapports de conscience.

Il n'est pas certain cependant que les dialogues possèdent une telle suprématie dans les films de la quatrième période, pour la raison que l'échange interhumain est loin de se réduire à la sphère du dialogue ou à l'intersubjectivité. En revanche, la place qu'occupent ces dialogues n'en est pas moins très importante. Le fait que Philippe Garrel fasse désormais appel à des dialoguistes et les petites expérimentations [799] auxquelles il peut se livrer au moment de leur écriture suffisent seuls à en convaincre. Se donner pour objet d'étude les situations entre deux personnes dans les films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel amène donc nécessairement à s'intéresser à la dimension de la parole et des échanges de parole au cours de ces situations.

En accordant un privilège important aux situations dramatiques entre deux personnes, les films de la quatrième période privilégient ce que Roland Barthes et Frédéric Berthet nomment « l'interlocution intime », qui représente selon eux une « situation idéale [d'analyse] par sa simplicité. » [800] Mais si simplicité il y a, c'est une simplicité attachée à la situation d'interlocution, non pas une simplicité qui serait congénitale à l'interlocution intime. Devant la masse des échanges dialogués entre deux personnes dans les films de la quatrième période – masse qui ne représente cependant qu'un corpus très restreint – on est au contraire frappé de voir combien cette situation d'interlocution peut donner naissance à des échanges de nature très différente et se faire ainsi le siège d'une grande complexité. Or, parlant de la conversation authentique, Roland Barthes et Frédéric Berthet pointaient une difficulté intimidante qui n'est pas sans résonner ici :

[798] Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, *op. cit.*, p. 13.

[799] Depuis *La Naissance de l'amour*, les dialogues sont l'enjeu au cours du processus d'écriture d'une expérience qui cherche à rendre créative la différence des sexes. Marc Cholodenko rapporte en effet que pour *La Naissance de l'amour* : « [Garrel] a même engagé Muriel Cerf pour lui faire écrire les dialogues féminins. […] Il pense, probablement justement, que les femmes ne parlent pas comme les hommes. Cela dit, est-ce qu'on peut les faire parler comme des femmes en laissant à une femme le soin de les dialoguer, je n'en sais rien. De toute façon, c'est une démarche intéressante. » *Cf.* Marie-Anne Guérin, « Entretien avec Marc Cholodenko », *art. cit.*, p. 39. Noémie Lvovsky révèle que la démarche s'est poursuivie pour *Le Cœur fantôme* : « C'est Marc (Cholodenko) qui écrit la plus grande partie des dialogues du film. Moi, je travaille au dialogue des filles. Philippe Garrel aime faire écrire les dialogues des hommes par des hommes, des filles par une fille. » Et avec *Le Vent de la nuit*, Philippe Garrel pousse plus loin l'expérimentation en assignant un dialoguiste par personnage et en y incorporant la différence des générations : « J'avais l'idée d'avoir un dialoguiste par personnage : Cholodenko a l'âge du personnage mûr. Beauvois celui du jeune homme. Pour le personnage féminin, j'ai pensé à Arlette [Langmann], que je connaissais et qu'il m'arrive de rencontrer. » *Cf.* Thierry Jousse et Frédéric Strauss, « Entretien avec Noémie Lvovsky » in *Cahiers du cinéma* n° 488, février 1995, p. 29 et « Au hasard de la rencontre », *art. cit.*, p. 35.

[800] Roland Barthes et Frédéric Berthet, « Présentation » in *Communications* n° 30, *op. cit.*, p. 3. Il faut préciser qu'intime n'est pas pris ici au sens fort que lui donne Jean-Pierre Sarrazac, et que nous avons rencontré précédemment, mais au sens de très grande proximité.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

« La conversation est l'un de ces objets qui portent un défi discret à la science parce qu'ils sont asystématiques et tirent leur valeur si l'on peut dire, de leur mollesse formelle. Ou plus exactement, se rappelant le mot de Proust, "Nous disons 'la mort' pour simplifier, mais il y en a presque autant que de personnes", on pourrait dire que la conversation est de l'ordre du "presque" : il y a presque autant de conversations que de circonstances interlocutoires. » [801]

En dépit du caractère réduit du corpus, se lancer dans l'analyse des échanges de paroles dans les films de la quatrième période, c'est donc se retrouver confronté au même genre d'écueil que celui que nous avions dû contourner avant de nous lancer dans l'analyse des interactions corporelles. Il nous semble cependant qu'une piste analytique se dégage dès lors que ce n'est pas seulement à la nature de ce qui se dit à laquelle on prête attention – dimension qui reste cependant primordiale – mais, pour user d'une formule de Roland Barthes et Frédéric Berthet, à « la dialectique qui unit, selon un jeu complexe d'images, les partenaires et les objets de la parole, ou encore : la locution, l'interlocution et la dé-locution. » [802] Autrement dit, les échanges de paroles produisent aussi des situations d'interactions, à travers lesquelles peuvent se dessiner des effets de liaison importants ou, au contraire, des effets de coupure qui peuvent représenter les principaux éléments de ce qu'on peut décider de nommer une « dramatique » propre aux échanges de paroles. L'entre-deux, tel que l'a théorisé Daniel Sibony, avec ces deux faces contradictoires du lien et de la coupure, peut donc s'avérer là encore un opérateur d'analyse particulièrement idoine. Nous allons voir que les échanges de paroles entre deux personnes dans les films de la quatrième période constituent un terrain d'exacerbation de cette « dramatique » de la coupure-lien, pour la raison que la parole est conçue comme un agent fondamental du lien mais que la tournure prise par certaines situations d'interlocution vient infecter radicalement ce lien de coupures.

1. Parole et échange de paroles : agents fondamentaux du lien

Avant d'être porteuses de sens, nombre de paroles entre deux personnes dans les films de la quatrième période valent d'abord pour leur nature conjonctive. La parole fait du lien. Non pas que ces paroles soient hors sens [803] . Mais tout en véhiculant un sens, il est sensible qu'elles tissent d'abord un fil de paroles entre deux personnages. La parole est alors parole-lien.

La parole-lien

Fréquentes sont en effet les séquences où la coupure diégétique ou filmique qui

801 *Art. cit.*, p. 3. Souligné par les auteurs.

802 *Ibid.*, p. 5.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

s'instaure entre deux personnages est en partie résorbée, voire transgressée, par un échange de paroles. Les films de Philippe Garrel n'en finissent pas de redécouvrir et de mettre en scène cette puissance banale de la parole. Dans *Le Cœur fantôme* lorsque Justine prend un bain et pose à Philippe, qui reste hors-champ pendant toute la durée de la séquence, des questions sur les différences qui existent entre certaines caractéristiques de son corps et celles du corps de Mona, l'échange de répliques tend d'abord à manifester ici qu'un lien de parole unit les deux personnages, par-delà la double séparation diégétique et filmique (le cadrage ne fait que redoubler ici une coupure spatiale) [séq. 25]. Dès lors, la serviette blanche que Philippe envoie à la figure de Justine, après que celle-ci lui a demandé si Mona lui manquait, semble concrétiser, voire incarner le lien entre les deux personnages que les paroles prenaient jusqu'à présent seules en charge.

Il semble important de le souligner : la parole ne crée pas ici le lien entre les personnages. La co-présence suffit seule à assurer cette fonction. D'une certaine manière, si l'on se prête un instant à sonder leur psychologie, c'est-à-dire en l'occurrence à l'inventer, les personnages n'ont aucun besoin de la parole-lien pour savoir qu'ils sont liés par une situation de co-présence. Dans sa dimension de lien, la parole a pour destinataire fondamental le spectateur, non les personnages [804] . La co-présence précède nécessairement la parole-lien et, si on veut être tout à fait précis, cette dernière ne fait que rendre les personnages au lien de co-présence qui était déjà là. Mais pour le spectateur la parole-lien possède une fonction révélatrice et cette fonction révélatrice peut se donner à comprendre comme un moyen de donner un surcroît de résonance à la dimension du lien, qu'elle n'aurait peut-être pas eu si la situation de co-présence avait été immédiatement montrée. Cette parole-lien, on peut la considérer comme une forme singulière de ce que Michel Chion proposait d'appeler « parole-émanation » [805] , à ceci près qu'elle ne représente pas en premier lieu un « aspect » [806] des personnages, mais qu'elle révèle un

[803] Il est des occurrences, cependant, où le sens des paroles émises restent de l'ordre de l'énigme pour le spectateur, ce qui ne fait que mettre encore un peu plus au premier plan leur dimension conjonctive par rapport aux autres effets de sens. Ainsi, dans *La Naissance de l'amour*, la première séquence dans laquelle apparaît le personnage d'Ulrika en fournit un bon exemple [séq. 6]. Après un gros plan sur Paul, que rien encore ne permet de dire en co-présence avec un autre personnage, apparaît le plan d'une femme dont le spectateur apprendra par la suite qu'elle se nomme Ulrika. Seule à l'image en début de plan, prenant un bain, rien ne permet de dire non plus qu'Ulrika est en co-présence avec Paul. Mais elle dit très vite : « Paul, viens je suis bête. » Des raisons pour lesquelles Ulrika est « bête », le spectateur ne sera jamais informé et le sens d'une telle parole se perd en grande partie dans l'énigmatique. Mais de ce fait, c'est la valeur conjonctive d'une telle parole qui passe au premier plan et se donne à constater dans son caractère performatif : après avoir été appelé par Ulrika, Paul entre dans la salle de bain et vient la rejoindre, comme harponné par la parole-lien.

[804] Rappelons, en effet, ce point bien connu de la parole en contexte dramatique qui veut qu'elle ait toujours en son principe une double destination : les personnages et les spectateurs.

[805] Michel Chion, *L'Audio-vision*, *op. cit.*, p. 149.

[806] « La parole devient […] comme une émanation des personnages, un aspect d'eux-mêmes, au même titre que leur silhouette […]. » *Cf. op. cit.*, p. 150.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

aspect fondamental de la situation entre deux personnes. La parole-lien fait émaner le lien inhérent à la situation, que les choix de mise en scène qui précédaient cette émanation masquaient.

L'acte de parole fait voir le lien

C'est avec une telle parole-lien qu'on peut dire avec Gilles Deleuze que « l'acte entendu de parole, comme composante de l'image visuelle, fait voir quelque chose dans cette image. » [807] Gilles Deleuze le développe abondamment dans le dernier chapitre de *L'Image-temps*, « Les composantes de l'image ». Ce que les actes de paroles font voir, ce sont les interactions humaines, c'est-à-dire d'abord les liens qui unissent les personnages [808] :

« À la différence de l'intertitre qui était une autre image que l'image visuelle, le parlant, le sonore sont entendus, mais comme une nouvelle dimension de l'image visuelle, une nouvelle composante. […] Il est probable, dès lors, que le parlant modifie l'image visuelle : en tant qu'entendu, il fait voir en elle quelque chose qui n'apparaissait pas librement dans le muet. […] Elle se charge en effet de tout un domaine qu'on pourrait appeler des interactions humaines […]. » [809]

C'est la raison pour laquelle Deleuze peut écrire que « le cinéma parlant est une sociologie interractionniste en acte, ou plutôt l'inverse, […] que l'interactionnisme est un cinéma parlant » [810] . La parole, avec ses adresses, ses trajets et sa circulation donne à voir ce qui relie les partenaires de l'acte de parole, « indépendamment des contenus ou des objets » [811] de cette parole. C'est dans la comédie américaine que Gilles Deleuze trouve la meilleure illustration [812] de sa thèse parce qu'il s'y déploie une véritable « démence de la conversation » [813] , faite de vitesse, de volubilité et souvent

807 Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 302.

808 Nous avons vu dans le chapitre V que, selon une proposition d'Isaac Joseph dans son ouvrage *Le Passant considérable*, l'interaction était essentiellement lien. Or, la thèse de Gilles Deleuze selon laquelle il y aurait une visibilité de l'interaction à travers la parole s'appuie fondamentalement sur la conception de l'interaction telle que la développe Isaac Joseph dans son livre. La sociologie interactionniste à laquelle fait référence Gilles Deleuze – les lignes qu'il consacre à la question en témoignent – est passée au filtre de la conception qu'en donne Isaac Joseph. *Cf. L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 295 (note 6).

809 Op. cit., p. 294. Souligné par l'auteur.

810 *Op. cit.*, pp. 295-296. Ces formulations de Gilles Deleuze résonnent d'autant plus quand on sait l'importance majeure que le cinéma a pu jouer dans la formation d'Erving Goffman.

811 « C'est indépendamment de ses contenus ou de ses objets que la conversation va produire les interactions qui resserrent ou écartent les liens entre individus […]. » *Cf. op. cit.*, p. 300.

812 Gilles Deleuze considère toutefois que le néo-réalisme et surtout la Nouvelle Vague ont redécouvert la conversation et l'interaction. *Cf. op. cit.*, p. 300.

813 *Ibid.*, p. 301.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

d'indifférence aux contenus, bref une visibilité du lien et de ses métamorphoses par sursaturation des échanges de parole. En revanche, dans les films de la quatrième période la parole peut parfois rendre d'autant plus visible le lien que le contenu des échanges de parole se fait rare. La parole se réduit à quelques mots échangés, frôlant à la limite les simples interjections ou les banalités d'usage, comme si en dire plus risquait de diluer le lien qui se donne à voir en ces cas-là sur le mode de l'épure. Dans cette perspective, ce qui se dit alors importe moins que le fait qu'il se dit quelque chose. La parole vaut d'abord dans sa dimension phatique.

Valeur séminale de la parole-lien

La parole peut être à ce point au service du lien dans les films de la quatrième période qu'elle possède parfois une valeur séminale pour la suite de la mise en scène. Elle devient ainsi une sorte de terreau conjonctif. En certains cas, en effet, la mise en scène donne le sentiment d'embrayer sur l'impulsion conjonctive amorcée par la parole et venir entériner, d'une manière ou d'une autre, le lien vocalement créé. La parole vaut ainsi comme germe phatique, capable ensuite d'ensemencer une mise en scène. Dans *J'entends plus la guitare*, le plan-séquence dans lequel Gérard apprend de la bouche d'Aline la mort de Marianne, donne à voir et surtout à comprendre un tel processus [séq. 46]. La force révélatrice et séminale de la parole-lien est d'autant plus importante ici que c'est surtout un abîme, moins spatial que temporel, qui s'instaure entre les deux personnages d'un point de vue dramatique : au fur et à mesure de sa prise de conscience réelle de ce que la mort de Marianne représente, Gérard paraît de plus en plus happé par son passé amoureux qui finit par le submerger et le laisser, suffoquant, brisé par un irrépressible chagrin. Ce passé, le spectateur et Aline elle-même ont pu constater auparavant combien il était étranger à Aline, combien surtout elle était dans l'incapacité de le recevoir en partage [814] .

En ouverture de plan, la caméra est localisée à l'intérieur de l'appartement d'Aline et Gérard. Seule se donne à voir la porte donnant sur le salon. Gérard, arrivant de l'extérieur, entre dans la pièce, effectue quelques pas, suivi en panoramique par la caméra. C'est alors que, hors-champ, la voix lugubre d'Aline lui annonce, comme une sentence : « Marianne est morte ». Ce sont donc ces mots d'Aline qui révèlent au spectateur l'existence d'une situation de co-présence dès l'instant où Gérard est entré dans la pièce et l'annonce de la mort de Marianne a au moins ceci de paradoxal qu'elle est aussi une force d'engendrement sur le plan cognitif pour le spectateur : elle lui fait prendre conscience de la réalité dramatique d'une situation. Ce n'est qu'une fois cette parole prononcée et une fois que la circulation de la parole s'est instaurée entre les deux protagonistes [815] que la caméra se met alors à effectuer un panoramique sur la gauche

[814] Lors de sa rencontre au café avec Marianne, Aline s'est vue fermement et définitivement coupée de la connaissance du passé de Gérard : aux yeux mêmes de ceux qui ont vécu ce passé – Marianne et Gérard – il fait désormais énigme. Comme le dit Marianne, ils n'en savent plus rien eux-mêmes [séq. 42].

[815] Gérard, interdit par la nouvelle, pousse un « Hein ? » qui traduit moins une incompréhension que le fait qu'il a trop bien compris le sens des paroles d'Aline, puis demande : « Comment c'est arrivé ? »

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

pour venir cadrer Aline. Au cours de la suite de la séquence, s'ensuivra un double va-et-vient en panoramique de la caméra, manifestant son autonomie partielle : mouvement de balayage assez insistant pour qu'on puisse lire en lui une volonté énonciative de surligner le lien désormais bien établi entre Aline et Gérard, comme on surligne au marqueur une ligne de texte.

Dans la perspective de la valeur séminale de la parole-lien, la structure de ce plan-séquence et l'ordre précis d'enchaînement des éléments qui le constituent sont importants. On voit que la manifestation de la parole-lien précède l'autonomie partielle de la caméra, qui jusqu'à présent avait ignoré les personnages (avant l'apparition de Gérard) ou enté son mouvement sur le déplacement physique de Gérard. L'entrée de Gérard, diégétiquement et dramatiquement créateur de co-présence, n'a donc pas suffi à pousser la caméra à traduire sur le plan purement visuel et filmique l'existence du lien forgé. Ce lien, il a fallu que la parole inaugurale d'Aline puis l'instauration d'une circulation de la parole le rendent présent au spectateur pour que la caméra se mette à son tour à faire du lien. Si l'on peut vraiment parler d'une valeur séminale de la parole-lien ici concernant la dynamique monstrative que la caméra élabore après que cette parole-lien soit apparue, c'est parce que les mouvements de la caméra sont entièrement au service de la figuration du lien qui unit les deux personnages en co-présence. Il est notable, en effet, que pas un instant au cours de ce plan-séquence Aline et Gérard ne sont montrés ensemble dans le même champ : seules les paroles-liens et les mouvements tirent le lien de co-présence vers le sens d'une forme certaine de matérialisation. Il en aurait été différemment si l'« entre deux personnes » avait accédé au rang de motif visuel : les mouvements de caméra auraient alors servi à générer tout autant de la coupure que du lien. Mais en l'occurrence, seuls les mouvements de caméra donnent une réalité visuelle au lien, par-delà la disposition des deux protagonistes entre champ et hors-champ. Par conséquent, la dynamique monstrative paraît clairement relayer et renforcer la parole-lien en se conformant à son ordre.

Voir l'acte de parole-lien

Conférer une telle valeur séminale à la parole-lien représente la manière la plus particulière que peut trouver Philippe Garrel pour faire de la parole une composante proprement cinématographique dans les films de la quatrième période. On sait que l'une des hypothèses les plus intéressantes avancées par Gilles Deleuze dans le dernier chapitre de *L'Image-temps* est de ne pas s'arrêter à l'idée que l'acte entendu de parole fait voir quelque chose. Il considère aussi et surtout que « l'acte entendu de parole est lui-même vu, d'une certaine façon » :

« Ce n'est pas seulement sa source qui peut (ou non) être vue. En tant qu'entendu, il est lui-même vu, comme se traçant lui-même un chemin dans l'image visuelle. » [816]

Bien qu'il considère, en reprenant une expression à Alain Philippon, que « filmer la parole comme quelque chose de visible » [817] vaut « pour tout cinéma parlant digne de ce nom » [818], Gilles Deleuze peut lister quelques exemples de moments de bravoure de

[816] Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 303.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

l'histoire du cinéma où la mise en scène peut atteindre à cette mise en visibilité de la parole :

« Tandis que maintenant c'est la voix entendue qui se répand dans l'espace visuel, ou le remplit, cherchant à atteindre son destinataire à travers les obstacles et les détours. Elle creuse l'espace. La voix de Bogart au micro est comme une tête chercheuse qui s'efforce d'atteindre dans la foule celle qu'il faut prévenir d'urgence ("La Femme à abattre" de Walsh et Windust) ; la chanson de la mère doit monter des escaliers, traverser des pièces, avant que son refrain n'atteigne enfin l'enfant emprisonné ("L'Homme qui en savait trop" d'Hitchcock). "L'Homme invisible" de Whale fut un chef-d'œuvre du parlant, parce que la parole y devenait d'autant plus visible. » [819]

En regard de ces exemples légendaires, l'occurrence d'ensemencement de la mise en scène par la parole-lien détaillée ci-dessus peut sembler bien modeste – et elle l'est fondamentalement, comme semble toujours modeste une épure. Mais il n'en demeure pas moins que les mouvements de la caméra paraissent faire voir le trajet et la circulation de cette parole entre les deux protagonistes de l'échange en relayant et en renforçant par un mode de monstration spécifiquement cinématographique le lien entre deux personnages d'abord mis en évidence par la parole. Le visible se met ici au service de l'audible pour rendre d'une certaine manière visible cet audible. La parole fait voir le lien, mais la caméra, en plus de surligner le lien, fait voir la parole-lien. Ce sont comme deux couches de visibilité qui se superposent et s'inscrivent en décalque pour conférer une visibilité majeure au lien – un peu comme s'il était vu à travers une loupe. Le lien, pourtant par nature invisible, semble ainsi se faire hyper-visible.

La parole dans les films d'avant la quatrième période : attaque sur le lien

Pourquoi avoir insisté sur cette valeur séminale de la parole-lien et sur l'hyper-visibilité du lien qui pouvait en découler ? Parce qu'il nous semble qu'elle met en évidence mieux que toute autre la volonté de Philippe Garrel de faire de la parole l'un des agents fondamentaux du lien dans les films de la quatrième période. Non pas que la parole soit la seule à produire et manifester du lien, comme cette étude a essayé de le montrer déjà à plusieurs reprises. Non pas, comme ce chapitre en défendra justement l'idée, que ce qui se joue au niveau des échanges de paroles ne puisse pas être de l'ordre de la coupure, de la disjonction et, pour le dire d'un mot, de l'incommunicabilité. Mais s'il faut chercher un

817 Alain Philippon écrivait à propos de *Beyrouth la rencontre* de Borhane Alaouie (Liban, 1983) : « Séquence superbe parce qu'on y sent la parole chercher son chemin parmi les souvenirs, tenter de remettre au présent une relation qui appartient au passé ; parce qu'on y *voit* véritablement la parole se frayer un difficile chemin au travers des ruines […]. Et Alaouie a fait cela : il a filmé la parole comme quelque chose de visible, comme une matière en mouvement. » *Cf.* Alain Philippon, « Raccord impossible » in *Cahiers du cinéma* n° 347, mai 1983, p. 67. Souligné par l'auteur.

818 Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 303.

819 Ibid., p. 303.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

lieu de la manifestation du lien, c'est sans doute d'abord dans la parole et ses modes de circulations d'un protagonistes à l'autre qu'il se trouve dans les films de la quatrième période. L'hypothèse mérite d'être confortée. Car, faire de la parole l'un, voire l'agent fondamental du lien n'est pas sans marquer une inflexion notable par rapport à ce qui pouvait avoir lieu dans les films d'avant la quatrième période.

La parole, en effet, pouvait donner le sentiment de frayer fondamentalement avec la coupure dans les films précédents. Sur ce point, Thomas Lescure fait un constat qu'il convient de nuancer et d'amplifier, mais dont on peut partager sans réserve la teneur globale. Parlant des films d'avant la quatrième période, il peut souligner :

« Si l'on recensait les plans de tes films, les plus nombreux seraient sans doute, ceux qui montrent un homme et une femme manifestant la plus grande difficulté à se comprendre, au moins verbalement. […] Les scènes de couples dans tes films se déroulent souvent de la manière suivante : un homme (ou une femme) parle, parfois assez longuement, à un partenaire qui l'écoute attentivement sans lui répondre. » [820]

S'il convient de nuancer ce propos, c'est que la qualité d'écoute n'est pas toujours celle dont croit se rappeler Thomas Lescure et c'est bien ce qui rend la situation de parole problématique : il est des cas où l'un des membres du couple paraît parler dans le vide, pour un autre qui ne semble pas même avoir conscience que l'autre parle. Dans *Marie pour mémoire*, Gabriel peut parfois se figer en une attitude régressive de repli sur lui-même, sorte de statue autiste et asilaire, contre lequel la parole de Blandine, qui le somme pourtant de parler à son tour, se heurte comme contre un bloc. S'il convient d'amplifier ce propos, c'est qu'on peut étendre bien au-delà du couple le constat de Thomas Lescure, tant la parole a aussi du mal à circuler entre deux personnes du même sexe dans les films d'avant la quatrième période. Dans *Marie pour mémoire* toujours, Jésus se retrouve deux fois aux prises avec celui qui est sans doute un agent au service de la police d'état (interprété par Maurice Garrel) et qui semble surveiller de très près les agissements anti-sociaux des jeunes gens dont le film montre l'irréversible entrée dans une folie vécue comme une « protestation de santé » [821] . En ces deux occurrences, le suppôt du gouvernement ne cesse de discourir sur la volonté humaine de comprendre le monde ou sur les tendances psychologiques extrémistes de Jésus, sans pour autant que ses paroles semblent trouver le moindre écho chez ce dernier. Jésus est au contraire quasiment déconnecté de la situation de parole par des phases maniaco-dépressives de réclusion dans le silence ou d'emportement dans des formes de rire qui frisent la démence.

Il est certain, en revanche, que la parole n'est pas d'abord là pour manifester le lien dans les films d'avant la quatrième période comme le suggère Thomas Lescure et comme le montrent justement les exemples précédents. La parole sert tout au contraire à exprimer une « attaque sur le lien » [822] . Le plus souvent la parole isole les deux protagonistes qui participent de la situation de la parole bien plus qu'elle ne les lie, selon

[820] Thomas Lescure, *Une caméra à la place du coeur*, *op. cit.*, p. 50.

[821] Jean Douchet écrit à juste titre : « "Que la folie vienne vite !" – ce cri du jeune Garrel était une protestation de santé contre une société, de son point de vue, déliquescente. » *Cf. Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 23.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

des modalités diverses qui font de l'œuvre de Philippe Garrel l'une des œuvres cinématographiques ayant le plus profondément insisté sur les formes que peut prendre l'incapacité à communiquer verbalement [823] . Ou bien parce que dans une situation où l'échange devrait s'imposer et chacun des personnages avoir droit à la parole, l'un des protagonistes capture l'énonciation et adresse à l'autre un discours performatif qui ne peut que laisser l'autre sans voix : dans *Liberté*, *la nuit*, Jean décrète verbalement seul sa rupture d'avec Mouche (« Voilà, c'est fait. Nous ne sommes plus ensemble. C'était le plus difficile après tout. »), alors même qu'il affirme que cette rupture doit se faire sur le mode de l'accord entre eux deux. Ou bien parce que le discours tenu par l'un des protagonistes ne s'adresse que partiellement, voire pas du tout à l'autre protagoniste qui reste muet : dans *Marie pour mémoire*, c'est le long plan-séquence où Jésus puis Gabriel, à plusieurs centaines de mètres l'un de l'autre [824] , ne parlent pas à leur compagne mais interpellent directement le spectateur par des discours adressés à la caméra. Ou bien, pour donner un dernier exemple, parce que le discours pris en charge par la parole devient presque incompréhensible tant il est heurté dans son débit, entrecoupé de sanglots ou profondément déstructuré dans son énonciation : dans *L'Enfant secret*, lors de la scène où Elli reproche à Jean-Baptiste de s'être laissée accaparer par son film quand elle aurait pu consacrer ce temps à se trouver auprès de sa mère qui vient de mourir, la jeune femme brisée de chagrin paraît avaler ses paroles en même temps qu'elle les dit, laissant surtout entendre des pleurs que Jean-Baptiste, littéralement obnubilé par son film, ne parvient pas le moins du monde à partager.

Certes, il serait totalement faux d'écrire que les échanges de paroles sont inaptes à générer du lien dans les films d'avant la quatrième période – et c'est bien la raison pour laquelle nous avons souligné que nous nous situions ici au niveau des principes. Dans *Un ange passe*, par exemple, une partie importante du film est constituée d'une conversation entre Maurice Garrel et Laurent Terzieff, dont on ne sait si elle est totalement improvisée et « documentarisée » ou si elle mêle des éléments fictionnels au pris sur le vif. Un lien incontestable se donne donc à voir ici entre ces deux grands comédiens, au cours d'une conversation dont il n'est d'ailleurs pas anodin qu'elle en arrive à rouler sur le statut de la

822 L'expression est de Philippe Garrel lui-même et il n'est pas anodin que, dans le dialogue que le cinéaste mène avec Thomas Lescure, elle s'insère entre les deux phrases de Lescure précédemment citées. Thomas Lescure : « Dans *La Concentration*, Léaud et Zouzou sont d'abord reliés par un fil. Quand ce fil est coupé, on se dit que l'androgyne primordial vient de se scinder et que les deux moitiés de l'humanité vont avoir du mal à s'entendre. » Philippe Garrel : « Oui. Il y eu attaque sur le lien. » *Cf. Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 51.

823 À ce titre, il est symptomatique que Philippe Garrel ne comprenne pas un mot d'allemand, alors qu'il a tourné sept films avec Nico où la parole est loin d'être absente. Comme il s'en ouvre à Thomas Lescure qui lui demande s'il comprenait les paroles en allemand que Nico avait écrites pour *La Cicatrice intérieure* : « Pas un mot, mais je lui faisais confiance. Je savais qu'elle voyait le monde comme je le voyais. » *Cf. Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 64.

824 Le plan démarre sur Marie et Jésus enlacés dans un terrain vague, filmés en plan d'ensemble fixe. Une fois le discours de Jésus achevé, la caméra se met alors à partir en travelling latéral gauche à très grande vitesse, filmant sur plusieurs centaines de mètres un paysage désolé et désert, avant de rencontrer Blandine et Gabriel, ce dernier entamant à son tour un interminable monologue, dans lequel il s'emmêle d'ailleurs quelque peu les pinceaux.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

parole dans la cure psychanalytique. Mais il est justement révélateur des tendances garreliennes de cette époque que cette conversation soit aussi malmenée par de brusques interruptions du son ou par recouvrement de l'échange de paroles par des chants en musique de fosse de Nico. Le lien de parole se fait ainsi plus précaire, peut-être moins essentiel, et certains des plans qui isolent l'un ou l'autre des deux comédiens, plus nombreux que ceux qui les montrent visuellement en co-présence, paraissent sécréter de profondes coupures entre les deux hommes dans les moments où la parole est empêchée de faire du lien par le silence ou la musique. Les traitements filmiques que subit cette conversation donnent ainsi au lien de parole un caractère d'anomalie qui semble, en un geste presque théorique, stigmatiser la parole dans sa capacité à faire du lien.

Puisque les films de Philippe Garrel ont accordé une telle place à quelques unes des figures majeures du Nouveau testament, Jésus en tête dans *Le Lit de la vierge*, même si c'est pour leur faire jouer un rôle dans une perspective radicalement athée [825], il paraît assez légitime d'écrire que les films d'avant la quatrième période privilégient largement la Chair sur le Verbe – Chair qui ne cherche jamais à faire penser, ou plus exactement à faire croire, qu'elle est l'incarnation de ce Verbe. Ce n'est pas pour rien que Garrel a réalisé tant de films en partie ou totalement muets. Ce n'est pas un hasard si, dans la dernière séquence de *Marie pour mémoire*, Marie, dont on a « crucifié la mémoire », se retrouve à répéter les phrases incompréhensibles d'un disque servant à l'apprentissage des langues, alors que la beauté de son visage de femme-enfant n'est pas le moins du monde entamée. Ce n'est pas le lieu de cette étude d'examiner l'ensemble des raisons pour lesquelles les films d'avant la quatrième période ont accordé une telle prééminence de la Chair sur le Verbe et dont l'une des plus décisives pourraient bien être, selon une hypothèse de Gilles Deleuze, un besoin de figuration plus direct du lien qui unit l'homme au monde afin de nous rendre la croyance au monde [826]. En revanche, il convient d'être attentif à la raison immédiatement avancée par Philippe Garrel lui-même pour expliquer cette attaque sur le lien de parole : « À cela une raison très concrète : il m'est très difficile d'écrire des dialogues. » [827] Il faut donc en conclure que la nature disjonctive et « déliante » de la parole dans les films d'avant la quatrième période vient en premier lieu de l'empêchement dans lequel elle se trouve la plupart du temps d'épouser la forme dialogique.

Le dialogue : réciprocité parfaite et principe de coopération

On comprend dans ces conditions que le fait que Philippe Garrel fasse appel, à partir des *Baisers de secours*, à des dialoguistes ne peut que venir en renfort de l'idée d'une parole désormais considérée comme l'agent fondamental du lien. Car avec l'apparition de

[825] « Je ne sais pas d'où [vient la référence au christianisme dans mes films], peut-être de mon père, en tout cas c'est métaphorique. Je suis athée, matérialiste, extrêmement satisfait de penser qu'il n'y a pas d'au-delà. ». *Cf. Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 40.

[827] *Cf. Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 51. Plus loin, Philippe Garrel parle même d'une « incapacité à écrire des dialogues. » (p. 182).

en vertu de la loi du droit d'auteur.

véritables dialogues dans son cinéma, Philippe Garrel se convertit à des actes de paroles conjonctifs en leur fondement. La forme dialogique, en effet, est architecturée autour de l'idée de liaison – en son principe du moins – comme nous le rappellent, chacun à leur manière, des penseurs appartenant pourtant à des champs de réflexion très différents.

Dans *Phénoménologie de la perception*, Maurice Merleau-Ponty décrit ce qui apparaît pour lui comme l'expérience même du dialogue. Il n'est sans doute pas illégitime de considérer cette conception comme idéale ou plus exactement idéalisée, mais c'est justement ce caractère d'idéalisation qui en fait la valeur conceptuelle :

« Dans l'expérience du dialogue, il se constitue entre autrui et moi un terrain commun, ma pensée et la sienne ne font qu'un seul tissu, mes propos et ceux de l'interlocuteur sont appelés par l'état de la discussion, ils s'insèrent dans une opération commune dont aucun de nous n'est le créateur. Il y a là un être à deux, et autrui n'est plus ici pour moi un simple comportement dans mon champ transcendantal, ni d'ailleurs moi dans le sien, nous sommes l'un pour l'autre collaborateurs dans une réciprocité parfaite, nos perspectives glissent l'une dans l'autre, nous coexistons à travers un même monde. » [828]

Si la conception que développe ici Maurice Merleau-Ponty peut être considérée comme une conception idéalisée, c'est parce qu'elle met l'accent sur un principe de « réciprocité parfaite » qui serait inhérent au dialogue et dont le concept d'« être à deux » forme l'état d'accomplissement. Il est sans doute peu de cas de dialogues qui n'entrent pas, d'une manière ou d'une autre, en dissonance avec cette idée de réciprocité parfaite. Mais il n'importe pas, en l'occurrence, de contester la validité empirique de la conception du dialogue proposée par Maurice Merleau-Ponty. Il convient, au contraire, de remarquer que cette conception fait du dialogue par essence un opérateur majeur de liaison entre

[826] Pour Gilles Deleuze, « le fait moderne, c'est que nous ne croyons plus en ce monde », parce que « c'est le lien de l'homme et du monde qui se trouve rompu. » Dès lors, pour Deleuze, « c'est ce lien qui doit devenir objet de croyance : il est l'impossible qui ne peut être redonné que dans une foi. » Or, selon Deleuze, « la croyance, même avec ses personnages sacrés, Marie, Joseph et l'Enfant, est toute prête à passer du côté de l'athée », car « il s'agit de retrouver, de redonner la croyance au monde, en deçà ou au-delà des mots. » C'est bien sur ce point que le cinéma de Philippe Garrel d'avant la quatrième période peut trouver sa place, cinéma que Gilles Deleuze ne manque pas de convoquer en lui accordant une place centrale : « Ce qui est sûr, c'est que croire n'est plus croire en un autre monde, ni en un monde transformé. C'est seulement, c'est simplement croire au corps et, pour cela, atteindre le corps avant les discours […] Artaud ne disait pas autre chose, croire à la *chair* […]. Godard annonce "*Je vous salue Marie*" : qu'est-ce qu'ils se sont dits Joseph et Marie, qu'est-ce qu'ils se sont dit *avant* ? Rendre les mots au corps, à la chair. À cet égard entre Godard et Garrel l'influence s'échange, ou se renverse. L'œuvre de Garrel n'a jamais eu d'autre objet, se servir de Marie, Joseph et l'Enfant pour croire au corps. Quand on compare Garrel à Artaud, ou Rimbaud, il y a quelque chose de vrai qui déborde une simple généralité. Notre croyance ne peut avoir d'autre objet que la "chair", nous avons besoin de raisons très spéciales qui nous fassent croire au corps […] Nous devons croire au corps, mais comme au germe de vie, à la graine qui fait éclater les pavés, qui s'est conservée, perpétuée dans le saint suaire ou les bandelettes de la momie, et qui témoigne pour la vie, dans ce monde-ci tel qu'il est. Nous avons besoin d'une éthique ou d'une foi, ce qui fait rire les idiots ; ce n'est pas un besoin de croire à autre chose, mais un besoin de croire à ce monde-ci, dont les idiots font partie. » *Cf.* Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, pp. 223-225. Souligné par l'auteur.

[828] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1998, p. 407.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

deux partenaires, puisque le lien se fait même ici proche de la fusion. Que le déroulement réel d'un dialogue puisse contrevenir à ce principe essentiel ne remet nullement en question la valeur conceptuelle de ce principe. Ce hiatus entre essence et expérience concrète montre seulement, sur un cas particulier, toute la différence qui existe entre l'ordre conceptuel et l'ordre de la réalité. C'est une des vieilles leçons de la philosophie, depuis au moins Spinoza : le concept de sucre n'est pas sucré, tout comme le concept de chat ne miaule pas. Il importe donc surtout de s'accorder avec le grand phénoménologue sur l'idée que tout dialogue s'origine dans un idéal conceptuel de liaison majeur et sur un principe de réciprocité, sinon parfaite, du moins importante.

Non sans résonance avec la conception merleau-pontienne du dialogue, mais dans une perspective plus pragmatique, H. Paul Grice soutient, dans son article « Logique et conversation », qu'à la base d'une conversation il existe un principe qu'il proposait de nommer « PRINCIPE DE COOPÉRATION » [829] :

« Nos échanges de paroles ne se réduisent pas en temps normal à une suite de remarques décousues, et ne seraient pas rationnels si tel était le cas. Ils sont le résultat, jusqu'à un certain point au moins, d'efforts de coopération ; et chaque participant reconnaît dans ces échanges (toujours jusqu'à un certain point) un but commun ou un ensemble de buts, ou au moins une direction acceptée par tous. Ce but ou cette direction peuvent être fixés dès le départ (par exemple par la proposition initiale de soumettre une question à la discussion), ou bien peuvent apparaître au cours de l'échange ; ils peuvent être relativement bien définis, ou assez vagues pour laisser une latitude considérable aux participants (comme c'est le cas dans les conversations ordinaires et fortuites). Mais à chaque stade certaines manœuvres conversationnelles possibles seraient en fait rejetées comme inappropriées du point de vue conversationnel. Nous pourrions ainsi formuler en première approximation un principe général qu'on s'attendra à voir respecté par tous les participants : que votre contribution conversationnelle corresponde à ce qui est exigé de vous, au stade atteint par celle-ci par le but ou la direction acceptés de l'échange parlé dans lequel vous êtes engagés. Ce qu'on pourrait appeler PRINCIPE DE COOPÉRATION (coopérative principle), abrégé en CP. » [830]

Un tel principe de coopération est important parce qu'il met en avant l'idée qu'une conversation, au sens plein du terme, exige non seulement un effort de participation de la part des partenaires, mais plus encore une participation effective et bonne à la conversation. Ne pas répondre à une question directement adressée, laisser retomber le soufflet conversationnel alors que vient son tour de parler, refuser la circulation de l'échange par le silence ou inversement en monopolisant la parole pour se lancer dans d'interminables monologues, passer du coq-à-l'âne en brouillant le sens de la discussion sont autant de ces « certaines manœuvres » qui témoignent d'une mauvaise participation et contreviennent au principe de coopération tel que l'édicte H. Paul Grice. Parce qu'elle est lien, parce qu'elle exige un échange qui vient manifester ce lien, une conversation présuppose une bonne circulation de la parole basée sur le principe de coopération. Or,

829 H. Paul Grice, « Logique et conversation » in *Communications* n° 30, *op. cit.*, p. 61. Les majuscules sont de l'auteur.

830 Art. cit., pp. 60-61. Souligné par l'auteur.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

c'est précisément sur ce « principe de coopération » que conversations et dialogues écrits se retrouvent si l'on suit Francis Vanoye sur ce point. Il avance l'idée que les « dialogues de films, comme ceux du théâtre et du roman, puisent, sans doute de manière empirique, leurs modèles dans la vie sociale et quotidienne » et pointe justement le « caractère dynamique et coopératif » inhérent à toutes les formes d'acte langagier quand ils prennent une forme dialogique [831] . Dialogue et conversation reposent donc, en principe, sur l'idée d'une coopération qui manifeste le lien décisif qui s'instaure entre les partenaires d'un échange de parole.

Déstructuration de la conversation, structuration des dialogues

Une différence ne manque pourtant pas de se faire jour entre conversations authentiques et dialogues très écrits tels qu'ils peuvent se rencontrer dans les films de Philippe Garrel. Une différence dans la clarté de la structuration. Ce point de différence mérite d'être mentionné parce qu'il nous servira par la suite à montrer que la clarté habituelle de structuration des dialogues dans les films de la quatrième période peut avoir pour effet de faire passer au premier plan, et sous des formes diverses, ce qu'on nommera des « malaises dans la coopération », rebondissant sur le principe de H. Paul Grice.

Marie-Anne Guérin met l'accent sur l'importance qu'il convient d'accorder à la structuration des dialogues dans les films de la quatrième période lorsqu'elle dit à Marc Cholodenko qu'il a « structuré la parole » des protagonistes des films de la quatrième période, créant par là des « situations analogues à celles du théâtre classique, où les dialogues sont à la fois lumineux et le lieu de négociations et de confidences… » [832] Si l'analogie avec les dialogues du théâtre classique reste discutable, souligner la nature structurée des dialogues écrits par Marc Cholodenko, c'est pointer la différence formelle qui existe entre des dialogues, très écrits comme ceux des films de la quatrième période, et une conversation réelle. Alejo Carpentier écrit que la « conversation a un rythme, un mouvement, une absence de suite dans les idées, avec, par contre, d'étranges associations, de curieux rappels, qui ne ressemblent en rien aux dialogues qui remplissent habituellement les romans et les pièces de théâtres. » [833] À ce titre, la conversation d'*Un ange passe* évoquée plus haut entre Maurice Garrel et Laurent Terzieff semble venir comme en illustration directe de cette remarque d'Alejo Carpentier. Avec ses multiples hésitations, ses répétitions de syllabes qui précèdent la sortie définitive du mot qui se cherche et parfois ne se trouve pas pour laisser place à un autre (surtout de la part de Laurent Terzieff), avec ses coq-à-l'âne, ses roues libres, ses chevauchements dans les tours de parole, ses hiatus conceptuels et ses méandres, cette conversation invertébrée est particulièrement représentative de la déstructuration active qui peut être celle d'une conversation réelle en plein développement. Ce qui est intéressant avec cet exemple,

831 Francis Vanoye, *Scénarios modèles*, *modèles de scénarios*, *op. cit.*, p. 184.

832 Marie-Anne Guérin, « Entretien avec Marc Cholodenko », *art. cit.*, p. 38.

833 Alejo Carpentier cité dans : Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Tome II, Paris, Éditions universitaires, 1965, p. 102.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

c'est qu'elle montre le véritable brouillage structurel qui peut s'opérer dans une conversation dès lors que les participants y coopèrent vraiment : c'est bien parce qu'il est impliqué dans la conversation et veut la nourrir que Laurent Terzieff cherche à ce point ses mots et à faire sortir ce qu'il a à dire. Le paradoxe de la coopération, peut-être, c'est la déstructuration.

Toute autre est la structuration des dialogues dans les films de la quatrième période, sauf à quelques rares exceptions près qui ne sont justement pas des dialogues, mais des paroles d'enfants (Lo dans *Les Baisers de secours*, Lucie dans *Le Cœur fantôme*) ou des actes de paroles pris sur le vif (ou qui ont l'air tels) [834] . Jamais ces dialogues ne cherchent à singer le caractère brouillon, désordonné ou laborieux d'une conversation authentique. Les tours de parole sont le plus souvent nettement dessinés et calibrés, les mots coulent sans hésitation et les phrases ne semblent que rarement atteintes de bégaiement – et si chevauchements de parole il y a, ils sont dus aux ratés dans la « profération » ou, mieux encore, à la structure même d'un dialogue pensé pour produire un tel chevauchement [835] . La structuration des dialogues vise ici la clarté la plus grande. Certaines paroles flirtent parfois avec le récitatif (c'est en particulier le cas avec le personnage de Jeanne dans *Les Baisers de secours*, ce que semble vouloir entériner le fait qu'elle récite un passage des *Noces de Figaro* de Mozart à Matthieu [séq. 34]). Quant à l'origine scripturale des dialogues, elle aurait plutôt tendance à être affichée que masquée, avec la présence récurrente de formules si écrites [836] qu'elles ne sauraient en aucun cas passer pour le fruit d'une parole spontanée. Comme si les films voulaient insister sur cette idée, on ne compte d'ailleurs plus le nombre de textes qui sont lus par une personne à une autre dans la quatrième période. Les dialogues, dans les films de la quatrième période, ne se donnent donc pas pour autre chose que ce qu'ils sont : non pas des conversations, mais des simulacres de conversation.

2. Malaises dans la coopération

Dégager, comme nous l'avons fait, l'idée que la parole est un agent fondamental du lien dans les films de la quatrième période ne suffit certainement pas à rendre compte de

834 Il s'agit des paroles des deux metteurs en scènes dans les séquences de répétition des *Baisers de secours* et de *La Naissance de l'amour* [séq. 6 et séq. 19].

835 On peut trouver un tel chevauchement de ce type dans la séquence du *Vent de la nuit*, où Hélène et Serge se surprennent à prendre la parole en même temps [séq. 47].

836 Alain Philippon dit ainsi à propos des dialogues de *La Naissance de l'amour* : « Tout cela est écrit, et bien écrit. Ouvertement et joliment littéraire parfois, allant de la formule lapidaire (le "Il arrive qu'on aime encore alors qu'on n'est plus aimé" d'Hélène, la femme de Marcus, asséné froidement par Dominique Reymond) au long monologue (comme celui d'Ulrika dans le très beau plan fixe du quai de gare), les dialogues sont parfois à la limite de la musique lorsqu'ils sont dits avec des accents, assez nombreux dans le film : l'allemand pour Ulrika, l'anglais pour la femme rencontrée à Cadix, l'italien pour Lou Castel. » *Cf.* Alain Philippon, « L'Amour en fuite », *art. cit.*, p. 31.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

l'essentiel de ce qui se joue sur ce terrain au cours de situation entre deux personnes. Plus exactement, repérer l'importance de la dimension conjonctive de la parole, des principes de réciprocité et de coopération propres à la forme dialogique ne constitue que la première marche d'un trajet qui doit conduire, à l'inverse, à mettre en avant les petits « attentats » dramatiques que ne cesse de subir l'idéal de la forme dialoguée dans ces films.

Car tel est bien le paradoxe : alors que la parole peut souvent valoir pour sa dimension de lien, alors que la forme dialogique a fait son apparition dans les films de la quatrième période, ce sont pourtant de véritables effets de cassures dans le dialogue, parfois assez subtils, auxquels le spectateur ne cesse d'être confronté. Le dialogue, non seulement par ce qui se dit mais surtout par la manière dont il est engagé et la tournure prise par la situation d'interlocution, se voit alors infecté de coupures. Tout se passe donc comme si Philippe Garrel avait cherché à faire de la parole un agent fondamental du lien, pour faire résonner avec plus de force la difficulté à communiquer ou à se comprendre dans lesquels peuvent souvent se retrouver deux personnages en co-présence dès lors que ce lien est attaqué.

La question n'est pas seulement, et surtout pas prioritairement, de dire ici que les personnages de Philippe Garrel peuvent faire preuve de désaccord les uns envers les autres ou éprouver de la tension – ce que les contenus des dialogues ne cessent de manifester. La question est de dire que la tournure structurelle de l'échange de paroles comme la physionomie de l'interlocution peuvent venir rompre la dynamique coopérative nécessaire au dialogue, alors même que la situation aurait tout dans l'absolu pour être dialogique. De la sorte, alors que la parole et le dialogue semblent prédestinés à créer du lien, la nature particulière d'une interlocution, elle, peut venir s'opposer à ce lien.

De quelques célébrations du lien

À cet égard, il peut apparaître symptomatique que, parmi les échanges de paroles qui traduisent le mieux l'effort de coopération dont doivent faire preuve les participants à une conversation, figure à une place remarquable la conversation à quatre voix qui se noue au café entre Josette, Paul, Jeanne et Matthieu dans *Les Baisers de secours* [séq. 39]. Une conversation à quatre voix, non un échange de parole entre deux personnes, comme si la coopération devenait plus facile dès lors qu'il y a plus de deux personnages en présence. Jamais mieux qu'au cours de cet ample échange de paroles ne se fait sentir la volonté des participants de nourrir la conversation, de la faire progresser autour d'un objet fuyant et qui ne cesse de se transformer, mais qui montre par là que la dynamique interne à la conversation est sans doute aussi importante que ce qui se dit. Ainsi, c'est un mot (histoire) qui peut servir de relance et engager la conversation dans une direction imprévue – on passe assez logiquement de la vision rendue aux aveugles de naissance au regard de la caméra, puis plus illogiquement des histoires qui aident « à choisir quoi filmer » aux histoires d'amour – précisément parce que chacun des partenaires s'empare de l'objet de la conversation à sa manière propre, montrant aussi par là l'intensité et la qualité de sa coopération. Il est important aussi de remarquer la vitesse – relative mais inhabituelle dans les films de la quatrième période – des enchaînements dans les tours de

en vertu de la loi du droit d'auteur.

parole, avec les effets de reprises, d'assertions et de contre-assertions qui les accompagnent. Ils donnent ici un sens plein, et même un sens véritable, à l'idée de forme dialogique qui est par essence une forme basée sur l'échange et une bonne participation.

Certes, un certain nombre de dialogues à deux voix semblent venir célébrer le principe de coopération, voire l'idée de réciprocité parfaite mis en avant par Maurice Merleau-Ponty. Ce ne sont pas nécessairement les dialogues les plus fournis. Dans *J'entends plus la guitare*, par exemple, le premier échange de paroles entre Marianne et Gérard paraît presque vouloir se donner comme une illustration très concrète du principe de réciprocité parfaite [séq. 1]. On peut d'ailleurs remarquer qu'il s'agit d'un échange d'abord fondé sur une parole-lien : Marianne, seule dans le champ, s'adresse à Gérard hors-champ et permet ainsi au spectateur de connaître l'existence d'une situation de co-présence. Mais si la réciprocité normalement inhérente à un dialogue est ici particulièrement sensible, c'est par l'effet de répétition exacte pour l'oreille [837] qui s'instaure entre les deux actes de parole. « L'homme… La mer », dit Marianne. « L'homme… la mère ? », répète Gérard et Marianne, après que Gérard a dit « L'homme », répète à son tour « L'homme ». La réciprocité que présuppose la forme dialogique paraît se faire ici à ce point déterminante qu'elle contamine le contenu même du dialogue. Comme si, dans « l'être à deux » auquel aboutit le dialogue, il n'y avait vraiment plus qu'une seule pensée partagée. En ce début de film, où il était sans doute important pour Philippe Garrel de faire sentir au spectateur en un instant l'intensité de l'amour que Marianne et Gérard se portent, un tel dialogue remplit parfaitement sa fonction (merleau-pontienne) d'entremêlement des tissus en rendant les deux protagonistes quasiment consubstantiels par-delà toutes les coupures générées par la mise en scène.

De même, dans *Le Cœur fantôme*, une réelle volonté de coopération des protagonistes afin de nourrir le dialogue et de le faire progresser se fait sentir entre Justine et Philippe dans la séquence qui les donne à voir en discussion dans un train italien [séq. 33]. Une telle séquence montre que, dans les films de la quatrième période, un dialogue peut engendrer un effort de coopération et une bonne participation, sans pour autant que la nature du propos soit exempt de tensions. Car, et c'est le point important, la nature de l'interlocution ne vise pas, elle, à sécréter de l'incompréhension. On la sent tendue, au contraire, par le désir des deux partenaires de comprendre (Philippe) et d'arriver à dire (Justine), ce que Justine a en tête. On peut remarquer ainsi que ce dialogue est constitué pour l'essentiel de répliques courtes, voire très courtes, et fait preuve d'une rapidité certaine dans l'enchaînement des tours de parole. On peut souligner aussi le jeu de questions/réponses et celui d'assertions/contre-assertions qui forment l'armature essentielle de ce dialogue. On peut pointer enfin les répliques en miroir inversées (« Mais non », « Mais si ») et les reprises d'un mot à l'autre (« Fais pas ta maligne », « J'fais pas ma maligne », « Ben voilà ! », « Voilà, quoi ? »). Tous ces éléments caractérisent de manière claire la nature coopératrice des deux partenaires et une bonne participation à l'échange. Ni Justine, ni Philippe ne cherchent à se dérober à la discussion. Justine cherche au contraire à faire comprendre à Philippe combien lui pèse

[837] Il est nécessaire de préciser « pour l'oreille » parce que si le spectateur entend une répétition exacte « L'homme… la mer », le scénario avant-tournage nous apprend que Gérard dit en réalité « L'homme… la mère. » *Cf. op. cit.*, p. 2.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

le fait qu'il ait des enfants, c'est-à-dire plus profondément qu'il ait eu une vie avant de la connaître. Philippe de son côté montre qu'il cherche à bien entendre ce que lui dit Justine par les relances dont il fait preuve à travers ses questions. Il la pousse même dans ses retranchements et formule son désir inconscient (« Tu voudrais que j'abandonne mes gosses ? »), lequel prend l'aspect d'une radicale dénégation de la part de Justine (« Ça va pas non »). Autrement dit, la dynamique profondément dialogique de ce dialogue, si l'on nous accorde cette tautologie, conduit à faire voir le point de tension et de conflit qui existe entre eux. C'est tout le paradoxe ici de la coopération : faire se lever une zone possible de rupture quand l'interlocution, elle, est portée par un entremêlement fort des deux consciences dans l'effort de coopération.

Subversion du dialogue par le monologue

À rebours de ces véritables dialogues, il est assez singulier de remarquer que, dans les films de la quatrième période, la forme dialogique se trouve très souvent perturbée par une certaine forme de subversion du dialogue par un monologue. Alors que l'échange de paroles qui s'installe entre deux protagonistes devrait conduire à ce que se lève un dialogue, l'interlocution se transforme en une situation déséquilibrée où il n'y a finalement plus qu'un locuteur digne de ce nom. L'autre personnage remplit beaucoup moins la fonction d'interlocuteur que d'écoutant. La dialectique des questions/réponses, des assertions et des contre-assertions ainsi que la dynamique des tours de paroles sont en ces cas-là, sinon complètement mises à mal, en grande partie orientées vers la seule relance d'un monologue. Sans vouloir nécessairement voir là le signe évident d'une influence de Jean Eustache sur Philippe Garrel, il est tout de même intéressant de constater que de telles situations d'interlocutions déséquilibrées composent le matériau vocal essentiel d'un film comme *La Maman et la putain*, pour la raison que, comme Jean Eustache s'en est expliqué, il a écrit le scénario de son film sous la forme d'une longue suite de dialogues plutôt monologiques portés par l'exigence de prendre le contre-pied systématique de tout ce qui pouvait se dire et se penser à l'époque [838] . Sans que cette éthique du contre-pied se retrouve dans les films de la quatrième période, l'émergence du monologue en lieu et place d'un dialogue apparaît bien, elle, à de très nombreuses reprises au cours de situations (faussement) interlocutoires.

On pourrait multiplier ici les exemples tant ils sont légion, et le double portrait entre Paul et Ulrika où cette dernière raconte les douleurs de son passé amoureux pourrait servir d'emblème. Seule compte ici la parole d'Ulrika. Mais il convient plutôt de s'arrêter sur une autre séquence de *La Naissance de l'amour* : celle qui figure dans la partie française et nocturne du voyage en voiture qui mène Paul et Marcus à Rome [séq. 50].

[838] Jean Eustache, *La Maman et la putain*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des cahiers du cinéma », 1998, p. 7. Le fait que le scénario soit, pour l'essentiel, constitué de monologues au cours de situations de dialogues est déterminant sur le plan dramatique dans *La Maman et la putain* parce qu'un changement radical d'énonciateur est à l'œuvre au cours du film. Alors que c'est Alexandre qui dans le début du film monopolise la parole en présence de Véronika, avec des discours plutôt faits « pour la galerie » comme le dit Jean Eustache, il se fait peu à peu déposséder de la parole par Véronika, en un geste vampirique, pour se retrouver totalement coi devant son long monologue, brisé de sanglots et porteur d'une parole essentielle, qui constitue le point d'orgue du film.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Cet exemple mérite d'être retenu parce que l'échange de parole constitue la part essentielle du matériau dramatique : assis en voiture, Marcus et Paul parlent et se parlent. Mais elle peut surtout être retenue parce que l'échange de parole n'est justement pas, au sens strict du terme, un monologue. Marcus et Paul ont droit tous deux à la parole. Plus encore, les changements de tour de parole se font le plus souvent selon un jeu de questions/réponses qui témoignent de la qualité de la participation des deux partenaires et exhibe une conformation générale au principe de coopération. Le fait aussi que Paul réagisse de manière virulente au propos de Marcus, qui affirme que les pères se tirent de chez eux pour revenir toucher plus tard les dividendes que leur apporteront leurs enfants – ce fait témoigne à lui seul de l'implication des protagonistes dans l'interaction verbale, pour qui les propos échangés ne sont sûrement pas des lettres mortes. D'ailleurs, dans la seconde partie de la séquence, la forme dialogique se fait nettement plus sensible (seconde partie où apparaît le haussement de ton de Paul).

D'où vient alors l'impression – sans doute beaucoup plus manifeste à la vision (et l'écoute) du film qu'à la seule lecture de la retranscription des dialogues – que ce dialogue vire pourtant à un monologue de Marcus ? La longueur des répliques joue d'abord un rôle important. Alors que Paul ne dit que des répliques courtes, qui peuvent se réduire à un mot, les répliques de Marcus sont au contraire amples, constituées de successions de plusieurs phrases et font de lui le principal parleur. Mais la sensation de monologue n'est pas tributaire que de la seule quantité de parole. Elle dépend aussi de la nature de ce qui se dit. La conversation roule, dans sa majeure partie, sur des considérations qui concernent Marcus et uniquement Marcus, lequel fait des confidences à Paul et livre ses considérations sur l'existence. Il faut donc revenir sur la formule que nous employions plus haut. Il n'est pas tout à fait exact de dire que Paul et Marcus parlent et se parlent. Mieux vaut dire que Paul et Marcus parlent, mais que Marcus parle de lui à Paul. L'impression de monologue dépend encore de la dynamique interne à l'interlocution. On pourrait dire que Marcus s'installe ici dans la situation d'énonciation parce qu'il parle sur un rythme lent, avec un phrasé qui prend parfois le temps de bien détacher chaque mot. Marcus paraît ainsi capturer la parole et enrayer la structure dialogique au profit de longues plages monologiques. Tout se passe donc comme si Marcus retournait le plus souvent la situation de dialogue à l'avantage de son monologue. Pour toutes les raisons invoquées, on voit que ce n'est pas par un déficit de coopération que Marcus subvertit le dialogue en monologue : c'est au contraire par un trop plein de participation. En dernière analyse, il paraît indispensable de noter que les choix d'enregistrement sonore vibrent de concert avec le (quasi) monologue de Marcus : c'est principalement sa voix que l'on entend, celle de Paul paraissant parfois comme étouffée. Comme si, par l'enregistrement aussi, le dialogue devait se faire monologue.

La subversion du dialogue par le monologue apparaît sans doute assez représentatif d'une volonté de problématisation de la forme dialogique dans les films de la quatrième période. Elle ne manque pas d'ailleurs de produire un sentiment de continuité esthétique entre les films de la quatrième période et les films antérieurs. Plutôt que de jouer la carte d'un certain équilibre des participations à l'échange de paroles, elle privilégie une structuration moins homogène entre parole et écoute. On ne saurait cependant considérer qu'elle suffit à elle seule à venir casser le lien langagier qui relie les deux personnages dans la situation de parole. Nombreux sont, au contraire, les moments où un personnage

en vertu de la loi du droit d'auteur.

est le dépositaire presque unique de la parole et cherche pourtant à manifester le lien entre les deux personnages. Il suffit de penser à la séquence de *J'entends plus la guitare* dans laquelle Marianne lit un poème de Schiller à Gérard [séq. 11]. Seule parle ici la jeune femme et Gérard adopte une position d'écoute émerveillée. Gérard reçoit la parole de Marianne, au sens le plus fort que peut avoir le verbe recevoir, et un lien très fort se tisse ici, alors qu'aucun dialogue n'a lieu. Mais on pourrait nous objecter que cette situation de parole ne s'impose pas en lieu et place d'une forme dialogique, pour la raison que Marianne lit puis traduit un texte. Et il est vrai qu'il ne s'agit pas ici pour les protagonistes de prendre langue, mais de se laisser baigner dans la douceur un peu triste d'une parole poétique. Plus probante paraît être la séquence de *La Naissance de l'amour*, où la Jeune Femme raconte à Paul sa tentative de suicide par dépit amoureux [séq. 61]. Un échange de paroles se fait jour ici mais il est entièrement orienté pour permettre à la Jeune Femme de se confier le temps d'un court monologue. Or, selon le point qui nous intéresse en l'occurrence, il est remarquable que ce monologue ne brise pas le lien entre les deux protagonistes, mais semble au contraire le conforter parce qu'il répond parfaitement à la nature de la coopération exigée à ce moment-là de la Jeune Femme. En décrivant les circonstances de l'accident mais surtout en donnant les raisons de son suicide, la Jeune Femme vient combler la curiosité qu'elle avait fait se lever chez Paul.

Malaise dans la coopération : une « dramatique » de la coupure-lien

Pour que le lien sécrété par un dialogue soit mis à mal, il faut donc autre chose qu'une subversion du dialogue par le monologue. Il faut que le principe de coopération soit entamé. Il faut que se lève un « malaise dans la coopération ». Il faut que quelque chose vienne trahir un défaut de coopération ou un refus de coopération de la part d'un des interlocuteurs. C'est lorsque la situation d'interlocution exige une pleine et bonne participation d'un des deux partenaires et que celui-ci manque à sa participation, volontairement ou involontairement, qu'une coupure propre à l'interlocution se fait jour. C'est alors que le dialogue, en tant que dialogue, devient au sens plein du terme le site d'une « dramatique » de la coupure-lien, où la coupure vient mettre en crise le lien nécessaire à la structure dialogique. Il peut être important de souligner, cependant, qu'un malaise dans la coopération ne concerne pas nécessairement (et même assez rarement) l'intégralité d'un dialogue. Mieux vaut donc préciser que ce sont au cours de moments de dialogues qu'apparaissent les malaises dans la coopération. Mais, à l'inverse, parce que les malaises dans la coopération concernent des moments de dialogue différents, il peut se trouver au cours d'un dialogue divers types de malaises dans la coopération (de l'ordre du refus ou de l'ordre de la défaillance).

Il n'y aurait cependant là rien de spécifique aux films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel si trois raisons, au moins, ne venaient pas dramatiser un peu plus cette « dramatique » de la coupure-lien liée aux malaises dans la coopération. On peut ne pas s'attarder sur la première raison, parce que nous avons déjà insisté dessus. Elle tient au fait que la parole est, en son principe, l'un des agents fondamentaux du lien dans les films de la quatrième période. Toute mise à mal du lien s'inscrit nécessairement de la sorte dans un contexte qui la dramatise. Les deux raisons suivantes reposent sur

en vertu de la loi du droit d'auteur.

deux constats que Jacques Aumont a pu formuler à propos de *La Naissance de l'amour*, mais qui peuvent être étendus à l'ensemble des films. Le premier constat est que, dans les films de la quatrième période, « toutes les chambres, toutes les pièces, sont des salles à parler » [839] (disons plutôt que, potentiellement, elles peuvent l'être et le sont le plus souvent). Si les lieux peuvent être dénommés des « salles à parler », c'est pour la raison que, bien souvent, les personnages ne font rien d'autre, ou à peu près, que justement se parler : immobiles, assis, ils sont d'abord en situation de parole. Ainsi, les malaises qui peuvent venir gangrener les interlocutions deviennent l'essentiel du drame. Deuxièmement, Jacques Aumont remarque que « les caresses ne sont pas montrées, mais, elles aussi, beaucoup parlées. » [840] La remarque de Jacques Aumont vaut moins ici pour son caractère d'exactitude (quelques caresses sont tout de même montrées dans *La Naissance de l'amour* [séq. 64]), que pour l'enjeu esthétique inhérent aux films de la quatrième période qu'elle pointe et qui peut être étendu bien au-delà des caresses. Cet enjeu est le suivant : les paroles, dans les films de la quatrième période, prennent en charge une part très importante du matériau dramatique. Alors que la dimension actantielle des personnages est souvent proche du minimalisme dramatique, les paroles, elles, peuvent se faire riches en informations et renseigner le spectateur sur l'essentiel de ce qui se joue sur le plan dramatique. L'une des séquences les plus déterminantes à cet égard est celle du *Cœur fantôme* où Philippe découvre la lettre de Moand adressée à Annie : c'est la voix-over de Moand qui apprend au spectateur le contenu d'une lettre, dont le poids dramatique est décisif pour la suite du récit [séq. 3]. La parole dans les films de la quatrième période est donc, au sens fort, une parole dramatisée. Ce qui, nous semble-t-il, crée les conditions d'une dramatisation majeure des malaises qui peuvent se lever au cours des situations d'interlocution.

Il est, dans les films de la quatrième période, des séquences qui représentent des morceaux de choix quant aux malaises dans la coopération qui infectent les dialogues. Parmi ceux-ci, on compte la coopération impossible de Philippe, au cours du dialogue qui s'instaure avec son père à l'hôpital dans *Le Cœur fantôme*, parce que le non-sens des pensées du père ruine toute possibilité de donner un but au dialogue [séq. 73]. On compte aussi la coopération largement défaillante de Gérard au cours du coup de fil que lui passe Marianne, dans *J'entends plus la guitare*, parce que lui restent très obscures sur le moment les motivations de celle qu'il aime et qu'il ne sait pas du tout comment se comporter au cours de l'échange de paroles [séq. 25]. On compte aussi, dans *Les Baisers de secours*, ce moment d'interlocution, qui est loin d'être dénué d'humour et de comique, au cours duquel Minouchette patauge à essayer de faire dire à Matthieu les raisons pour lesquelles il veut que ce soit elle qui joue le rôle de Jeanne, parce que Matthieu ne coopère pas de manière satisfaisante par son incapacité à motiver cette volonté [séq. 8]. Ces moments sont un peu les moments de bravoures de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel concernant les malaises dans la coopération. Mais parce que ces moments sont les plus évidents, ce ne sont pas ceux qui relèveront ici des analyses les plus détaillées.

839 Jacques Aumont, « Secrète liberté », *art. cit.*, p. 22.

840 *Ibid.*, p. 22.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Pour autant, l'une de ces séquences mérite plus particulièrement d'être mentionnée parce qu'elle confirme à la fois que la parole est un agent fondamental du lien et, sur cette base, qu'il peut être très perturbant pour un personnage que s'installe un malaise profond dans la coopération au cours d'un moment d'interlocution particulièrement cher pour lui. On notera d'ailleurs ici, comme un point important, que ce qui se déroule au cours de cette séquence n'était peut-être pas prévu avant que cela n'intervienne au cours du tournage. Mais le fait qu'elle figure finalement dans le film ne fait que confirmer son importance pour la mise en valeur du rôle déterminant que jouent, dans les films de la quatrième période, les coups portés aux interlocutions. Cette séquence, c'est celle où Philippe téléphone à sa fille Lucie, dans *Le Cœur fantôme* [séq. 20]. Au cours de ce coup de téléphone, Lucie produit la coopération la plus défaillante qui soit, parce qu'elle refuse à la fois de coopérer ou coopère de manière incompréhensible pour Philippe. Après avoir dit « Allô, papa chéri », Lucie se retranche dans un silence que Philippe finit par trouver inquiétant comme ses intonations de voix en témoignent. Autant lui-même essaie de relancer le dialogue par un surcroît de coopération phatique (ses multiples « allô »), autant Lucie brise l'interlocution par absence de locution ou en produisant vers la fin une locution absurde (« Pourquoi tu dis comme ça ? »). Si le malaise dans la coopération est ici si déterminant sur le plan dramatique, c'est qu'en téléphonant à sa fille, Philippe veut précisément donner un sens fort à la parole-lien : grâce à elle, il peut se soulager un peu (ou se donner l'illusion de se soulager) de ne plus vivre sous le même toit qu'elle, de ne pouvoir se retrouver en co-présence avec elle. L'échec du dialogue vient alors ruiner les espoirs d'un tel soulagement et contribue sans doute à plonger Philippe dans un désarroi plus grand encore que celui qui était le sien avant qu'il ne téléphone.

Malaise dans la coopération (1) : échange de position dans la responsabilité du malaise

Plutôt qu'à ces moments de bravoures, et parce qu'un malaise dans la coopération concerne le plus souvent des moments particuliers d'un dialogue, il paraît plus important de s'intéresser à un cas où une sorte d'entremêlement des malaises qui peuvent se faire jour au cours d'un échange de paroles se dessine. Un tel type d'entremêlement, en effet, surdétermine la dramatique de la coupure-lien, parce qu'on peut avancer l'idée qu'une véritable petite dramaturgie propre à la conversation s'instaure. Cette petite dramaturgie peut reposer, par exemple, sur un changement quant à celui des deux partenaires qui s'avère au final le principal responsable du malaise dans la coopération. Ces types de dialogues permettent donc, et mieux que d'autres sans doute, de pointer toute l'importance de la dramatique de la coupure-lien dans les dialogues des films de la quatrième période. On peut, à ce titre, faire référence à une séquence de *La Naissance de l'amour*.

Cette séquence repose sur un moment d'interlocution entre Hélène et Marcus, au cours du premier voyage romain de ce dernier [séq. 22]. Pendant ce dialogue, le refus de coopération qui se dessine de prime abord provient du personnage d'Hélène. Le personnage de Marcus, au contraire, cherche à faire vivre le dialogue, parce que c'est lui qui lui assigne un but qu'il veut voir rempli. Ce but est clair et est explicitement formulé

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

d'entrée de jeu par Marcus : il veut connaître la raison pour laquelle Hélène l'a quitté. Or, Hélène refuse dans un premier temps de coopérer à la conversation. D'abord en enrayant immédiatement le jeu des questions/réponses : soit en posant une question en lieu et place de la réponse attendue (« Comment ? »), soit en différant le moment d'une réponse possible (« attends-moi dehors, j'ai bientôt fini »), soit en inversant le sens du jeu de questions/réponses en questionnant à son tour sans avoir répondu. Ensuite, Hélène refuse de coopérer en invalidant le but même du dialogue. Soit parce qu'Hélène considère qu'il est déplacé (« c'est pas le moment »), soit parce qu'elle ne peut répondre à ce but (« Je sais pas »), soit parce qu'un tel but n'a finalement aucun sens à être posé en but (« ça sert à rien de poser ce genre de question »). Le refus de coopérer d'Hélène est donc un refus radical. Elle ne refuse pas seulement de participer à l'interlocution. Elle considère que l'interlocution ne vaut pas en tant qu'interlocution, parce que ce qui devrait la fonder (un but sur lequel se rejoignent les deux interlocuteurs) au contraire l'invalide. La coupure qui infecte le lien que devrait normalement générer le dialogue atteint donc ici une sorte de comble. Elle tend non seulement à réduire le lien à néant, mais elle tend aussi à faire comprendre à Marcus que les conditions de possibilité du lien ne sont pas remplies. On voit ainsi tout l'intérêt de la « dramatique » de la coupure-lien qui se dessine en ce début de dialogue par le malaise profond qu'Hélène installe dans la coopération. Mieux que tout, sans doute, elle figure l'état d'incommunicabilité majeur auquel en sont arrivés Hélène et Marcus.

Mais ce qu'a de remarquable un tel dialogue, c'est que le refus de coopération d'Hélène se voit doublé d'un refus de Marcus de considérer comme bonne la coopération d'Hélène quand celle-ci a lieu. Lorsque qu'Hélène se décide finalement à apporter une réponse à la question inaugurale de Marcus (ce serait l'égoïsme de Marcus, le fait qu'il ne pense qu'à sa vie qui aurait motivé leur rupture), Marcus refuse catégoriquement d'accepter la réponse (« C'est faux. C'est pas la réponse »). Autrement dit, pour Marcus le malaise dans la coopération généré par Hélène passe d'un refus de coopérer à une coopération jugée comme défaillante. De son point de vue, ce ne sont pas les conditions de possibilité du dialogue qui sont invalides : c'est Hélène même, dans son statut d'interlocutrice. Il est d'ailleurs fondamental de constater qu'Hélène a su, entre son refus de coopérer et sa coopération (jugée) comme défaillante, coopérer au dialogue au point de le faire tourner à son avantage. C'est en inversant la dynamique des questions/réponses et en se faisant l'interlocuteur questionnant qu'elle a amené Marcus à parler jusqu'à ce qu'il livre matière à une réponse possible. Peut-être inconsciemment, Hélène a donc modifié le but premier de la conversation en un autre but (faire parler Marcus et l'amener à dévoiler qu'il a pour préoccupation le sens de sa vie) afin de faire surgir les conditions d'une réponse au but premier. On comprend donc, par les seuls tours pris par la conversation, que Marcus ne peut que refuser la coopération d'Hélène parce qu'elle est le résultat d'un détournement de la conversation.

Il convient cependant de pousser plus avant l'analyse, parce qu'elle permet de montrer que la nature du malaise dans la coopération passe à un moment d'Hélène à Marcus et que leurs rôles de ce point de vue s'inversent tout à fait. Car ayant trouvé le moyen de coopérer à la conversation sans pour autant répondre de manière satisfaisante à Marcus, Hélène finit par s'investir totalement dans la conversation en continuant de

en vertu de la loi du droit d'auteur.

coopérer sur le même mode. Puisque Marcus considère de toute façon sa coopération comme défaillante, cette coopération devient de la part d'Hélène purement rhétorique. C'est ainsi qu'elle peut satisfaire tout à fait au but premier en disant à Marcus ce qu'il a envie d'entendre (« Tu veux que je te dise que c'est à cause de ce mec, comme tu dis ? Et ben, d'accord, c'est à cause de ce mec. ») , étant donné que ce ne peut même plus être considéré de son point de vue comme une coopération valide (« Non, ne me dis pas ça, ne me le dis pas… »). Hélène, en regard de son refus de coopérer au départ devient excellemment coopératrice en se situant sur un plan où la conversation n'est plus pour elle qu'un pur jeu de langage. On peut voir là, peut-être, l'une des raisons pour lesquelles Philippe Garrel et ses dialoguistes lui font achever le dialogue sur une parole qui frise le mot d'auteur (« Ce sont des choses qui arrivent : d'aimer quand on n'est plus aimé »). Marcus, tout au contraire, pour qui la conversation revêt sans doute un caractère vital, ne saurait se situer sur un plan aussi rhétorique. C'est alors à lui qu'incombe la responsabilité fondamentale du malaise dans la coopération, parce que c'est sa coopération qui devient défaillante. Elle devient défaillante non par un refus de coopérer, mais parce que sa coopération ne répond plus au but qu'il a lui-même assigné au dialogue. Marcus veut connaître les raisons de la rupture selon Hélène. Mais dès qu'elle lui donne ses raisons, il les refuse ou se refuse à les entendre en tant que raisons. Marcus se dérobe donc au but inaugural du dialogue et il est symptomatique à ce titre qu'il en change complètement la destination sur la fin (il veut savoir où est le « mec »). Par conséquent, rapporté à l'ensemble de l'arc du dialogue, Marcus est sans doute celui qui produit la plus mauvaise coopération parce qu'il assigne une finalité au dialogue qu'il se refuse à honorer quand ce dialogue l'atteint.

Marcus est venu provoquer un dialogue avec Hélène à Rome, dans une volonté de prendre à nouveau langue pour recréer du lien. Mais le dialogue ne vient qu'entériner l'incapacité dans laquelle cet homme et cette femme se trouvent désormais à communiquer. Les malaises dans la coopération sont trop grands, la « dramatique » de la coupure-lien trop marquée. Littéralement, Marcus et Hélène ne s'entendent plus du tout sur le plan de la parole. Dans ces conditions, il ne paraît guère étonnant que lorsque plus tard dans le film auront lieu (peut-être [841]) des retrouvailles laissant soupçonner des réconciliations possibles, un silence total accompagne l'événement.

Malaise dans la coopération (2) : rôle de la clarté de la structuration

Pourquoi les malaises dans la coopération retiennent-ils tant l'attention dans les films de la quatrième période ? Pour cette raison sans doute que les conversations ne sont, comme nous l'avons dit, que des simulacres de conversations faisant preuve d'une très grande clarté dans la structuration. De ce fait, les refus ou les défaillances dans la coopération se font d'une grande lisibilité au cours même du déroulement de la situation d'interlocution. De ce fait aussi, ils deviennent particulièrement sensibles pour le spectateur. Un excellent exemple de malaise dans la coopération se fait jour dans *J'entends plus la guitare*, au cours d'une séquence mettant en co-présence Marianne et

[841] *Cf.* Chapitre II.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Gérard [séq. 17]. Or, on peut montrer que la clarté de la structuration de la conversation-simulacre joue un rôle très important pour la mise en évidence de la dramatique de la coupure-lien qui y a lieu.

Le but véritable du dialogue n'est pas signalé dans toute sa précision par la première question de Marianne (« Tu m'aimes ? »). En effet, il ne va pas seulement s'agir pour Gérard, au cours du dialogue qui suit, de répondre par l'affirmative à cette question de Marianne. Il se voit soumis par la femme qu'il aime à une épreuve d'une toute autre trempe : devoir qualifier exactement son amour et convaincre par là Marianne de la réalité de cet amour. Marianne est en proie à la désillusion, au doute et sent poindre en elle le désamour : ce dialogue apparaît alors comme l'ultime chance qu'elle donne à Gérard de réveiller ses sentiments pour lui. En ce sens, on peut dire d'ores et déjà que le dialogue est ici pour Gérard un dialogue-piège, dont il ne sort d'ailleurs pas vainqueur : c'est dans la séquence immédiatement suivante que Gérard découvre, simplement posé sur la table de la cuisine, le mot de Marianne qui, avec ses deux colonnes tracées, lui fait comprendre leur rupture.

De prime abord, la physionomie de ce dialogue ne paraît pas contrevenir au principe de coopération mis en avant par H. Paul Grice. Le but du dialogue est non seulement accepté par les deux partenaires de l'échange, mais il ne varie pas d'un iota sur l'ensemble de la conversation. Il est d'ailleurs intéressant de constater que, une fois posée la question qui détermine le but de cette conversation, la suite du dialogue se poursuit sans plus qu'aucune question ne se fasse entendre (sauf la toute dernière), montrant par là que le cap est fixé et qu'il ne s'agit plus pour Gérard que d'arriver à y répondre. On peut remarquer aussi que la dimension coopérative du dialogue est soulignée par un échange d'assertions et de contre-assertions – pour l'essentiel, Gérard fait une proposition, Marianne la contre. Le dialogue paraît donc bien faire entrer deux partenaires d'un échange verbal en interaction, selon un principe basé sur la coopération.

D'où vient pourtant le malaise dans la coopération ? Il vient d'abord de l'incapacité à coopérer de manière satisfaisante de la part de Gérard. Le but du dialogue n'est pas seulement que Gérard qualifie son amour. Son but est d'arriver à produire une réponse qui convainque Marianne. Or, en réponse à ce but, Gérard ne parvient pas du tout à produire une coopération valide. Son effort de coopération est ruiné par la médiocre qualité de sa prestation. Sur la scène de cette conversation, Gérard s'avère un piètre acteur. Gérard fait moins progresser le dialogue qu'il ne l'enlise faute de bonne réponse, c'est-à-dire faute de bonne coopération. Si le malaise est si sensible ici, c'est que le personnage de Gérard est l'enjeu d'une contradiction pathétique : il produit un réel effort de coopération, mais pour donner le sentiment de coopérer à chacune de ses réponses un peu plus mal. En un mot, Gérard rame et n'arrive pas, en paroles, à être à la hauteur de ses sentiments.

Mais le malaise dans la coopération ne vient pas du seul Gérard : il vient aussi de Marianne. Non seulement parce qu'elle refuse une à une les réponses de Gérard, mais aussi parce qu'elle ne fait rien de son côté pour satisfaire au but fondamental du dialogue : qu'une réponse au moins de Gérard emporte sa conviction. Marianne, une fois le « Comment ? » posé, ne coopère plus de manière dynamique et positive : elle se fait pure et simple négativité. C'est la raison pour laquelle ce dialogue a finalement beaucoup

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

moins l'allure d'une conversation que d'un oral d'examen, voire d'un interrogatoire. Marianne n'est pas exactement l'interlocutrice de Gérard : elle en est l'instance de jugement. Un peu comme si, au cours d'un match de tennis, un joueur se retrouvait moins en position de disputer une partie avec un autre joueur qu'avec le juge arbitre. Les conditions d'une bonne coopération ne sont donc pas remplies. Marianne n'est pas active pour l'interlocution : elle n'est que réactive, ne produisant par là qu'une coopération biaisée. Les conditions d'une « dramatique » de la coupure-lien propre à ce dialogue, avec toute la part de malaise qui revient à Gérard et toute celle qui incombe à Marianne, sont donc parfaitement remplies pour faire sentir au spectateur que quelque chose ne passe plus entre Marianne et Gérard par la seule physionomie de la conversation.

Il faut enfin ajouter, et c'est même le point central pour la perspective dans laquelle nous situons cette analyse, que la clarté de la structuration dans l'écriture et dans le rendu cinématographique de ce dialogue joue un rôle clé pour faire ressentir le malaise dans la coopération. En premier lieu, l'énonciation n'est jamais hésitante de la part d'aucun des protagonistes (et si un « heu » apparaît dans la bouche de Gérard, il paraît lui-même relever de l'écriture du dialogue et ne sonne pas comme un moment d'hésitation véritable). Gérard, alors qu'il est pourtant soumis à l'épreuve de devoir trouver les bons qualificatifs, dit ses mots un peu comme s'il lisait un texte et le temps pris entre chaque réplique n'est pas celui de la recherche de la bonne formule : il est celui de la préparation de la dramatisation des répliques, ce qui joue d'ailleurs un rôle non négligeable dans leur caractère un peu solennel. Par la qualité de sa profération, ce dialogue garde donc un caractère très écrit qui est le premier élément du point de vue de la clarté de la structuration qui accuse le malaise dans la coopération. Marianne et Gérard paraissent, en effet, moins liés par l'espèce de tension qui fait le dynamisme d'une conversation réelle, qu'au service d'un texte dialogué tout en tensions. Ils paraissent ainsi moins engagés dans une coopération que les récitants de paroles qui les désunissent. En deuxième lieu, les tours de paroles sont très nettement dessinés et calibrés. Aucun chevauchement n'est à l'œuvre dans l'énonciation des répliques : c'est au contraire la netteté dans la répartition des répliques qui se fait sentir. Ainsi, les effets de coopération s'en trouvent considérablement amoindris, parce que c'est d'abord la séparation structurelle qui passe au premier plan. C'est d'autant plus le cas que l'enchaînement des répliques ne se fait pas sur le mode de la vitesse : il se fait, au contraire, sur le mode de la lenteur. Des coupures de silence apparaissent entre nombre de répliques, qui « plombent » la dynamique coopérative et ne font que mettre un peu plus en relief le hiatus qui disjoint les personnages. Dans cette « interlocution intime », ce n'est justement pas le caractère relationnel de l'intime qui s'affiche : c'est, au contraire, le caractère amer et désespérant que prend une relation quand elle a été si intime et qu'elle ne semble plus faire prendre langue que deux étrangers. Autrement dit, la clarté de la structuration ne fait qu'accuser le malaise dans la coopération et la « dramatique » de la coupure-lien qu'il induit. Dans cette séquence, Marianne et Gérard se parlent, c'est une évidence. Mais parlent-il ensemble ? Dans le tour assez désastreux que prend ici la « dramatique » de la coupure-lien, il est permis d'en douter.

Malaise dans la coopération (3) : rôle joué par le contenu du dialogue

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

et malaise dans la coopération sur la scène de la langue

À parler de malaise dans la coopération et de « dramatique » de la coupure-lien propres à la physionomie des dialogues, le risque peut être de situer la réflexion sur un plan à ce point formel que l'on en vient à oublier ce que les interlocuteurs se disent. Cependant, il nous semble que nous avons jugulé en partie et par anticipation un tel problème en prenant soin de toujours faire participer le contenu des dialogues dans les analyses précédentes. En somme, nous n'avons pas cherché à déconnecter la « dramatique » de la coupure-lien du propos tenu. Cependant il paraît important de montrer que cette « dramatique » de la coupure-lien fait si bien partie de l'esthétique des films de la quatrième période que le malaise dans la coopération qui se dessine dans la physionomie d'une conversation peut être surdéterminé par son contenu. Plus encore, le malaise dans la coopération peut alors donner le sentiment de déborder de la structure du dialogue pour venir contaminer ce contenu même. Il faut pour cela que le dialogue ou une partie du dialogue ait lui-même pour objet la question d'un échange de paroles (ce qui n'est pas peu fréquent dans les films de la quatrième période). Le malaise dans la coopération paraît ainsi devenir l'objet d'une mise en abyme qui, tout à la fois, fait résonner avec plus de force le malaise dans la coopération qui a lieu entre les deux protagonistes et confère une aura supérieure à l'idée de malaise dans la coopération. Notre référence sera ici le dialogue en forme de quasi monologue de Jeanne qui constitue l'armature de la première séquence des *Baisers de secours*. Il n'est pas anodin que ce dialogue soit le tout premier de la période : il semble par là même donner le « la » quant aux coups de boutoir que peut subir la forme dialogique dès lors que deux personnes se parlent, ce que les autres films se chargent largement de répercuter.

Au cours de ce dialogue, le malaise dans la coopération est net. En effet, après un échange de quelques répliques où une certaine dynamique coopérative se dessinait (jeu de questions/réponses), l'équilibre énonciatif se brise. Jeanne monopolise presque entièrement la parole. Matthieu passe le plus clair du reste de la séquence à écouter sa compagne. Mais comme nous l'avons vu auparavant, cela ne suffirait pas à générer un malaise dans la coopération si le contenu même du monologue de Jeanne ne venait pas empêcher la coopération de Matthieu. On peut, pour mieux le mettre en évidence, citer ici le passage du dialogue qui tend à se transformer en monologue.

Jeanne Tu vois que tu m'aimes pas. Tu aimes mon rôle par rapport à toi, parce que sinon tu me prendrais. Ou tu pourrais même ne pas me prendre et tu prendrais quelqu'un pour faire ton rôle dans le film, pour être en face de mon rôle, pour aimer mon rôle. Tu veux pas nous voir ensemble ? Tu veux me voir par rapport à toi. T'as peur de nous voir ensemble ? Viens, viens te voir dans la glace ensemble… Tu vois tu veux pas ! Toi, tu veux voir moi ou toi. Pourtant, c'est ça aimer, ça n'est que ça : c'est voir l'autre en même temps qu'on se voit, c'est pas se voir quand on voit l'autre. Toi tu veux bien dire je t'aime, tu veux bien dire Matthieu aime Jeanne, mais pas Matthieu est aimé de Jeanne. Matthieu Je comprends pas Jeanne Mais si tu comprenais, c'est moi que tu prendrais. Et tu me montrerais en train de t'aimer, tu montrerais aux gens que je t'aime. Mais toi tu veux montrer que tu m'aimes, pas que tu es aimé. Parce que tu as peur d'être

en vertu de la loi du droit d'auteur.

aimé, parce que c'est d'être aimé qui est difficile, accepter d'être aimé. Pourquoi on dit toujours « Je t'aime » et l'autre répond « Je t'aime » ? Pourquoi on dit « Tu m'aimes ? » et l'autre répond « Je t'aime » ? Pourquoi on dit pas « Tu m'aimes ! » et l'autre répond « Tu m'aimes ! ». « Tu m'aimes », c'est toujours une question, c'est jamais une affirmation.

Dès lors que la forme monologique prend le pas sur le dialogue, Jeanne multiplie rapidement les tournures affirmatives et déclaratives qui entendent démontrer l'absence d'amour de Matthieu, une fois devenu évident qu'il ne changera pas d'avis. Jeanne avance dans un raisonnement en forme d'auto-persuasion qui lui paraît d'autant plus implacable qu'elle formule elle-même les réponses aux questions qu'elle paraît adresser à l'autre, en ne laissant en définitive aucun espace à la parole de Matthieu. L'usage du déictique « Tu » – que Jeanne martèle à de multiples reprises – ne ménage pas une place à l'autre, au sein d'un discours porté par une énonciation unique. Il le prive au contraire de son espace d'énonciation, et donc d'intervention. Jeanne s'empare ici du « Tu » pour en user selon ses vues et son mode d'interprétation unique (« Toi tu veux bien dire je t'aime, tu veux bien dire Matthieu aime Jeanne, mais pas Matthieu est aimé de Jeanne »). Ainsi, elle « dessaisit » Matthieu « de son pouvoir de dire Je », selon une formule que Maurice Blanchot [842] employait dans un autre contexte. Il est à ce titre remarquable que la seule très brève immixtion de Matthieu dans le flot de paroles de Jeanne soit pour manifester son « incompréhension ». Le « Je » n'est pas ici porteur d'une identité qui s'affirme. C'est un « Je » qui s'exclut d'une logique discursive parce qu'il ne peut y trouver sa place. Matthieu ne s'avance que pour mieux se retirer, comme obligé de se soumettre à la dépossession de son « Je ». L'incursion de Matthieu n'interrompt d'ailleurs pas le raisonnement de Jeanne. Elle ne fait que le relancer et alimenter un argumentaire où, dans son monologue, elle assume aussi bien son point de vue que celui de Matthieu (« toi tu veux montrer que tu aimes », « tu as peur d'être aimé »). Jeanne parle pour elle et parle pour Matthieu, ce qui ne constitue pas les meilleures conditions d'un dialogue possible. Matthieu ne peut plus coopérer parce que Jeanne coopère (trop) toute seule et coopère pour deux. Le malaise dans la coopération repose donc bien sur le contenu même du monologue de Jeanne.

Le contenu du discours de Jeanne fait aussi qu'ils ne peuvent en aucun cas se comprendre. Si l'incompréhension apparaît aussi totale entre eux – incompréhension qui est peut-être la vraie raison de la rupture qui interviendra quelques séquences après – ce n'est pas parce que Jeanne ne prend pas du tout en considération le point de vue de Matthieu. On serait en ce cas-là dans une forme certaine de délire si, comme le veut Jacques Lacan, le délire est la théorie d'un seul [843]. Son discours échapperait alors tout à fait à l'exigence de la compréhension. Si le discours de Jeanne n'est pas délirant mais générateur d'incompréhension, c'est au contraire parce que le point de vue de Matthieu n'est pas nié, mais annexé et pris en charge par le point de vue de Jeanne. C'est alors

842 « […] dans l'espace neutre du récit, les porteurs de paroles, les sujets d'action – ceux qui tenaient lieu jadis de personnages – tombent dans un rapport de non-identification avec eux-mêmes : quelque chose leur arrive, qu'ils ne peuvent ressaisir qu'en se désaisissant de leur pourvoir de dire "je" et ce qui leur arrive leur est toujours déjà arrivé : ils ne sauraient en rendre compte qu'indirectement, comme de l'oubli d'eux-mêmes, cet oubli qui les introduit dans le présent sans mémoire qui est celui de la parole narrante. » *Cf.* Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 564.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

parce que Matthieu ne peut reconnaître son point de vue dans ce que Jeanne en fait, c'est parce que le point de vue propre de Matthieu et le point de vue de Matthieu proposé par Jeanne ne coïncident pas, ne se superposent pas, ne forment pas un seul et même point de vue mais deux points de vue différents que les modalités de la compréhension ne sont pas remplies.

Mais en privant Matthieu de la possibilité de son énonciation, Jeanne paraît aussi faire entrer le malaise dans la coopération sur la scène même de la langue, en formulant une hypothèse, fort belle au demeurant, qui ruine les conditions de possibilité du dialogue amoureux. Le monologue de Jeanne s'achève, en effet, par la comparaison des formules « je t'aime » et « tu m'aimes » et la réévaluation de cette dernière. En voulant transformer l'interrogation « tu m'aimes » en affirmation, Jeanne va au bout d'une logique où la position et les sentiments de l'autre sont entièrement pris en charge par le « je » qui énonce le « tu ». L'autre devient l'objet d'un « je » qui décide à sa place ce qu'il en est de l'amour qui est le sien. Certes, Jeanne paraît rétablir un échange en postulant une situation où les deux amoureux ne diraient plus « je t'aime », mais affirmeraient mutuellement à l'autre « tu m'aimes ». Mais dire « tu m'aimes », à la place de l'autre, c'est s'enfermer dans une logique intra-individuelle et intrasubjective [844] où le sujet aimé exprime seul le sentiment amoureux qu'il s'adresse à lui-même.

Puisque Jeanne veut substituer le « tu m'aimes » au « je t'aime », on peut souligner qu'il en va tout autrement d'un échange de « je t'aime », si l'on suit Roland Barthes sur ce point. Dans ses *Fragments d'un discours amoureux* [845] , il analyse la figure du « Je-t-aime ». Il insiste précisément sur l'idée que la « profération » du « je t'aime » attend en retour du sujet interpellé que non seulement il réponde, mais qu'il réponde en assumant « de formuler, de proférer le *je-t-aime* que je lui tends : *Je t'aime*, dit Pelléas. – *Je t'aime aussi*, dit Mélisande. » [846] Car le sujet amoureux ne veut pas seulement être aimé en retour. Il veut « *se l'entendre dire*, sous la forme aussi affirmative, aussi complète, aussi articulée que la sienne propre. » [847] Ainsi dire « je t'aime », c'est nécessairement s'inscrire dans la logique d'un rapport interindividuel où c'est avant tout la parole de l'autre qui est recherchée et attendue – fût-ce en vue d'une satisfaction narcissique. Dire « je t'aime », c'est donc créer les conditions mêmes d'un échange de

843 *Cf.* Marc-Alain Ouaknin, *Lire aux éclats*, *Éloge de la caresse* (1989), Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1994, p. 21. Sur les rapports étroits entre délire et théorie en général du point de vue psychanalytique, *cf.* Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1998 (Le chapitre 3 de la troisième partie : « Délire et théorie », pp. 115-124).

844 Nous formons ce néologisme d'intra-individuel par contraste avec le terme interindividuel, à la manière dont Jean-Pierre Sarrazac dans *Théâtres intimes* marque une différence nette entre l'intersubjectivité et l'intrasubjectvité. L'intrasubjectvité est « la relation du personnage avec la part inconnue de lui-même » alors que l'intersubjectivité est la « relation que les différents personnages entretiennent ensemble. » *Cf. op. cit.*, p. 19.

845 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1977, pp. 175-183.

846 *Op. cit.*, p. 180. Souligné par l'auteur.

847 *Ibid.*, p. 181. Souligné par l'auteur.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

paroles.

Mais user de « tu m'aimes » comme d'une affirmation, c'est faire de l'amour de l'autre une décision unique du sujet qui se veut ou se pense aimé. C'est donc ne plus donner toute sa valeur à la parole de l'autre postulée par le « se l'entendre dire » dont parle Roland Barthes. C'est aussi parler en lieu et place de l'autre pour dire l'amour qu'il porte, ce qui est le meilleur moyen de provoquer une coopération défaillante : je ne coopère pas bien parce que je ne suis pas à ma place et j'empêche l'autre de bien coopérer parce qu'il ne peut plus occuper sa place. Le « je t'aime » appelle le dialogue amoureux comme un corollaire indispensable. Le « tu m'aimes » dit à la place de l'autre aurait plutôt tendance à tuer dans l'œuf le dialogue amoureux. On en verra la meilleure confirmation dans le fait que les deux dernières répliques échangées en co-présence par Jeanne et Matthieu dans *Les Baisers de secours* redonnent une forme interrogative au « tu m'aimes » et donnent occasion à Jeanne de renouer positivement avec le « je t'aime » [sq. 41]. « Tu m'aimes ? », demande Matthieu. « Oui, je t'aime », réponds Jeanne. Ces deux répliques interviennent d'ailleurs à l'issue d'un véritable dialogue où, malgré les tensions, une véritable coopération dans l'échange de paroles s'est faite jour entre les deux amants. À l'issue du film, Jeanne laisse de côté ses prétentions à réformer l'ordre du discours amoureux, pour mieux pouvoir dialoguer avec l'homme qu'elle aime.

Dans la séquence d'ouverture des *Baisers de secours*, à la fin de son monologue, Jeanne paraît donc bien mettre en crise le dialogue amoureux en provoquant un malaise dans la coopération par échange des « tu m'aimes ». Jeanne capture d'abord le « tu » de Matthieu, ruinant par là même la possibilité du dialogue avec lui. Mais elle se sert aussi du même phénomène de capture (dire « tu m'aimes » à la place de l'autre) pour mettre en crise la possibilité du dialogue amoureux. Une même figure de capture sert donc à provoquer le malaise dans la coopération qui a lieu dans la séquence pour le répercuter ensuite sur la scène de la langue. L'effet de mise en abyme est caractérisé. Il paraît ainsi boucler la conversation sur elle-même, en un mouvement d'involution qui ne rend que plus déterminante l'idée de malaise dans la coopération. Car il semble douteux qu'on soit là devant un simple « plaisir du même » [848], qui peut être l'une des répercussions provoquées par la mise en abyme. La mise en abyme révèle peut-être, comme un aveu inconscient, combien le malaise dans la coopération sert à Marc Cholodenko pour structurer les dialogues des films de Philippe Garrel. Elle crée plus sûrement les conditions d'un emboîtement où le malaise dans la coopération semble se refléter dans le malaise dans la coopération. Comment, dans ces conditions, Jeanne et Matthieu pourraient-ils dialoguer ?

3. Une demande de récit inassouvie

« Le dialogue est rare, et ne croyons pas qu'il soit facile, ni heureux. […] Nous

[848] *Cf.* Anne Roche et Marie-Claude Taranger, *L'Atelier de scénario*, *Éléments d'analyse filmique*, Paris, Nathan, coll. « Lettres Sup. », 2001, p. 197.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

sentons bien que, pour ces deux personnes, pour l'une surtout, ce qu'il faut d'espace, et d'air, et de possibilité pour parler, est très près d'être épuisé. Et peut-être, si c'est bien d'un dialogue qu'il s'agit, en trouvons-nous le premier trait dans l'approche de cette menace, limite en deçà de laquelle le mutisme et la violence fermeront l'être. » Maurice Blanchot.

C'est dans *Le Vent de la nuit* que la notion de malaise dans la coopération devient sans doute la plus décisive. Elle informe globalement la situation générale de dialogue qui s'instaure entre Serge et Paul lorsqu'ils se trouvent en co-présence l'un de l'autre. On peut, en effet, considérer que c'est un même dialogue intermittent qui se poursuit entre les deux hommes dans ce film, surtout au cours du voyage italien. Car en dépit des particularismes de tels ou tels moments, sur lesquels l'étude s'arrêtera d'ailleurs largement, des tendances dominantes dans la manière de s'engager dans le dialogue se dessinent de la part de Serge et de Paul. Elles donnent à la situation générale de dialogue une physionomie à peu près constante qui rend clair le malaise dans la coopération. Mais si ce malaise dans la coopération prend un tour si décisif, c'est parce qu'en s'étirant sur une large durée filmique, il n'est pas sans jouer un rôle essentiel sur le plan dramatique, au point d'expliquer peut-être le suicide de Serge, au point surtout de faire comprendre que, en dépit d'un échec dans la transmission de l'Histoire, c'est une éducation de Paul vers l'âge d'homme qui s'amorce dans *Le Vent de la nuit*.

Paul : un jeune homme « en demande de récit »

Une partie importante du matériau dramatique du *Vent de la nuit* est constitué de conversations entre Serge et Paul. Dans la Porsche rutilante, sur le bords des routes, en visitant un palais inachevé, dans des restaurants, dans la chambre d'hôtel de Serge ou dans les rues des villes dans lesquelles ils se trouvent en co-présence, Paul et Serge se parlent. Entre eux, c'est le premier constat qu'il faut faire, la parole circule. Cette importance accordée aux échanges de paroles entre les deux hommes est accentuée par le fait que les actions dramatiques, au sens fort que peut avoir ce terme, sont assez peu nombreuses et ne constituent pas des actions d'envergure. La plus décisive, la seule qui change vraiment le cours de la narration, tient au fait que Paul, complètement shooté, renverse le flacon de Digitaline avec lequel Serge comptait mettre fin à ses jours [séq. 20]. Mais il est assez remarquable que la mise en scène ne cherche guère ici à jouer la carte de la vraisemblance. Alors que Serge était en train de préparer son empoisonnement dans la salle de bain, il se précipite hors de celle-ci en entendant Paul frapper à la porte de sa chambre et pose le flacon de Digitaline ouvert (pourquoi ne l'a-t-il pas laissé dans la salle de bain ?) à l'endroit le plus improbable qui soit : sur l'un des bras très exigus du fauteuil de la chambre [849] . Paul peut alors venir s'asseoir sans précaution dans le fauteuil, en renversant le flacon d'un geste brusque. On peut évidemment interpréter le geste de Serge comme un effet de l'état de perturbation qui doit être le sien à l'instant où il a décidé de mettre fin à ses jours : il n'est pas absurde de considérer que le

[849] Le geste est d'autant moins crédible que Serge range ensuite le livret d'*Autodélivrance* qu'il avait à la main dans le tiroir d'une commode, avant d'ouvrir à Paul.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

comportement d'un individu puisse devenir incohérent au moment de se supprimer. Mais cela cadre assez mal avec le calme, impressionnant et presque inquiétant, dont ne se départit jamais ce personnage et dont il fera justement preuve quand interviendra son suicide « réussi » dans la dernière séquence du film. Il ne s'agit en aucun cas ici de faire grief à Philippe Garrel de n'avoir pas su nous faire croire à l'action qu'il mettait en scène (son caractère volontairement négligé n'est d'ailleurs pas sans charme). Il s'agit bien plutôt de voir là l'indice que ce qui a lieu entre ces deux personnages au niveau actantiel est sans doute beaucoup moins décisif que ce qui a lieu au cours de leurs échanges de paroles. Si actions il y a, elles sont surtout actes de paroles.

Au moment où la rencontre avec Serge a lieu, le spectateur peut craindre que Paul ne soit un bien médiocre coopérateur dans les discussions qui ne peuvent manquer d'avoir lieu entre les deux hommes s'engouffrant dans la Porsche rouge [850] . D'abord parce que Paul entretient un rapportassez malsain avec sa propre parole : il ment et se rend coupable de véritable mythomanie auprès d'Hélène, ce que le spectateur a pu comprendre en constatant qu'il n'est pas l'auteur de la sculpture de Ravelo. Ensuite parce que Paul, toujours en co-présence d'Hélène, n'a guère eut le goût de nourrir les conversations ni de coopérer à elles de manière satisfaisante : alors qu'Hélène lui confie qu'elle a perdu une petite fille il y a huit ans, Paul ne sait rétorquer qu'un laconique « c'est triste » qui paraît, en outre, totalement dénué d'émotion [séq. 4]. Enfin parce que le premier échange de paroles qu'il provoque avec Serge est proprement calamiteux de sa part [séq. 8]. Cherchant visiblement l'assentiment de Serge en se plaçant en position de héraut de l'art, détaché du contexte politique « merdique » à l'œuvre lors d'un vernissage, Paul se lance dans des propos si caricaturaux qu'ils n'appellent aucune réaction. Ils laissent naturellement Serge de marbre.

Même s'il n'en a certainement pas fini avec ses travers dans la suite du film, on peut remarquer toutefois que Paul, une fois la prise de contact passée, s'engage sur le terrain de son dialogue avec Serge débarrassé d'une partie de ses tares. En première instance, Paul ne se compromet jamais à mentir à Serge [851] . Il ne se fait pas passer auprès de lui pour autre chose que ce qu'il est : un étudiant aux Beaux-Arts qui veut désormais faire « archi » pour devenir son assistant [séq. 11]. Il ne dissimule pas ses vices (l'héroïne, sa fréquentation des prostituées que Serge encourage de toute façon à Berlin – « vas-y », dit Serge). Il ne tait rien de ses comportements lâches envers Hélène, en ne cachant pas

[850] De ce point de vue, il n'est peut-être pas inutile de noter que la Porsche rouge semble posséder une fonction pratique. Dans tous les films de la quatrième période, en effet, lorsque deux protagonistes se retrouvent en voiture, la majeure partie du temps paroles et échanges de paroles montent entre eux : rouler en voiture, dans les films de Philippe Garrel, c'est surtout prendre langue. Outre les multiples lectures symboliques qu'elle appelle (un dernier reste du rouge de la Révolution, une référence intertextuelle au cinéma des années 60 et à la Nouvelle Vague, voire un écho sibyllin au passé de Philippe Garrel lui-même puisqu'il a brûlé une voiture rouge en 68), outre le signe extérieur de richesse inattendu qu'elle représente, la Porsche a aussi pour fonction pratique de constituer une véritable « machine à parler ».

[851] Paradoxalement, c'est Serge qui ment deux fois à Paul. Une première fois en lui disant que son « boulot » est la raison du voyage de Berlin [séq. 31]. Une deuxième fois en lui disant qu'il va à son « rendez-vous » pendant qu'il laisse Paul aller avec une prostituée [séq. 36]. La séquence qui montre Serge se recueillant sur la tombe de sa femme donne à comprendre au spectateur que Serge a menti les deux fois [séq. 37].

en vertu de la loi du droit d'auteur.

justement qu'il lui ment ou qu'il redoute de l'appeler depuis qu'elle a fait sa tentative de suicide [séq. 12 et séq. 38]. En deuxième instance, Paul n'est pas le médiocre coopérateur conversationnel que le spectateur était en droit de redouter. Car Paul assume à de très nombreuses reprises le rôle d'interlocuteur questionnant, qui cherche à nourrir et relancer le dialogue avec Serge, pour obtenir les quelques bribes que ce dernier veut bien lui confier. Ainsi, pour ne prendre qu'un seul exemple, Paul demande à Serge de préciser ses propos après que ce dernier a affirmé sans appel que les femmes sont pour lui « sacrées » [séq. 21]. En troisième instance, et c'est de loin la plus importante, parce que Paul est fondamentalement un jeune homme « *en demande de récit* », pour reprendre une expression parfaitement appropriée des *Cahiers du cinéma* [852] .

C'est ici qu'il faut prendre toute la mesure de la séquence où le mari d'Hélène évoque pour Paul la figure tragique de Blondin, parce qu'elle a pour fonction (même si ce n'est pas la seule) de réassurer la prise de conscience spectatorielle de cette demande de récit qui caractérise Paul [séq. 27]. Dans cette séquence, en effet, Paul écoute presque religieusement le mari d'Hélène lui raconter la meurtrissure intime que fut pour Blondin de ne pouvoir devenir l'athlète qu'il aurait aimé être, les raisons aussi pour lesquelles il ne pouvait être que de droite à une époque où tout le monde était de gauche. Or, ce qui frappe dans cette séquence, c'est que rien ne vient expliquer diégétiquement la présence et les raisons d'un tel récit pour le spectateur. Certes, parce qu'il est question aussi de suicide, ce monologue fait résonner en abyme l'une des thématiques essentielles du film. Mais aucune information n'est donnée sur les raisons pour lesquelles le mari d'Hélène s'est retrouvé amené à faire ce récit à Paul. Le spectateur est plongé *in medias res* dans ce récit adressé à Paul, comme si la seule mise en présence du jeune homme avec un homme d'une génération plus âgée que la sienne suffisait à produire le déclenchement du récit. Comme s'il était naturel que Paul reçoive un récit, parce qu'il serait fondamentalement un personnage en demande de récit délivré par des personnages masculins appartenant aux générations précédentes.

C'est sur la base de cette demande de récit qui caractérise Paul que se situe pour bonne part l'enjeu du dialogue général qui se noue entre Serge et Paul. Parce que, comme nous l'avons déjà souligné [853] , Serge est un représentant de la génération 68, la demande de récit de Paul semble se faire à son contact extraordinairement pressante. Cette demande de récit, sans doute découle-t-elle du mélange baroque d'ignorance et d'admiration que Paul entretient avec les gens de la génération de Serge. Comme il l'avoue à ce dernier, Paul est incapable de lui dire si les gens de sa génération sont restés coincés dans leur jeunesse, parce qu'il n'en connaît pas beaucoup [séq. 17]. Son admiration, Paul la confesse moins volontiers : « Tu vois un mec de mon époque, quand même… on est un peu admiratif par rapport à vous… Enfin admiratif, c'est… j'exagère… » [séq. 21]. Mais le déni d'admiration, dans la seconde qui suit l'aveu de cette admiration même, dit à elle seule son ampleur et son importance. Cette ignorance admirative porte en tout cas avec elle le désir immédiat d'être assouvie au contact de Serge. Il est notable, en effet, que c'est Paul qui demande à Serge où il se trouvait en 68,

[852] *Cf.* « Au fil du temps » in *Cahiers du cinéma*, n° 533, mars 1999, p. 27. L'article n'est pas signé. Souligné dans l'article.

[853] *Cf.* Chapitre V.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

dès la première vraie séquence où on les voit dialoguer ensemble [séq. 9]. Il est notable surtout que c'est Paul qui tire de lui-même la conclusion (qui sans doute pour lui s'impose) du fait que Serge se trouvait cette année-là à Paris : « Vous avez fait la révolution, alors ? » (on peut noter la tournure affirmative de la question). Il est notable enfin que Paul, dans le pan de dialogue qui suit, enchaîne directement sur une question sur le passé soixante-huitard de Serge (« Et en 68, vous faisiez quoi… ») [séq. 11], alors même qu'une séquence montrant la Porsche roulant sur une autoroute sépare ces deux pans de dialogue [séq. 10]. Quelque chose comme une forme d'obsession pour 68 se dessine ici de la part de Paul, sur laquelle vient prioritairement se greffer sa demande de récit.

Serge : le prophète de 68

Serge n'est pas sans remplir auprès de Paul la fonction que la demande de récit qui caractérise le jeune homme lui assigne : qu'il évoque ses souvenirs, qu'il raconte et se raconte en héros martyr de 68. Au cours du périple qui les fait remonter des environs de Naples à Paris, Serge raconte. De ce fait, le malaise dans la coopération dont il est le plus souvent responsable est en partie jugulé. Serge fait part à Paul du temps (l'année 69) qu'il a passé à Positano [séq. 9]. Il lui explique la mécanique du rituel barbare des électrochocs et les douleurs atroces qui lui sont liées, électrochocs directement liés pour lui à mai 68 [séq. 14]. Il se confie même un moment spontanément à Paul en lui avouant qu'il a l'impression de devenir fou en raison de son sentiment « de ne plus voir le monde comme il est, mais plutôt comme il était » [séq. 17]. Surtout, Serge entre véritablement en narration et assume un récit lorsqu'il évoque ce que fut pour lui l'expérience de la mobilisation révolutionnaire en 68, son contact avec les vieux anarchistes, l'espèce de griserie attachée aux réunions politiques clandestines débouchant le lendemain sur des manifestations monstres [séq. 19]. Au restaurant, le visage éclairé par la lumière ocre d'une bougie qui lui donne un air crépusculaire, Serge fait preuve d'une exaltation inhabituelle. On le sent animé d'une volonté de faire partager à Paul un enthousiasme ancien, comme si tout à coup le périple italien, avec ses souvenirs heureux (Positano), avec ses vestiges chargés d'Histoire (la vieille maison, le palais inachevé) qui semblent moins construits de pierres que de mémoire, avait eu pour aspect positif de faire se lever dans l'âme de Serge un goût pour l'évocation de ce qui de son propre passé est lié à l'Histoire. Serge semble sur le moment inspiré par le souffle même de l'Histoire. Jamais mieux qu'au cours de ce pan de leur dialogue il n'assouvit la demande de récit de Paul fondamentalement liée aux événements de mai 68.

On ne saurait donc dire que Serge ne remplit pas en grande partie son « rôle » coopérateur dans le dialogue général qui se tisse entre lui et Paul. Serge sait se faire parole inspirée et c'est d'ailleurs sur cette base que vient se greffer l'interprétation que donne Thierry Jousse de la relation qui unit les deux hommes. Cette interprétation se trouve à l'issue d'un article [854] qui propose une intéressante relecture globale de l'œuvre filmique de Philippe Garrel à l'aune du rôle crucial que viendraient y jouer les figures bibliques de Saint Paul et de Saint Jean. Pour résumer son propos, Thierry Jousse entend donner une valeur forte au fait que les films de la période des « années d'adolescence »

[854] Thierry Jousse, « Philippe Garrel, le prophète et le scribe » in *Cahiers du cinéma* n° 533, mars 1999, pp. 31-32.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

du cinéaste (en particulier *Marie pour mémoire* et *Le Lit de la vierge*) ménagent une part importante aux références bibliques. Sur cette base, il considère que le cinéma de Philippe Garrel tend au cours de cette période « vers une parole prophétique, inspirée, soufflée, une parole johannique en quelque sorte, au sens où l'apôtre Jean, figure de la mystique incodable, s'oppose à Paul, le scribe qui écrit un récit sommé de rendre des comptes au sens. » [855] Ainsi Jean le prophète s'opposerait à Paul le scribe et les premiers films de Philippe Garrel auraient opté résolument pour l'inscription dans la tradition du premier. Mais avec le tournant que marque *L'Enfant secret*, Philippe Garrel aurait aussi changé de camp biblique : « Tournant le dos à la tentation johannique, Garrel va peu à peu pencher du côté de la tradition paulinienne, devenant à son tour le scribe de sa propre autobiographie, dont il va faire la matière de la plupart de ses œuvres […]. » [856] La pertinence et la justesse globale de la lecture de Thierry Jousse (qui n'en manque certes pas) nous importe moins que ce qu'elle offre de dire à l'ancien rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma* du rapport qui unit Serge à Paul :

« La rencontre de Daniel Duval et Xavier Beauvois matérialise la coexistence et la disjonction entre la tentation prophétique et la nécessité du récit, entre Saint Jean et Saint Paul. Car au fond, le personnage de Duval est un inspiré, une sorte de mystique, un de ses prophètes dans la tradition christique chère au Garrel de la fin des années 60, sauf qu'ici, le souffle qui l'anime est comme éteint, sa parole est lointaine, comme envahie par un silence assourdissant, sa présence est rigoureusement fantomatique, comme s'il réunissait en lui tous les fantômes qui reviennent à chaque film hanter le cinéma de Garrel. En face, Xavier Beauvois est un scribe balbutiant qui tente d'écrire l'histoire à partir des aphorismes énigmatiques de l'inspiré […]. » [857]

La lecture de Thierry Jousse a, à nos yeux, un double mérite. Premièrement, en faisant de Serge une incarnation métaphorique de Saint Jean, porteur de la parole inspirée, et de Paul un « lieu-tenant » de Saint Paul, Thierry Jousse situe bien l'enjeu du rapport qui unit les deux hommes sur le terrain de la parole et de la manière dont elle circule entre les deux hommes. Au vu de ce qui apparaît dans la séquence du restaurant, on peut s'inscrire dans le sillage de Thierry Jousse en voyant en Serge ni plus ni moins que l'inspiré de 68, une sorte de prophète de mai. De même, on ne peut qu'être d'accord avec ce critique lorsqu'il fait de Paul la figure « balbutiante » dépositaire de la « nécessité du récit » : cela cadre parfaitement avec l'idée d'un Paul en demande de récit. Il convient simplement de préciser qu'il ne s'agit pas pour Paul de convertir en récit une parole qui ne serait pas par elle-même narrative, ce que les formulations de Thierry Jousse auraient tendance à faire accroire et ce qui constitue sans doute le point le plus discutable ici de son intuition critique. Il s'agit bien pour Paul de recevoir une parole qu'il souhaite déjà en elle-même narrative et cousue d'Histoire, comme nous avons tenté de le mettre en évidence précédemment. Que cette parole cousue d'Histoire prenne par-dessus le marché des allures prophétiques, cela ne peut que venir en adéquation avec la

855 *Art. cit.*, p. 31.

856 *Ibid.*, p. 32.

857 Ibid., p. 32.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

représentation fantasmatique et lyrique que Paul, sur le lit de son ignorance admirative, se fait des événements de mai 68. Car il est significatif que le premier et l'unique mot qui lui vienne à la bouche pour les qualifier soit celui de « révolution ».

Si la lecture de Thierry Jousse retient en deuxième instance l'attention, c'est parce qu'il pointe et synthétise en quelques formules le caractère problématique de la parole de Serge. En ce sens, la lecture de Thierry Jousse peut servir ici à donner plus de force au virage que doit maintenant effectuer notre analyse quant à la coopération de Serge. Si Serge n'est pas totalement défaillant dans sa coopération, il n'en demeure pas moins qu'il l'est profondément. Thierry Jousse ne parle évidemment pas de malaise dans la coopération. Mais il en pointe le lieu d'effectuation : la parole même de Serge. Plus encore, en parlant de « coexistence et de disjonction » entre la part de ce qui relève du prophète et la part de ce qui relève du scribe, Thierry Jousse suggère, à sa manière, que c'est une profonde « dramatique » de la coupure-lien qui s'instaure entre les deux hommes sur la scène de leur difficile dialogue.

Serge ou le laconisme comme être-langagier

Les principaux moments de coopération que nous avons évoqués ne doivent pas masquer ce qui se dessine la majeure partie du temps : dans le dialogue qui s'instaure entre lui et Paul, Serge ne produit pas une coopération satisfaisante. Ce manque de coopération est net et il tient d'abord à ce qu'on pourrait nommer l'être-langagier de Serge : le laconisme, dont le moins que l'on puisse dire est qu'il n'institue pas les conditions idéales pour un dialogue. Serge a le verbe rare et ne produit le plus souvent que des formules ramassées, constituées parfois d'un mot unique comme la plupart des commentaires tenus sur le film sont venus le souligner [858] . Nombre de ses tournures de phrases sont aphoristiques, énoncées sur un ton catégorique qui ne souffre pas de plus amples développements (avec Hélène, il peut dire : « Quand on fait l'amour très fort on est très seul. C'est justement parce qu'on est seul qu'on fait qu'un. » [séq. 47]). On notera qu'en présence de Paul, les laconismes de Serge peuvent se faire autoritaires, cassants et parfois humiliants quand ils renvoient le jeune homme à son inexpérience (« Contente-toi de conduire », assène Serge lorsque Paul lui demande quelle est la différence entre conduire et piloter une Porsche [séq. 17]) ou qu'ils semblent venir réprimer ses bêtises d'enfant (« Tu ralentis ! » [séq. 31]).

Si le laconisme peut être dit l'être-langagier de Serge, c'est que ce personnage revendique, voire théorise ce laconisme au moment où Paul et lui visitent le palais inachevé [séq. 18]. Au jeune homme qui lui fait remarquer qu'il donne toujours l'impression de dire deux choses en une seule fois parce qu'il vient d'énoncer que les italiens étaient aussi forts dans l'inachevé que dans l'achevé, Serge rétorque : « Il vaut mieux tout dire en une seule, non ? » On pourra remarquer la tournure affirmative d'une fausse question qui sonne au contraire comme l'auto-définition de la manière de parler de Serge. Cultivant les énoncés réduits à la portion congrue, taillés et secs comme des

[858] *Cf.* par exemple, Francis Vanoye, « Façonner son image, raconter son histoire. Le narcissique et l'autobiographique » in *Positif* n° 478, décembre 2000, p. 60 et Charles Tesson, « Les Hautes solitudes », *art. cit.*, p. 30.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

mots-cailloux, Serge est effectivement l'homme qui ne s'exprime pratiquement plus que par formules définitives qui sont censées tout dire. Au point que seule la tautologie peut finir par avoir pour lui valeur de forme-sens : « On était révolutionnaire. Et quand on est révolutionnaire, on fait la révolution. » [séq. 11] Au point qu'en certaines occurrences, Serge en dit à la fois trop et pas assez pour que Paul puisse se sentir reconnu comme un interlocuteur valable. Ceci explique le coup de sang du jeune homme lorsqu'il démarre la Porsche en trombe après leur visite du palais inachevé [séq. 18]. Devant le caractère ironique du dernier aphorisme de Serge – « Le vrai malin, c'est celui qui est malin le dernier » – Paul se sent manifestement visé et cherche à faire sortir Serge de son ténébreux quant-à-soi en voulant lui prouver que s'il n'est pas malin, il sait au moins conduire [859] . Ainsi, les laconismes et les tournures aphoristiques maintiennent Paul à ce point à distance que le lien tissé entre les deux hommes est parfois menacé de rupture tant les conditions d'un dialogue possible ne sont pas remplies.

Si le laconisme et les formulations définitives sont les premiers symptômes d'un profond malaise dans la coopération avec Paul, ce n'est pourtant pas seulement ou pas décisivement parce qu'ils témoignent d'un refus ou d'une impossibilité à nourrir le dialogue de la part de Serge. C'est aussi parce qu'ils contreviennent très directement à la demande de récit du jeune homme. Alors que Paul voudrait « communier » [860] avec l'histoire personnelle de Serge autant qu'avec l'Histoire, ce dernier rend problématique la communication de toute histoire, privée ou collective, en tuant pratiquement dans l'œuf la plupart des récits que le jeune homme cherche à amorcer. C'est ainsi que dès Positano, alors que Paul demande à Serge s'il était déjà venu dans ce village, ce dernier ramasse en une courte phrase une année entière de sa vie : « J'ai vécu là pendant un an. » [séq. 9] C'est ainsi que pour toute explication des raisons qui font qu'il n'a plus de femme, Serge assène un lugubre « Elle s'est tuée », qui ne suffit pas à faire comprendre si elle a mis fin à ses jours volontairement ou si sa mort fut accidentelle [séq. 16]. Mis à part les moments que nous avons mentionnés plus haut, Serge ne développe aucun récit que Paul pourrait recevoir en partage. Au mieux, ses paroles ne font que désigner l'espace d'un passé extraordinaire de densité sans en faire matière à narration. On en trouvera l'exemple ultime dans la manière dont Serge évoque devant Paul ce que fut son expérience de la drogue. « Tout », répond Serge au jeune homme qui lui demande quel type de stupéfiants il consommé dans sa vie [séq. 17]. Le laconisme de Serge atteint ici son point d'acmé : en synthétisant son passé de toxicomane en un mot unique qui porte avec lui le concept de totalité, Serge réalise ici mieux que jamais sa volonté de « tout » dire en une seule fois, écrasant Paul sous un trop plein qui, plutôt que de combler la demande de récit du jeune homme, ne peut que l'étouffer.

L'impossibilité à transmettre l'Histoire : mise en doute du dit

Charles Tesson avance l'idée que « tout au long du film, on ignore si l'épaisse fatigue qui assombrit le corps de Serge vient du fait d'avoir trop vécu ou d'avoir déjà trop parlé, trop

[859] Paul rétorque, après avoir effectué une marche arrière nerveuse : « Ch'uis pas malin, moi je sais conduire alors je conduis. »

[860] Pour reprendre une expression de Charles Tesson. *Cf.* « Les Hautes solitudes », *art. cit*., p. 30.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

raconté, de telle sorte que Paul arrive trop tard, à un point précis où toute histoire ne raconte plus que sa propre impossibilité à être transmise, cadre vivant et funeste du film. » [861] Si nous ne sommes pas certains que l'impossibilité de l'histoire de Serge à être transmise « se raconte » dans *Le Vent de la nuit* (ce qui serait encore un moyen torturé de combler la demande de récit de Paul), il est remarquable en revanche que le malaise dans la coopération que ce personnage instaure ne vient pas seulement d'une absence de développement des récits que Paul sollicite. Il vient plus fondamentalement d'une impossibilité à transmettre histoire et Histoire, en effet, parce que les conditions de la transmission ne sont pas remplies. Pour reprendre un partage d'Emmanuel Lévinas [862] entre « dire » et « dit », un « dire » a lieu de la part de Serge, très important parce qu'il sauve la situation d'interlocution, mais le « dit » se fait très obscur. Il ne s'agit plus seulement ici de laconisme, mais d'abord de formulations qui ne peuvent que rester inintelligibles à Paul parce que ce qu'elles disent reste insaisissable. Soit que le pan de vie de Serge se transforme en pur vide par la formule qu'il emploie (c'est le « rien » que Serge donne pour réponse à Paul qui lui demande ce qu'il a fait pendant un an à Positano [séq. 9]). Soit que la réalité des anciennes croyances de Serge se perde dans les contradictions binaires d'une énonciation présente (c'est le « Ouais… non » que Serge répond à Paul qui vient de lui demander s'il a cru à la révolution [séq. 9]). Soit enfin, et c'est le cas le plus courant, que la parole de Serge se fasse si mystérieuse qu'elle revêt le statut d'énigme impossible à déchiffrer (c'est, par exemple, le « si j't'emmène pas jusqu'au bout, faudra pas m'en vouloir » que Serge fait planer comme une menace sur Paul qui vient de lui demander s'il pouvait continuer le voyage avec lui jusqu'à Paris en Porsche [séq. 12]). En chacun de ces cas, la demande de récit n'est pas comblée parce que, malgré le dire de Serge, ce qui devrait constituer le noyau essentiel du propos ne se dit pas. L'énonciation est là, mais la transmission du récit ne se fait pas.

Cette impossible transmission par la parole, peut-être vient-elle en partie de la part de Serge d'un doute porté sur le « dit » qui s'épuiserait à traduire par le langage la vérité et la chair d'une expérience de vie. C'est bien ce que le spectateur est amené à comprendre lorsqu'il affirme à Paul qu'on ne peut pas dire qu'on lui a fait des électrochocs parce qu'il a fait mai 68, alors que c'est pourtant « comme ça que ça s'est passé » [séq. 14]. La réalité d'une vie passée avec toute la complexité de ses enchaînements tragiques, avec la part d'inexplicable contenue dans les liens qui unissent des moments de vie apparemment déconnectés les uns des autres, Serge considère sans doute que le langage est incapable d'en rendre compte. Pourquoi s'épuiser à mettre en récit ce que de toute façon le langage ne parvient pas à dire ? Pourquoi chercher à expliquer ce qui s'est passé si cela reste fondamentalement inexplicable ? Tel est peut-être, tel est sûrement l'état d'esprit dans lequel se trouve Serge : celui d'une mise en doute radicale du dit, qu'il vaut mieux en ce cas ramasser en un dire définitif, qui ne vient combler aucune demande de récit, mais qui, comme on le verra, produit peut-être autre chose. Thierry Jousse paraît abonder en ce sens lorsqu'il affirme que Serge fait preuve d'une « conscience aiguë que la puissance de l'énonciation importe plus que le récit lui-même. » [863] Mais il n'est pas

[861] *Art. cit.*, p. 30.

[862] Sur le « dire » et le « dit », *cf.* Emmanuel Lévinas, *Éthique et infini*, *op. cit.*, pp. 33 et 82.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

certain que cette puissance de l'énonciation, cette force du dire soit un choix positif de la part de Serge. Tout laisse à penser au contraire que Serge s'est entièrement rangé du côté du dire pour une raison négative : l'impuissance du dit, sans lequel aucun vrai récit ne saurait se faire. En ce sens, Serge paraît un pas au-delà de cette « douleur du dialogue » [864] qu'évoquait Maurice Blanchot à propos du *Square* de Marguerite Duras [865]. Car dans *Le Square*, lu par Maurice Blanchot, ce qui faisait la douleur du dialogue, c'était précisément la difficulté d'un échange de paroles vraies et essentielles, banales et monotones mais parce que trop scrupuleuses à chercher à dire les choses qui « ne peuvent […] aller sans dire » [866]. Pour Serge, au contraire, le fait qu'on ne puisse pas dire qu'on lui a fait des électrochocs parce qu'il a fait mai 68 invite à comprendre qu'il est pour lui des choses qui sont proprement dénaturées par le langage, lequel rend tout dialogue et toute volonté de mise en récit dérisoires et inutiles.

Serge : une « parole de la solitude » nimbée de silence

Mais l'on sent bien à la vision du *Vent de la nuit* que l'incapacité de Serge à transmettre son histoire provient de raisons bien plus graves et profondes qu'une mise en doute du dit. Car il ne faut pas l'oublier, Serge est au bord du suicide. Or, si le malaise dans la coopération au cours de son dialogue avec Paul se fait aussi radical de sa part, c'est parce que Serge ne s'ouvre jamais au jeune homme de son « projet » mortel. Pas un mot dans tout ce qu'il dit qui ressemble à un appel au secours. Rien qui puisse laisser suspecter aux yeux du jeune homme, peu lucide il est vrai, le désespoir intime que vit Serge. La véritable souffrance de Serge reste muette, d'autant plus muette qu'elle semble masquée sous le cortège des souffrances passées de cet homme. Serge, qui parle déjà si peu, parle finalement de tout sauf de ce qui le conduira à mourir isolé de tous dans son appartement, assis à son bureau. En ce sens, on peut dire de Serge qu'il est profondément absent au dialogue que Paul tente d'engager avec lui parce que ses pensées et son être sont ailleurs que dans l'espace-temps de la conversation. C'est pour Serge qu'il faut dire qu'il est déjà « de l'autre côté », comme Paul peut le dire d'Hélène après qu'elle s'est taillée les veines devant lui [séq. 30]. De la sorte, fermé sur lui-même, tourné vers l'horizon d'une mort qu'il souhaite et redoute en même temps, Serge paraît avoir franchi la limite qui rend tout dialogue et toute mise en récit totalement impossibles parce qu'il ne reste plus qu'une « parole de la solitude et de l'exil, parole de l'extrémité privée de centre et donc sans vis-à-vis […] » [867], ainsi que le dit Maurice Blanchot. Si l'on

[863] Thierry Jousse, *art. cit.*, p. 32.

[864] Maurice Blanchot, « La Douleur du dialogue » in *Le Livre à venir* (1959), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1996, pp. 207-218. Signalons que Charles Tesson place en exergue de son article critique sur *Le Vent de la nuit* une citation tirée de ce texte.

[865] Marguerite Duras, *Le Square*, Paris, Gallimard, 1955.

[866] *Op. cit.*, p. 218.

[867] *Ibid.*, p. 214.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

suit l'auteur du *Livre à venir* sur ce point, Serge ne dit finalement rien de sa souffrance présente, parce que sa parole qui vient désormais de « l'autre côté » ne saurait être une parole adressée à un interlocuteur. Ainsi, la parole de Serge ne peut qu'être une parole entièrement vouée au malaise dans la coopération, parce que ce n'est plus du tout une parole faite pour le dialogue et encore moins pour produire un récit.

En définitive, on peut émettre l'hypothèse que plus encore que le caractère définitif de ses sentences, plus encore que la puissance de son énonciation, ce que Serge donne à entendre et à déchiffrer à Paul, c'est le silence qui entoure chacun de ses mots. Le spectateur ne peut que constater, en effet, le « silence bruissant » [868], silence assourdissant même, qui nimbe les propos de Serge. Nombre de ses répliques formées d'un mot unique paraissent n'être émises que pour mieux faire résonner le silence d'où elles émergent et qui les suit. La mise en scène de Philippe Garrel contribue d'ailleurs à rendre très prégnant ce silence, en montrant souvent Serge totalement silencieux et lèvres closes avant qu'il ne se mette à parler ou en laissant durer assez longuement les plans après qu'il a parlé. Serge est de toute façon un homme muré dans le silence, ainsi que le donnent à voir les séquences où, totalement seul, il marche dans les rues de Paris ou de la petite ville italienne dans laquelle ils se sont arrêtés pour la nuit avec Paul [séq. 22 et séq. 13]. En ce sens, on peut considérer que la seule conversation qui pourrait être valable pour Serge serait ce que Pierre Klossowski proposait de nommer une « conversation muette » :

« Mais en l'occurrence, qu'est-ce donc : une conversation muette ? Nullement un code de sourds-muets – mais bien celui du refus de parler et de s'entendre vocalement, auquel soudain se décident de possibles interlocuteurs, chacun pour des motifs apparemment différents dans une situation prévisible ou fortuite. […] Dans le contexte d'une conversation, le silence qui intervient à certain moment réduit à sa seule présence physique l'interlocuteur qui se tait pour une raison quelconque. » [869]

Telle paraît bien être, en effet, la posture de Serge : quasiment prostré dans le silence qui accompagne une parole qui ne cherche plus aucun interlocuteur, Serge offre finalement surtout sa présence physique à Paul comme un hiéroglyphe muet sur lequel une histoire se serait déposée et qu'il lui faudrait déchiffrer. Mais c'est à la fois trop et trop peu pour un jeune homme en demande de récit. Comme la multitude des questions qu'il pose le montre, Paul ne veut pas ou ne peut pas se contenter d'une conversation muette. Paul cherche en Serge un narrateur, fonction que la détermination de celui-ci à vouloir se supprimer le rend totalement inapte à remplir.

L'éducation d'un jeune homme

C'est donc un immense malaise dans la coopération qui s'établit entre Paul et Serge, en raison de l'incapacité à raconter dans laquelle se trouve ce dernier. L'impuissance foncière de Serge à répondre vraiment à la demande de récit de Paul revêt d'ailleurs un

868 Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, p. 38.

869 Pierre Klossowski, « Lettre à Frédéric Berthet » in Communications n° 30, op. cit., p. 7.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

aspect tragique si l'on pense, comme l'écrit Karen Blixen, que « toutes les peines du monde on peut les supporter si on les fait entrer dans une histoire ou si on peut raconter une histoire sur elles. » [870] En ce sens, Serge se suiciderait aussi de n'avoir pas su raconter et se raconter à Paul.

Il est certain en tout cas qu'à travers le malaise dans la coopération quelque chose n'a pas fonctionné entre les deux hommes sur le terrain de la transmission de l'Histoire, alors même que Paul paraissait si avide d'entrer en communion avec elle. Cela, c'est la partie allemande du *Vent de la nuit* qui permet de le comprendre. Il est remarquable, en effet, que pendant tout le voyage qui les mène de Paris à Berlin, puis de Berlin à Paris, la demande de récit de Paul n'a plus cours. Paul n'interroge plus une seule fois Serge sur son passé. Il n'est plus jamais question de 68 et de son révolutionnaire mois de mai. Plus encore, Paul ne questionne plus que fort peu. À peine demande-t-il les raisons pour lesquelles ils se rendent à Berlin ou si le « rendez-vous » de Serge s'est bien passé et Paul se contente cette fois des réponses laconiques et lapidaires de son aîné [séq. 31 et séq. 38]. Il ne cherche plus jamais à produire des développements narratifs de la part de Serge. Est-ce parce que la demande de récit de Paul aurait été comblée ? Est-ce parce que Paul considère qu'il n'a plus rien à attendre sur le plan de la transmission de l'Histoire de la part de Serge ? Un incident laisse surtout penser que le malaise dans la coopération dont Serge s'est rendu responsable n'a fait que conforter le jeune homme dans ses tendance à aborder sans précaution et avec simplisme l'Histoire. Cet incident, c'est celui dont Paul est coupable dans un bar de bord d'autoroute au cours du voyage de nuit qui les mène à Berlin.

Seul dans le bar alors que Serge reste quelques instants à l'extérieur, Paul dérape [séq. 33]. Parce qu'il a en face de lui un vieil allemand qui a l'âge d'avoir connu les temps sinistres de l'Allemagne nazie, Paul provoque une esclandre, traite l'homme d'Obersturmfürher et finit, entraîné par Serge, par vider les lieux en saluant le vieil homme d'un provoquant « Heilut ! », joignant le geste à la parole. Paul dit du barman qu'il n'est « pas la peine de se demander ce qu'il faisait en 40… » Il est clair par conséquent qu'il ne s'agit plus à ce moment-là pour Paul de confesser une quelconque ignorance face à l'Histoire. Sans aucun recul, bardé de certitudes, Paul se pose au contraire en « sujet supposé savoir » qui diabolise l'acteur (possible) d'une Histoire qu'il n'a pas connue, préférant se ranger du côté d'un anti-nazisme médiocre parce que sans risque, plutôt que de trouver dans l'occasion qui lui fait rencontrer un vieil allemand l'opportunité de lui laisser raconter ce que fut la complexité de sa propre histoire [871].

Rapporté à ce qui a pu avoir lieu auparavant dans *Le Vent de la nuit*, il n'est évidemment pas sans conséquence que l'incident provoqué par Paul ait pour objet le supposé engagement nazi d'un vieil allemand. Face à cet homme, Paul retrouve très

[870] Karen Blixen citée dans : Myriam Revault d'Allonnes, « Olivier Rolin, l'histoire sauvée » in *Esprit*n° 10, octobre 2002, pp. 39-40.

[871] Philippe Garrel peut dire à propos de cet épisode du *Vent de la nuit* : « Dans cette scène au café, sur la route, il y a l'anti-nazisme maladroit de Paul. Serge lui dit que ce n'est pas de cette manière qu'il faut s'adresser aux Allemands. J'ai moi-même parlé à des Allemands de manière familiale, et je peux dire que de leur côté, la guerre était aussi une chose calamiteuse, pour un soldat allemand, comme elle l'était pour un soldat français. » *Cf.* « Au hasard de la rencontre », *art. cit.*, p. 39.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

exactement son réflexe qui consistait à ranger Blondin du côté des « fachos » et des « pro-nazi » sans jamais l'avoir lu. De manière plus grave encore, Paul n'a pas retenu la leçon que lui a livrée le mari d'Hélène à travers son récit des raisons qui expliquent l'engagement à droite de Blondin. Paul ne fait pas sien le plaidoyer pour la complexité des motivations qui poussent les hommes vers leurs engagements que contenait implicitement ce récit. Sur ce point, le mari d'Hélène apparaît dans *Le Vent de la nuit* comme la figure qui entre en opposition directe avec le Serge qui peut asséner que quand on est révolutionnaire, on fait la révolution. À rebours d'un discours qui se contente de tautologie parce que la transmission des engagements passés et des raisons qui les ont motivés n'est plus pour Serge ce qui compte, le mari d'Hélène prend appui sur la figure de Blondin pour démonter les automatismes (droite d'après guerre = nazi) et les conclusions par trop hâtives.

Face à deux hommes plus âgés qui ont eu des attitudes bien différentes en réponse à sa demande de récit, Paul semble avoir choisi – sans vraiment choisir sans doute. Il paraît finalement s'être laissé fasciné par un Serge à peu près incapable de raconter et qui, à son corps défendant peut-être, n'a fait que conforter le jeune homme dans son admiration pour la génération 68 et dans son approche grossière de l'Histoire. Les laconismes, les tautologies, les sentences et les aphorismes énigmatiques qui sont sortis de la bouche de Serge n'ont rien fait pour désillusionner Paul sur le caractère révolutionnaire de 68 et le peu que Serge a raconté a donné un tour de vis à l'illusion. Serge a fait sien le mot de révolution et s'est présenté ouvertement devant Paul comme un ancien révolutionnaire dont les engagements politiques l'ont conduit presque directement dans un bloc à électrochocs. En somme, Serge s'est bien présenté face à Paul comme ce héros qu'il s'attendait à trouver en lui. Il aurait fallu, pour que l'illusion tombe et pour ruiner toute représentation fantasmatique de l'Histoire, que Serge dise aussi à Paul que le héros est un homme intérieurement brisé qui a déjà un pied dans la mort. Mais cette parole ne vient pas et c'est finalement avec la certitude d'être aux côtés d'un héros martyr que Paul se rend en Allemagne. L'ironie dramatique a ici quelque chose de pathétique et n'est pas sans laisser un goût de cendre dans la bouche du spectateur. Il n'est pas difficile de comprendre en tout cas que c'est pour tenter de se hisser à hauteur de ce héros que Paul joue devant le vieil allemand les résistants de la millième heure.

Profondément tragique s'avèrerait ainsi le malaise dans la coopération qui s'établit entre Serge et Paul. Ne faisant qu'enfermer Serge un peu plus dans la voie du suicide, il n'aurait fait aussi que conforter Paul dans ses représentations fantasmatiques et ses postures caricaturales. Est-ce cela le propos du *Vent de la nuit* ? Est-ce ce constat amer et désabusé qu'il n'y a peu près rien à attendre de la rencontre et du dialogue entre deux hommes de génération différente, parce que chacun d'eux se voit renvoyé à ce qu'il était au départ sans que cette rencontre ne soit venue le changer, sinon en pire ? Ce serait oublier que Serge condamne sans appel le comportement de « con » [872] de Paul face au vieil allemand – comportement dont Paul s'excuse dès le lendemain matin [séq. 34]. Ce serait oublier aussi que l'échec dans la transmission de l'Histoire résultant du malaise dans la coopération paraît paradoxalement avoir pour effet, positif celui-ci, d'engager Paul dans la voie de l'âge d'homme. En refusant de se raconter plus qu'il ne l'a fait en Italie et

[872] Serge dit à Paul : « Tu t'es conduit comme un con ! »

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

en devenant aux yeux de Paul un héros, Serge est aussi devenu pour Paul l'exemple à suivre, en mal comme en bien.

C'est bien le sens de la séquence qui précède immédiatement le dérapage de Paul que de le mettre en évidence [séq. 32]. Alors qu'ils sont arrêtés sur l'aire d'une station service et que Serge s'est assoupi dans la Porsche, Paul se dirige aux toilettes et jette dans la cuvette des w.-c. les doses d'héroïne qu'il avait emmenées avec lui en Allemagne. De retour auprès de Serge, il annonce alors à ce dernier qu'il a arrêté l'héroïne, se rangeant ainsi aux raisons de son aîné qui lui avait demandé s'il voulait mourir en découvrant qu'il était toxicomane. Au contact de Serge – et on peut souligner le paradoxe – Paul aura au moins pris conscience du prix de la vie. Il aura ainsi appris à se sortir du romantisme qu'il croyait sans doute attaché à la consommation de drogue. En ce sens, le malaise dans la coopération provoqué par Serge n'aura peut-être eu qu'un seul mérite : produire un début d'éducation du jeune homme. Comment d'ailleurs comprendre autrement que Paul accepte la plupart du temps sans rechigner les rodomontades et les rappels à l'ordre véhéments de Serge ? Paul ne s'y soumet que parce qu'il reconnaît en Serge une autorité et la voix même de la sagesse. Dès lors, on pourrait dire que faute de trouver en Serge un narrateur, Paul à trouvé en lui une sorte de maître – selon toutes les acceptions que peut recevoir ce terme.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Chapitre VIII. L'« Espace entre »

« Le monde s'étend entre les hommes et cet "entre" – bien plus que (comme on le pense souvent) les hommes ou l'homme – est aujourd'hui l'objet du plus grand souci […]. » Hanna Arendt.

« Je ne peux pas non plus, quelle que soit la façon dont on s'y prend, me confondre avec lui, aucune fusion de mon site et du sien n'est possible. Nous sommes deux corps, individués, vivants et distants. Ils sont en écart, qu'on ne peut pas franchir. » Jean-Toussaint Desanti.

« C'est pourquoi il faut que tu veilles sur l'espace vide pour le préserver, comme il faut que je veille pour l'altérer, combat où nous sommes ensemble, proches par le lointain, étrangers en tout ce qui nous est commun, présence où je te touche intacte et où tu me retiens à distance, distance formée de toi et qui pourtant me sépare de toi : fosse de lumière, clarté où je suis enfoui. » Maurice Blanchot.

L'« espace entre ». Sans plus de précision, une telle expression peine à pénétrer dans le champ de la signification. Elle paraît bizarrement tronquée (entre quoi ?) et abstraite. Elle donne le sentiment de ne renvoyer à aucun référent précis. Elle sonne comme un pur signifiant sans signifié ou, ce qui est plus problématique encore, comme un signifiant renvoyant à tant de signifiés possibles qu'il ne peut déboucher que sur l'aporie du non-sens. Elle suggère l'existence d'un objet – c'est bien ce que sous-entend son emploi sous forme de substantif – mais sans qu'il soit possible de s'en faire une représentation, ne serait-ce que mentale. Cette expression paraît ne faire résonner qu'un son creux.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Mais cette locution « espace entre » est déjà apparue au cours de cette étude. On sait qu'elle vient désigner l'« espace entre » deux corps, ce qui en spécifie l'usage. Plus ou moins vaste, plus ou moins resserré, parfois impossible à distinguer dans une image quand l'angle de vision aligne les deux corps en superposition (comme c'est le cas des visages de Justine et de Philippe dans l'ultime plan du *Cœur fantôme*), il n'est peut-être pas inutile de rappeler qu'un tel espace existe toujours. Même lorsque deux corps se touchent au plus près l'un de l'autre – dans l'étreinte sexuelle et amoureuse, par exemple, dont on a déjà pu souligner qu'elles étaient rares dans les films de la quatrième période – le frottement de deux peaux, de deux épidermes n'annule en rien l'« espace entre » deux corps. Un tel « espace entre » est d'ailleurs ce qui rend possible le toucher. C'est illusion imaginaire ou croyance ou plus simplement oubli de penser que l'espace ou l'intervalle est annulé dans le toucher, comme le démontrait déjà Aristote dans le *De anima* et comme le rappelle, à sa suite, Jean-Louis Chrétien :

« L'épreuve du toucher semble celle du contact, où notre peau et notre chair s'appliquent à la surface des choses, supprimant la distance et l'intervalle. La chair viendrait à même les choses mêmes en les touchant. Or, Aristote montre que l'intervalle jamais n'est supprimé mais oublié. Il y a toujours selon lui entre notre chair et les choses qu'elle touche un corps interposé, une couche tridimensionnelle d'air ou d'eau. Mais elle se dérobe à nous et, tout en étant ce à travers quoi le toucher s'exerce, elle lui reste insensible et inapparente, elle forme un intouchable dans le toucher lui-même, une pellicule ou une membrane séparant la peau des choses et que nous ne sentons pas. » [873]

Il existe toujours entre deux choses un espace infime qui maintient un écart entre elles. Sans l'existence de cet « espace entre », il n'y aurait plus deux choses : il n'y en aurait plus qu'une. Même si l'« espace entre » était du vide et non plus un « infime intervalle d'air ou d'eau » [874] comme dans la réalité, il n'existerait pas moins en tant qu'interstice. Toucher, ce n'est jamais fusionner et éliminer l'« espace entre ». Réduit *a minima*, l'« espace entre » n'en demeure donc pas moins un « toujours là ». Espace relationnel par excellence puisqu'il ne peut naître que de la co-présence de deux corps, il est aussi un espace disjonctif puisqu'il maintient un écart. Ainsi est l'« espace entre » : il est l'espace qui crée un clivage au cœur même de la relation qui s'instaure entre deux corps. Même quand la relation se fait amour, l'« espace entre » contrevient à l'imaginaire de la fusion. Plus exactement, il rappelle que le désir de fusion reste imaginaire [875] .

Si l'« espace entre » deux corps appelle si fortement l'attention analytique dans les films de la quatrième période, c'est parce qu'un certain nombre de caractéristiques esthétiques de son cinéma conspirent en à en densifier la présence et à lui faire jouer un

[873] Jean-Louis Chrétien, *L'Appel et la réponse*, Paris, Minuit, coll. « Philosophie », 1992, p. 106.

[874] Jean-Louis Chrétien, *op. cit.*, p. 107.

[875] Comme Jean-Louis Chrétien le note, dans la ligne de l'étreinte amoureuse que nous prenions en exemple : « […] les amants dans leurs étreintes ne se sentiraient pas moins proches s'ils apprenaient dans un traité qu'un peu d'air les sépare. » *Cf. ibid.*, p. 107.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

rôle dramatique et symbolique important. Dans le cinéma de Philippe Garrel, l'œil spectatoriel est invité, en bien des occurrences, à concentrer son attention autant sur l'« espace entre » deux corps que sur les deux corps eux-mêmes, comme si quelque chose d'essentiel se jouait sur ce terrain. Ce sentiment d'une présence importante accordée à l'« espace entre » deux corps dans le cinéma de Philippe Garrel gagne en force si l'on excède un temps le cadre restreint de la quatrième période pour jeter un regard rétrospectif sur les films précédents. C'est pourquoi nous ne manquerons pas d'y faire référence. Pour des raisons qui, comme on le verra, ne sont pas que chronologiques, nous commencerons d'ailleurs par cette référence.

1. Un pan de lumière sentimental

Pour mettre mieux en évidence le point qui nous intéresse attaché aux films d'avant la quatrième période, il n'est peut-être pas inutile au départ de nous situer sur le terrain d'une certaine abstraction, au sens où nous ne faisons référence à aucune image précise mais tentons de postuler ce que pourrait être un *a priori* sur l'« espace entre » et la posture analytique permettant d'en rendre compte.

Voir le vide

D'un point de vue abstrait, il peut être présupposé que l'« espace entre » n'est pas un objet visible dès lors qu'il est considéré en extériorité par le spectateur d'une image : il est d'abord un espace vide. L'« espace entre » est une sorte de *no man's land*, une parenthèse de rien entre deux corps, un peu de vide à l'état pur. Sans doute peut-on voir quelque chose à travers cet « espace entre ». Mais en lui-même un tel « espace entre » n'est pas visible. Il semble d'autant moins l'être que l'opacité des corps et leur présence figurative captent l'attention du regard. On peut d'ailleurs dire, comme le fait Michel Chion, que dans une image un « corps structure l'espace qui le contient » [876] et un tel pouvoir structurant vient en premier lieu du caractère plein et visible du corps. C'est l'une des idées que l'on peut retenir de l'exemple qui illustre son propos :

« Devant le Forum des Halles, à Paris, on pouvait voir en 1978 une construction géante de béton qui présentait au promeneur le spectacle d'un mur aveugle, immense rectangle neutre, vide et vertical comme une page blanche. Le jour où on a peint sur cette surface un petit personnage en marche avec son ombre projetée, qu'elle aurait pu contenir au moins cent fois, cette surface s'est toute entière structurée pour le regard autour de lui. Le présence de ce petit homme lui a donné d'emblée une inclinaison, une perspective, une droite et une gauche, un devant et un derrière. » [877]

Il n'est pas douteux qu'un regard qui voit et veut voir, comme l'est un œil de spectateur,

[876] Michel Chion, *La Voix au cinéma* (1982), Paris, Cahiers du cinéma-Éditions de l'étoile, coll. « Essais », 1993, p. 19.

[877] Op. cit., p. 19.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

est d'abord attiré par les corps visibles et organise l'image en fonction de ces corps visibles.

L'« espace entre » apparaîtrait donc en premier lieu comme un espace vide où il n'y a rien à voir. Dans cet ordre d'idées, l'« espace entre » pourrait être rangé dans le champ de ce que les stoïciens désignaient comme l'incorporel, si l'on suit sur cette question le résumé très condensé qu'en donne Jean-Luc Nancy : « De l'incoporel, ils [les stoïciens] nommaient quatre instances : l'espace, le temps, le vide et le *lekton* (le dit et l'énoncé). » [878] Espace vide entre deux corps, l'« espace entre » se donnerait donc comme l'incorporel qui se loge entre les corps. Du point de vue de la représentation, l'« espace entre » constituerait donc un paradoxe : il serait un pan d'irreprésentable au sein de la représentation, d'infigurable au sein du figurable.

Ce ne pourrait donc être qu'une certaine attitude spectatorielle qui conduirait l'analyste à voir l'« espace entre ». Il s'agirait pour lui en quelque sorte de provoquer et de faire durer une expérience visuelle inattendue effectuée par Alberto Giacometti. Alors que le sculpteur travaillait au portrait d'un certain James Lord, il fut interrompu par Diego, son frère, qui repartit de l'atelier en emportant un buste. Après le départ de Diego, Alberto Giacometti se remit à peindre mais

« quelques minutes plus tard, il se retourna vers l'endroit où avait été le buste comme pour examiner celui-ci à nouveau et s'écria : "Oh ! il n'y est plus ! Je le croyais toujours là mais il n'y est plus !" Comme je lui rappelais que Diego l'avait emporté, il me dit : "Oui, mais je croyais qu'il y était. J'ai regardé et, brusquement, j'ai vu le vide. J'ai littéralement vu le vide. C'est la première fois de ma vie que ça m'arrive". » [879]

« Voir le vide » : s'agissant de l'« espace entre », c'est précisément dans cette disposition de vision singulière que l'analyste devrait tenter de se placer. Contrairement à Alberto Giacometti, il y serait grandement aidé toutefois par le fait que le vide de l'« espace entre » est un vide encadré naissant de la situation de co-présence des deux corps. C'est le vide entre deux corps qu'il s'agirait désormais de voir, plutôt que ces deux corps eux-mêmes. Le travail analytique consisterait alors à décentrer le regard de la périphérie au centre et à accommoder le regard de manière à voir non pas à travers le vide, mais le vide dans sa transparence invisible. Il s'agirait donc de faire une « expérience *positive* du vide »pour reprendre une expression d'Emmanuel Siety [880], dans un article où il rapportait justement la vision du vide qu'eut Alberto Giacometti. En ce sens, ce serait rien moins qu'une révolution du regard qu'il faudrait tenter d'opérer si, comme l'écrivait Maurice Merleau-Ponty, « l'aspect du monde pour nous serait bouleversé si nous réussissions à voir comme *choses* les intervalles entre les choses – par exemple l'espace entre les arbres sur le boulevard – et réciproquement comme fond les choses

878 Jean-Luc Nancy, *L'« il y a » du rapport sexuel*, *op. cit.*, p. 21.

879 Alberto Giacometti cité dans : Rudolf Arnheim, La Pensée visuelle (1969), Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1976, p. 96.

880 Emmanuel Siety, « Ce qui manque et ce qui reste, Disparition, abandon, effacement » in *Cinémathèque* n° 14, automne 1998, p. 86. Souligné par l'auteur.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

elles-mêmes – les arbres du boulevard. » [881]

Quand le vide prend aux corps

Sans contester frontalement une telle vision des choses, on peut noter cependant que, dans l'ordre des images, cette révolution du regard peut parfois être grandement facilitée en raison de la nature même de ces images. Plus que de l'attitude spectatorielle, c'est de la facture même d'une image que peut naître un sentiment de mise en évidence de l'« espace entre » en tant qu'objet même de représentation. On peut d'ailleurs rappeler à ce titre que loin d'être un problème spécieux ou abscons, la possibilité de rendre sensible ce qu'il y a entre les corps semble s'être posée depuis longtemps aux arts de la représentation, et en particulier à la peinture. Outre les idéologies de la représentation qui ont pu motiver [882] une telle volonté de rendre sensible l'espace entre les corps, il peut paraître rétrospectivement (et naïvement) assez évident que cette forme d'expression artistique se soit emparée du problème, pour la raison qu'elle se trouve grandement « avantagée » dans la mise en relief de l'espace entre les corps. En effet, les corps et le vide qui les sépare, les éléments corporels [883] et les éléments incorporels, sont constitués d'une même matière en peinture. Comme l'écrit Georges Didi-Huberman, « c'est une *même matière* – la matière peinture – qui supporte la représentation d'une chose et celle de son contraire. » [884] Certains peintres ont trouvé là matière à « corporaliser » l'espace entre les corps, en diluant les contours des éléments corporels pour les rendre à la fois aussi incertains que la matière de l'« espace entre » et inversement accentuer le relief de cet « espace entre ». C'est le sens que l'on peut tirer de la lecture que Georges Didi-Huberman fait de la main de la Vierge dans le tableau de Léonard de Vinci, *La Vierge*, *l'enfant Jésus et Sainte Anne* [885] :

« [C]ette main est censée offrir un "détail" du corps de Marie, à ce titre elle est

881 Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens* (1966), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de Philosophie », 1996, p. 62. Souligné par l'auteur.

882 *Cf.* sur ce point, Jacques Aumont, *L'Œil interminable*, *op. cit.*, p. 233. Selon Jacques Aumont, cette problématique serait corrélative d'une nouvelle conception de l'espace par les peintres – à partir du Titien – non plus simplement pensé comme un réceptacle mais comme un milieu. Il en découle que la peinture se met, par exemple, à vouloir peindre l'air. C'est ainsi qu'Ortega y Gasset peut écrire, cité par Jacques Aumont : « Le point de vue a été rétracté, s'est placé plus loin de l'objet, et nous sommes passés de la vision proche à la vision lointaine, laquelle, à strictement parler, est la plus proche des deux sortes de vision. Entre l'œil et les corps est interposé l'objet le plus immédiat : l'espace creux, l'air. Flottant dans l'air, transformés en gaz chromatiques, en bannières informes, en purs reflets, les choses ont perdu leur solidité et leurs contours. Le peintre a rejeté la tête en arrière, fermé les paupières à demi, et pulvérisé entre elles la forme propre de chaque objet, le réduisant à des molécules de lumière, à de pures étincelles de couleurs. »

883 Élément corporel étant ici entendu au sens large, désignant autant les corps proprement dits que les objets concrets.

884 Georges Didi-Huberman, *Phasmes*, *Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1998, p. 93. Souligné par l'auteur.

885 Musée du Louvre, Paris, vers 1510.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

censée lui "appartenir", à ce corps… et pourtant il n'en est rien. La main de Marie ne lui appartient déjà plus, car elle se perd dans un halo, quelque part dans le corps du Christ. À ce moment précis, nous avons affaire à quelque chose qui n'est plus tout à fait une "représentation" de la main, mais la figurabilité d'une main, entre la Madone et le Christ. » [886]

La main de la Vierge perd en définition, elle n'est plus sur la toile qu'un amalgame presque gazeux de couleurs non fixées en forme. Elle est moins un organe qu'une manière nuageuse de remplir l'espace. Dès lors, elle donne une présence prononcée à l'espace entre le corps de la Vierge et celui de l'enfant Jésus (et on peut noter l'inflexion que Georges Didi-Huberman accorde ici au terme « entre »).

Selon Élie Faure, un peintre comme Vélasquez, dans les dix dernières années de sa vie, a fait de cet effilochement des objets corporels dans la matière-peinture l'un des principes de son esthétique picturale. Ses toiles confèrent alors une prééminence et peut-être même une aura majeure à ce qui trace son sillage entre ces objets corporels :

« Mais dès qu'on regarde entre les formes, le cauchemar s'évanouit, quelque chose d'inattendu et d'inconnu se dévoile, une circulation d'atomes aériens, un enveloppement discret, une ombre transparente à peine teintée qui flotte autour d'elles et les transfigure. Vélasquez, après cinquante ans, ne peignait plus jamais une chose définie. Il errait autour des objets avec l'air et le crépuscule, il surprenait dans l'ombre et la transparence des fonds les palpitations colorées dont il faisait le centre invisible de sa symphonie silencieuse. Il ne saisissait plus dans le monde que les échanges mystérieux, qui font pénétrer les uns dans les autres les formes et les tons par un progrès secret et continu dont aucun heurt, aucun sursaut ne dénonce ou n'interrompt la marche. L'espace règne. C'est comme une onde aérienne qui glisse sur les surfaces, s'imprègne de leurs émanations visibles pour les définir et les modeler, et emporter partout ailleurs comme un parfum, comme un écho d'elles qu'elle disperse sur toute l'étendue environnante en poussière impondérable. » [887]

L'indéfinition des limites serait donc la règle dans les toiles du dernier Vélasquez. Les contours deviennent incertains, le régime de la linéarité se brouille au profit d'un vaste mélange pictural harmonieux, d'un passage continu et en dégradé du corporel à l'incorporel. Si les corps y perdent en fermeté, ils ne sont plus fermés sur eux-mêmes. S'ils ne sont plus des capsules étanches, l'espace qui les entoure et qui est entre eux – qui est désormais ce qui règne dans cette peinture, selon Élie Faure – paraît *a contrario* se nourrir de particules corporelles décollées des corps. Le vide de l'espace, le vide qu'est l'espace prend aux corps et, littéralement, prend corps. Il devient ainsi le principal motif – si tant est que le terme de motif soit ici valable – de la représentation.

Écho de la poussière impondérable et de l'ombre transparente dans le cinéma de Philippe Garrel

***886** Op. cit., p. 94. Souligné par l'auteur.*

***887** Élie Faure, Histoire de l'art, L'art moderne I, Paris, Denoël, coll. « Folio essais », 1987, p. 167.*

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Pourquoi ce détour par la peinture ? Parce que ce que dit Élie Faure des toiles du dernier Vélasquez n'est pas sans trouver un écho dans le champ du cinéma. La « circulation d'atomes », les « atomes aériens », la « poussière impondérable », l'« ombre transparente » dont il parle résonnent avec certaines qualités qui peuvent être celles de l'image cinématographique lorsqu'elle n'est pas piquée et provient d'une pellicule argentique. Ces « atomes aériens », cette « poussière impondérable » pourraient servir à évoquer le grain d'une image cinématographique. Ces expressions pourraient rendre compte de manière séduisante de la granulation d'une image lorsqu'elle est particulièrement prononcée, lorsqu'elle parsème le champ d'une poussière de diamants qui donne l'impression de faire vibrer et dynamiser les moindres recoins du plan. De même l'« ombre transparente » pourrait être une expression poétique forgée pour désigner les effets de surexposition à la lumière blanche qui peuvent donner si fortement le sentiment que les éléments représentés se dissolvent en particules lumineuses.

Or, nombre de films de Philippe Garrel d'avant la quatrième période ont pu chercher à faire passer au premier plan la qualité granuleuse de l'image cinématographique par l'usage de pellicules périmées et le recours à des sources lumineuses éclairant faiblement l'image. Opter pour des images granuleuses est d'ailleurs revendiqué comme un goût par Philippe Garrel. Comme il le dit : « Si on éclaire à la lampe de poche ou à la bougie, il y a du grain. J'aime qu'on voie ce grain sur l'écran. » [888] *Rue Fontaine*, le court-métrage réalisé par Philippe Garrel pour figurer dans le film-patchwork *Paris vu par… 20 ans après*, constitue l'un des meilleurs exemples d'un recours à l'image granuleuse dans certains films du cinéaste. Tourné en 16 millimètres, sans doute gonflé ensuite en 35 millimètres [889] , *Rue Fontaine* présente à la diffusion une image sablée et hachurée. Tout au long de ce film, une sorte d'essaim d'épais grains palpitant crée un voile dynamique sur les images qui en trouble la représentation. Ainsi en est-il du plan d'ouverture du film. Les chaussures noires, que René chausse et lace, apparaissent comme deux taches de suie aux contours poreux. Il en va de même pour la couverture tout aussi noire de la « Holy Bible » posée à terre à côté d'elles. Les mains de René sont cloutées d'éclats roses un peu pâles, un peu à la manière de la main de la Vierge dans la toile de Vinci évoquée par Georges Didi-Huberman. Comme dans un coloriage d'enfant où les couleurs débordent les limites des figures, le noir des chaussures, le noir de la Bible et le rose des mains bavent dans l'image. L'ensemble de ce plan forme un tableau pointilliste qui donne la mesure du mode de représentation difracté et floconneux pour lequel Philippe Garrel a opté tout au long de son court-métrage. Ce qui fait écrire à Gilles Deleuze que le personnage de René dans le dernier plan du film « se tue, son corps basculant lentement tout au long d'une image *devenue neigeuse*, comme dans une posture qui n'en finit pas. » [890]

Nombre de films d'avant la quatrième période ont pu aussi jouer la carte d'effets de surexposition majeurs et parfois foudroyants, à l'image d'un plan du

888 *Cf. Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 101.

889 On sait que cette opération de gonflage épaissit le grain de l'image cinématographique.

890 *Cf. L'Image-mouvement*, *op. cit.*, p. 259. Nous soulignons.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

extraordinaire de violence pour les personnages comme pour l'œil du spectateur. Ce plan donne à voir le petit enfant du film avançant dans un tunnel, formé d'un tube à la circonférence presque parfaitement circulaire et conformé d'une alternance d'anneaux lumineux ou obscurs, larges et aux contours nets, d'une éclatante blancheur ou d'une noirceur de suie. Arrivé au bout du tunnel, l'enfant rejoint une femme – que l'on peut sans doute considérer comme sa mère – accroupie, les mains attachées derrière le dos à un poteau. Il finit alors par s'affaler entre ses jambes et la mère et l'enfant se trouvent brusquement éclairés par une lumière d'une extrême dureté, provoquant un effet de surexposition intense : un Hiroshima lumineux. La lumière blanche se fait ici incandescence, « l'ombre transparente » se fait feu et semble brûler et effacer les corps. L'image atteint ainsi un point absolu de défiguration et la blancheur contamine presque entièrement le plan, comme si tout à coup l'écran cinématographique revenait à la surface.

Il convient simplement d'ajouter que le cinéma de Philippe Garrel joue tout autant d'effets de sous-exposition qui peuvent se faire nuit, produisant des trous noirs où s'engouffrent irrémédiablement les corps pour se mélanger dans une image-suie où l'indistinct est la règle. C'est pour de tels plans surexposés ou sous-exposés que l'on peut dire, avec Jean Douchet, que le cinéma de Philippe Garrel est « auto-phagique » [891] . Une telle idée d'auto-dévoration est d'ailleurs reprise par Dominique Païni, mais à propos du caractère granuleux de certaines images du cinéaste, qui donnent en effet parfois le sentiment de pourrir par sursaturation de grains. Se promenant dans les allées du musée du Louvre avec Philippe Garrel, il lui dit :

« La fresque en tant que telle, cela m'évoque aussi le "grain" de tes images. Cette porosité d'une matière, d'un support, on la retrouve dans tes films. Comme si les images que tu réalises s'auto-dévoraient… » [892]

Un tel rapprochement entre la matière-peinture des fresques et la matière-granuleuse des films de Philippe Garrel ne peut évidemment que venir nous conforter dans l'idée qu'il n'est pas illégitime d'avoir postulé un écho possible entre peinture et cinéma sur la base du commentaire d'Élie Faure.

L'« espace entre » Génie et René : un pan de lumière sentimental

Plutôt que sur le caractère « auto-phagique » du cinéma de Philippe Garrel qui comme on s'en aperçoit a déjà été largement étudié, il importe surtout d'insister ici sur l'idée que le caractère granuleux ou surexposé de certaines images du cinéaste constitue le premier élément de son esthétique d'ensemble qui peut contribuer à donner un coefficient de présence accru à l'« espace entre » deux corps. Une image granuleuse, comme un champ énergétique de particules élémentaires agitées de micro-saltations, peut donner le sentiment de faire participer tous les éléments, corporels ou incorporels, d'une même matière purement filmique. De la sorte, l'« espace entre » deux corps peut acquérir un

891 Jean Douchet, « Le Cinéma auto-phagique de Philippe Garrel » in Gérard Courant, *Philippe Garrel*, *op. cit.*, pp. 7-8.

892 *Cf. Philippe Garrel*, *op. cit.*, p. 14.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

coefficient de présence et de corporéité presque aussi important que les deux corps représentés. Ainsi, les deux corps et l'« espace entre » paraissent participer presque à égalité d'une sorte de corps filmique supérieur, qui les englobe d'identique manière dans sa matière : ce qui fait qu'il n'est peut-être pas tout à fait inadéquat de parler, en ces cas-là, de chair pelliculaire. De même dans un plan surexposé, la dissolution des contours des corps peut aboutir à une sorte d'émiettement de leur matière qui en rend la présence incertaine, alors que se produit parallèlement une confusion du corporel et de l'incorporel dans un seul et même mélange lumineux. De ce fait, l'« espace entre » deux corps ne retient sans doute pas moins l'attention que ces deux corps.

C'est ce que montre un autre plan de *Rue Fontaine* qui met cette fois deux corps humains en co-présence. Si ce plan mérite plus que d'autres d'être distingué, c'est qu'il a la particularité de conjoindre granulation de l'image et surexposition. Il joue ainsi d'une large palette de phénomènes filmiques pour donner ni plus ni moins qu'une présence à l'invisible « espace entre ». Ce plan apparaît après que René et Louis sont arrivés chez Génie. La jeune femme les a fait entrer chez elle et le spectateur a déjà pu assister à un très beau portrait de Génie de profil, seule à sa fenêtre. Le plan suivant montre la jeune femme à peu de choses près dans la même position, mais il a pris de la distance par rapport à elle. Le début de ce plan peut ainsi venir inscrire Génie, à l'extrême droite du plan debout à sa fenêtre, son visage positionné dans le coin supérieur du cadre. Il peut aussi venir inscrire René, assis dans le canapé à l'extrême gauche du plan en amorce, la partie haute de son corps venant se loger dans le coin inférieur du plan. À peine le plan a-t-il débuté que Louis, interprété par Philippe Garrel, entre dans le champ par la gauche. Il vient alors se positionner à l'opposé de la fenêtre où se trouve Génie, face à elle. Après lui avoir dit qu'il lui a emprunté les *Poèmes sur un éventail* de Mallarmé, il embrasse Génie et sort du champ, la laissant seule en co-présence de René.

Que voit-on dès ce moment dans ce plan ? Du côté de la monstration, ce qui frappe en premier lieu, c'est la nature incertaine et confuse des éléments qui figurent dans le plan, en raison du grain de la pellicule. Ce plan paraît grossièrement défini, comme peut l'être une image tramée dans un tapis. Il semble tenir à distance son indicialité autant que sa nature analogique. Le plan donne à voir autant qu'il fait voir qu'il est une image et ce qu'il montre, il le montre comme principalement tramé de sa matière-image. Du côté de ce qui est montré, ce plan donne à voir René, filmé à contre-jour, devenu ombre, tant sa silhouette foncée fait qu'on ne distingue rien de ses traits. La noirceur défigurante dont il est victime dans ce plan est d'autant plus saisissante qu'elle contraste et tranche fortement avec la luminosité cristalline qui baigne le reste du plan. D'ailleurs, et ce point est d'importance, les contours de la silhouette de René qui forment la limite de l'« espace entre » ne sont plus des lignes. Ce sont des franges ou plus exactement des interstices à la matière douteuse, ni exactement corps, ni exactement lumière. La silhouette de René se fait par endroits halo de corps-lumière. Ce plan montre aussi Génie, infiniment plus reconnaissable que René. Mais son visage et une partie de son buste n'en sont pas moins dissous par l'effet de surexposition dû à la lumière blanche qui entre dans la pièce. Le visage de Génie paraît comme mangé par un nuage, son profil tire sur le blanc, avant que ce ne soit toute la partie droite de son corps qui subisse le même sort quand elle change de position. Ce plan montre enfin – et on est évidemment tenté d'écrire surtout

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

dans la perspective qui nous intéresse – l'espace de la fenêtre autour de laquelle se tiennent cette femme et cet homme, chacun d'un côté. S'il est légitime de parler de l'espace de la fenêtre et non simplement de la fenêtre, c'est en raison du gommage que celle-ci subit sous les assauts de la surexposition. C'est moins une fenêtre qui frappe l'œil du spectateur qu'un pan de lumière blanche, cotonneuse et opaque. Ce pan bouché et obtus frappe d'autant plus l'attention ici qu'il s'inscrit en lieu et place de la transparence supposée de la fenêtre. Ainsi, l'espace de la fenêtre ne fait rien voir à travers lui, mais il se fait voir comme pan de lumière.

Alors que la présence des corps se fait ici précaire, l'« espace entre » au contraire capte l'attention spectatorielle. Ce pan de pure blancheur surexposée et scintillante possède quelque chose d'hypnotique qui fascine irrésistiblement le regard. Il impose sa présence figurale, qui paraît vampiriser toutes les autres matières pour les confondre et les fondre avec elle. Entre René et Génie, l'« espace entre » est nécessairement distance. Mais il est aussi ici le lieu plein d'une matière visuelle qui semble les incorporer à elle en un mélange parfaitement homogène dans son hétérogénéité même. Le halo de corps-lumière qui se trouve aux abords de René ne fait pas moins partie de l'« espace entre » que l'espace de la fenêtre lui-même, puisque rien ne permet de faire le départ entre eux dans l'image. Le visage de Génie défiguré par la blancheur fait tout autant partie de l'« espace entre » puisqu'il semble rigoureusement fait de la même matière que lui dans les endroits où la blancheur règne, pour paraphraser Élie Faure. Précisément, c'est pour un tel plan de cinéma qu'il est tentant de dire, selon les expressions que le critique d'art emploie à propos du dernier Vélasquez, que l'« espace entre » s'imprègne des « émanations visibles [des corps] pour les définir et les modeler, et emporter partout ailleurs comme un parfum, comme un écho d'elles qu'elle disperse sur toute l'étendue environnante en poussière impondérable. » Ainsi, l'« espace entre » paraît devenir l'incarnation subtile, purement imaginale, de l'entre-deux qui naît ici dans ce premier moment de co-présence entre René et Génie. L'« espace entre » est coupure (distance). Mais jamais mieux qu'ici peut-être il ne donne l'impression de donner matière au lien qui réunit deux figures humaines.

L'« espace entre » impose ici sa présence figurale, disions-nous. Peut-être même donne-t-il l'impression de mettre le spectateur directement en contact avec le figural, si le figural « relève davantage de la sensation que de la compréhension ou de la perception » et « opère […] selon les modes ouverts et multiples de la matière visuelle en elle-même, avec sa part d'irréductible opacité […] » [893], ainsi que le définit Philippe Dubois. Mais au vu de la tournure que prend par la suite la rencontre de Génie et René, il n'est peut-être pas illégitime d'émettre l'hypothèse que la matière de cet « espace entre » relève aussi du sentiment. Ce moment de co-présence, en effet, est suivi du premier rendez-vous amoureux de Génie et René. Très vite le couple s'avèrera impossible. Trop vite Génie mourra, laissant René brisé de douleur et en proie à des hallucinations (il croise une prostituée qui ressemble trait pour trait à Génie). Enfin René se suicidera, seul et accablé dans sa chambre. Mais l'amour a pu naître entre eux, précisément dans ce plan où Louis s'est éclipsé pour les laisser en co-présence. Samuel Taylor Coleridge écrit de la vision

[893] Philippe Dubois, « L'Écriture figurale dans le cinéma muet des années 20 » in François Aubral et Dominique Chateau (eds), *Figure*, *figural*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Ouverture philosophique », 1999, pp. 247-248.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

du ciel :

« La vue du ciel profond est de toutes les impressions la plus rapprochée d'un sentiment. C'est plutôt un sentiment qu'une chose visuelle. » [894]

Il nous semble que de tels propos tenus sur le ciel ne sont pas sans résonner avec le pan lumineux qui informe l'« espace entre » Génie et René. Parce qu'il est visible mais est fait d'une matière confuse qui empêche le regard de vraiment accommoder, parce que, comme « le ciel profond », sa nature est une luminosité diffuse contre laquelle le regard bute tout en s'enfonçant en elle, il n'est pas impossible de tenir au final cet « espace entre » pour l'incarnation même du sentiment qui naît sur le moment entre, justement entre, Génie et René [Planche XXVII].

Jean Louis Schefer, Philippe Garrel : rencontre deleuzienne pour donner corps à l'« espace entre »

Sur un plan plus théorique, la « poussière impondérable », les « atomes aériens » et l'« ombre transparente » qu'évoque Élie Faure font songer aux « grains dansants », à la « poussière lumineuse » et aux « flocons » qui constituent le propre du cinéma et de ses images selon l'idée que s'en fait Jean Louis Schefer dans *L'Homme ordinaire du cinéma* [895] . On sait qu'il en tire des conséquences radicales et difficiles : le visible serait ainsi affecté d'un trouble fondamental, comme la pluie quand on sort d'une salle de cinéma [896] , le cinéma n'aurait pas pour but de reproduire un monde, mais de constituer un monde autonome en suspens, fait de disproportions et de mouvements aberrants, ouvrant au spectateur la perspective d'une perception directe du temps [897] et le mettant en relation avec une pensée « dont le propre est de ne pas être encore. » [898] Certes, ces « grains dansants » et cette « poussière lumineuse » ne sauraient se réduire à la matérialité du grain d'une image cinématographique ni aux effets de sur- ou sous-exposition : ils ont,

894 Samuel Taylor Coleridge cité dans : Gaston Bachelard, L'Air et les songes, Paris, José Corti, 1990, p. 191.

895 Jean Louis Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma* (1980), Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des cahiers du cinéma », 1997, p. 105 (en particulier).

896 « Seule la pluie à la sortie du cinéma poursuit un peu le film – elle poursuit ou perpétue la même espèce de hachurage incessant à travers lequel des objets parviennent constamment à nous toucher. » *Cf. op. cit.*, p. 111.

897 Jean Louis Schefer écrit : « le cinéma est la seule expérience où le temps m'est donné comme une perception ». Gilles Deleuze commente ce point : « l'aberration de mouvement propre à l'image cinématographique libère le temps de tout enchaînement, elle opère une présentation directe du temps en renversant le rapport de subordination qu'il entretient avec le mouvement normal. » *Cf. L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 54.

898 Selon Gilles Deleuze : « La force du livre de Jean Louis Schefer est d'avoir répondu à la question : en quoi et comment le cinéma concerne-t-il une pensée dont le propre est de ne pas être encore ? » *Cf. op. cit.*, p. 219. Dominique Païni écrit à propos du cinéma de Philippe Garrel ces phrases qui résonnent ici : « Il faut prendre plutôt la mesure du vide d'où émergent les images de Garrel et s'y installer soi-même. Penser à propos des films de Garrel reviendrait alors à tenter de retrouver un lieu d'où les idées naissent avec douleur, un lieu de concentration sans images, donc sans pensée préalable. » *Cf. Philippe Garrel*, *op. cit.*, p. 11.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

chez Jean Louis Schefer, un statut plus conceptuel (ou plus exactement pré-conceptuel) que matériel. Surtout, les « grains dansants ne sont pas faits pour être vus » [899], mais valent pour ce qu'ils font monter en nous (les spectateurs) et qui serait, en espérant ne pas trahir la pensée complexe de Jean Louis Schefer, la genèse d'un corps inconnu qui serait peut-être en définitive le Temps même, compris comme le fond de toute pensée.

Mais parlant des films d'avant la quatrième période Gilles Deleuze soutient que la conception du cinéma de Jean Louis Schefer « trouve actuellement sa pleine rencontre avec l'œuvre de Garrel : ces grains dansants qui ne sont pas faits pour être vus, cette poussière lumineuse qui n'est pas une préfiguration des corps, ces flocons de neige et nappes de suie. » [900] Or, ce rapprochement postulé par Gilles Deleuze entre le penseur-poète du cinéma et le poète-cinéaste, c'est bien la matière des films de Philippe Garrel qui le rend possible. C'est leur nature parfois profondément granuleuse qui la rend si pertinente, tout comme leur surexposition et leur sous-exposition ou l'intensité qu'ils donnent à l'écran blanc ou noir : « […] l'écran noir et l'image sous-exposée, le noir profond qui laisse deviner de sombres volumes en voie de constitution, ou bien le noir marqué par un point lumineux fixe ou mobile, et toutes les alliances du noir et du feu ; l'écran blanc et l'image surexposée, l'image laiteuse ou bien l'image neigeuse dont les grains dansants vont prendre corps… » [901] Cette pleine actualisation de la conception scheferienne du cinéma par les films de Philippe Garrel apparaît d'ailleurs comme un point décisif pour Gilles Deleuze, puisque cette idée fait retour par deux fois dans *L'Image-temps*.

Si elle apparaît comme un point décisif c'est parce que le cinéma de Philippe Garrel doterait ainsi le cinéma de « puissances encore mal connues », dont les effets ne se feront sentir « qu'à longue échéance. » [902] Parmi ces puissances il y aurait, selon Gilles Deleuze lecteur de Jean Louis Schefer, cette capacité qu'aurait le cinéma à « opérer une genèse primordiale des corps en fonction d'un blanc ou d'un noir ou d'un gris (ou même en fonction des couleurs), en fonction d'un "commencement de visible qui n'est pas encore une figure, qui n'est pas encore une action". » [903] De la sorte, le cinéma de Philippe Garrel coïnciderait avec l'une des essences possibles du cinéma : « un procès, un processus de la constitution des corps à partir de l'image neutre, blanche ou noire, neigeuse ou flashée. » [904]

Gilles Deleuze insiste sur la manière dont les premiers films de Philippe Garrel inventent de tels moments de genèse, pour faire naître de la matière même des images

899 *Cf. L'Homme ordinaire du cinéma*, *op. cit.*, p. 105.

900 Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 219.

901 *Ibid.*, p. 261.

902 *Op. cit.*, p. 261.

903 *Ibid.*, p. 262.

904 *Ibid.*, p. 262.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

ou de leur conformation les trois corps fondamentaux de l'Homme, de la Femme et de l'Enfant. Le début du plan du *Révélateur* auquel nous faisions référence plus haut serait à ce titre exemplaire. Ce plan débute sur une tache lumineuse blanche entourée de taches luminescentes de tailles plus réduites. La provenance de ces ombres blanches reste indéterminée et l'ensemble se détache sur un fond de totale obscurité. Un haut degré d'abstraction en découle, donnant le sentiment de réduire l'image cinématographique à ses composantes les plus fondamentales : l'ombre et la lumière, le noir et le blanc, le visible et l'invisible. Il se dégage de ce début de plan un puissant sentiment d'origine, un peu comme si l'on se trouvait aux premières heures de la naissance du monde et de la séparation fondatrice entre le ciel et la terre. Puis, à l'issue d'un panoramique descendant extrêmement vif, qui semble un mouvement d'accouchement, ce plan nous découvre le petit enfant, comme s'il surgissait directement du mélange informe de noir et de blanc. La constitution du corps de l'enfant a lieu sous l'œil même du spectateur. Il n'est peut-être pas de plan dans l'œuvre du cinéaste qui illustre mieux et rende si claire la conception que Gilles Deleuze se fait du cinéma de Philippe Garrel.

Il nous semble cependant que ce sont aussi d'autres corps qui peuvent naître ainsi dans le cinéma de Philippe Garrel. Des corps purement filmiques et qui ne sont pas humains, mais qui n'en sont pas moins corps parce que tout concourt à rendre leur présence bien aussi corporelle dans l'image que celle des corps humains. C'est ici qu'on voudrait faire l'hypothèse avec Nicole Brenez « que le cinéma est susceptible aussi de produire des corps sans modèles […] à titre d'événement figural au sein d'une économie figurative […] » [905], corps de cinéma qui n'ont plus grande chose à voir avec des effigies. C'est, en dernière analyse, ce que nous aimerions faire ressentir pour l'« espace entre » Génie et René. Car où est le corps dans ce plan où les deux corps humains deviennent si incertains, sinon surtout entre ces deux corps, dans cet « espace entre » auquel ces deux corps ne manquent pas de participer ? Cet « espace entre », ce pan sentimental de blancheur lumineuse qui naît à même une image granuleuse s'impose bien autant que les deux corps. Plus encore, il prend aux deux corps pour faire, presque littéralement, corps entre eux. Corps figural, corps sentimental, si tant est que ces expressions puissent êtres valides, qui impose sa présence pour ne plus faire de la co-présence de deux corps humains dans un plan qu'un seul corps. Une hypostase a lieu ici qui impose avec une force à nulle autre pareille l'idée que l'« entre deux personnes » puisse être perçu comme une entité, ainsi que nous en formulions l'idée à la fin du premier chapitre de cette étude. Comment mieux faire sentir que quelque chose a lieu entre un homme et une femme sinon en donnant corps à ce « quelque chose » ?

Le sens d'une image n'est pas à chercher dans sa dimension analogique

Rappeler et illustrer le rapprochement qu'opère Gilles Deleuze entre la conception scheferienne du cinéma et les films de Philippe Garrel, c'est donc en arriver à donner sa plus grande importance à l'« espace entre » deux personnages. Il ne paraît plus possible,

[905] Nicole Brenez, « Les Corps sans modèles » in *Trafic* n° 22, Été 1997, pp. 125-126.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

après la vision du plan de *Rue Fontaine*, de penser que la qualité de présence que peut acquérir l'« espace entre » est une question secondaire dès lors qu'on s'intéresse aux situations de co-présence dans ce cinéma. Certes, tous les « espaces entre » n'acquièrent pas une telle intensité ni ne bénéficient d'une telle qualité de présence. Aucun sans doute, dans les films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel, ne donne à ce point la sensation de se constituer en corps. Mais nombre d'entre eux appellent bien autant l'attention analytique, comme nous chercherons à en rendre compte. Cependant, avant de retrouver définitivement le terrain des films de la quatrième période, il paraît indispensable d'insister sur une dernière idée qui conditionnera grandement la nature des analyses à venir. Cette idée était présente de façon induite dans nos analyses précédentes, comme on pourra rétrospectivement s'en rendre compte. Cette idée surdétermine le statut sémantique que l'on peut parfois accorder à l'« espace entre » et est largement tributaire de la rencontre entre Jean Louis Schefer et Philippe Garrel postulée par Gilles Deleuze.

On peut dégager par l'analyse un point commun entre le plan de *Rue Fontaine* et celui du *Révélateur* : ce n'est pas de leur dimension analogique que ceux-ci tirent le maximum de leur force expressive. C'est bien parce que l'image devient le lieu d'un engendrement purement imaginal ou, au contraire, le lieu d'un effet de défiguration majeur qui brûle son iconicité que les deux moments du plan du *Révélateur* retiennent l'attention. C'est parce que l'« espace entre » paraît accéder à un état de corps uniquement filmique que le plan de *Rue Fontaine* est si fascinant. La question n'est pas ici de dire que ces plans ne sont porteurs d'aucune dimension analogique – ce qui serait purement et simplement faux. La question est de dire que le statut analogique de ces plans n'est sans doute pas ce qui en fait leur plus grande valeur cinématographique et visuelle.

Or, l'idée d'une « alliance » conceptuelle et figurale entre Jean Louis Schefer et Philippe Garrel prend sa valeur sur cette même question. Il est connu, en effet, que Jean Louis Schefer est le théoricien qui a profondément bouleversé la question de l'analogie au cinéma. À partir de l'influence que son livre *L'Homme ordinaire du cinéma* a pu exercer s'est développé par la suite le courant de l'analyse figurale des films initié par Nicole Brenez qui a tant fait école [906] . C'est en grande partie à Jean Louis Schefer que l'on doit de trouver assez naturel désormais d'envisager les images filmiques en commençant par rompre le pacte analogique qu'elles entretiennent avec la réalité et le monde, alors que le moins que l'on puisse dire est que cela ne va pas forcément de soi [907] .

Le point qui nous semble le plus important pour notre objet d'étude dans cette mise en crise du statut analogique de l'image cinématographique porte sur la question du sens. Reconsidérer le statut de l'analogie au cinéma conduit en effet Jean Louis Schefer à tenir une position radicale et catégorique quant au sens qu'il faut donner aux images de cinéma. On peut, de ce point de vue, énoncer de cette manière la position de Jean Louis

[906] Nicole Brenez peut ainsi écrire : « Au commencement était Jean Louis Schefer parce qu'il a complètement reconsidéré le statut de l'analogie au cinéma. » *Cf.* Nicole Brenez, « Remarques sur les théories contemporaines : le voyage absolu » in *Art Press*, Hors série n° 14, 1993, p. 68.

[907] Nicole Brenez, *art. cit.*, p. 68.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Schefer : le sens d'une image n'est pas à chercher dans sa dimension analogique. On peut citer, à ce propos, une partie des longs et riches développements que Schefer consacre à cette question au cours d'un entretien qu'il accorda à Gilles Delavaud, intitulé « Les Gardiens du temps » :

« La notion générale d'analogie n'est pas applicable, n'est pas pertinente pour ce qui est d'une description du sens de l'image, parce que ce qui différencie […] l'image du fragment de réel qu'elle reproduit, c'est d'abord le fait qu'elle ne se produit, si l'on veut et à l'extrême rigueur, que par une sorte de simulacre à l'intérieur duquel elle ne ressemble plus à ce réel, et qu'en tout cas elle dote ce réel ou ce corps d'origine de significations qu'il n'avait pas. Bien évidemment, on ne peut pas dire que le sens de l'image soit analogique. C'est l'existence, la possibilité d'existence de l'image qui est analogique, mais c'est tout, ça s'arrête là. […C]ette notion-là ne permet pas du tout de penser une marche en arrière du réel par rapport aux images puisque très évidemment les images exercent une sorte de préemption, d'achat sur la configuration du passé. Qu'elles tendent à conserver, à déformer et surtout à alourdir, à faire signifier, à orienter. Il reste que d'un point de vue collant à la notion de réalité, l'image d'un vélo ressemble à un vélo. Mais l'image signifie quelque chose que l'objet lui-même n'a jamais eu le temps, ni l'espace de dire. […] D'autre part, les images constituées entrent dans une zone qui n'est plus du tout la question de leur origine, qui n'est plus du tout la question de leur renvoi à du réel préconstitué, à de l'antériorité. Puisque après tout, et à regarder les choses très simplement, la notion d'analogie est une notion temporelle : on remonte vers ce qui est avant. Ce qui constitue le propre de l'image, c'est qu'à partir du moment où elle est configurée, de quelque façon que ce soit, elle entre dans une zone de dépendance de tout sujet percevant, imaginant, mémorisant, affectif, etc. C'est-à-dire qu'elle entre dans la composition d'un monde qui la rend possible par une somme d'opérations très particulières, et dans lequel elle entre pour une part avec cette raréfaction qui lui permet uniquement de produire ou d'être un soutien, une sorte d'étai, à la constitution de significations. Ce qui est évident dans tout cela, c'est plutôt ce qui manque que ce qui est ajouté, et c'est là que la notion d'analogie est évidemment, logiquement, une "aberration" au sens propre du terme. » [908]

On le voit, Jean Louis Schefer ne remet pas totalement en cause la dimension analogique des images. Il remet en cause l'idée que ce serait sur la dimension analogique que s'enterait l'essentiel du sens émanant d'une image. D'abord parce que, pour Jean Louis Schefer, les images produisent une reconfiguration du référent qui en modifient l'aperception et donc les enjeux de significations. C'est ici, nous semble-t-il, le lieu de ce que Jacques Aumont nomme le « travail figuratif » de l'image. Ensuite parce qu'une image entre en dépendance avec son spectateur (le sujet percevant) et que le sens d'une image s'élabore justement à partir de cette dépendance. Ce n'est d'ailleurs pas seulement le sens de l'image qui découle de sa dépendance d'avec celui qui la perçoit. C'est le réel même de cette image, parce qu'il n'y a pas d'autre réel pour Jean Louis Schefer que l'effet que produit une image sur son spectateur. C'est ainsi qu'il affirmait sans aucune ambiguïté quelques pages avant au cours du même entretien :

908 ***Jean Louis Schefer, Images mobiles, Paris, P.O.L, 1999, pp. 64-66.***

en vertu de la loi du droit d'auteur.

« Que le réel de l'image soit son référent, c'est contraire à toute ma philosophie ! Le réel de l'image est l'effet qu'elle produit. Il y a un réel d'origine qu'elle déforme. […] Ce sont des matières qui transforment les données de telles façon qu'on ne reconnaît plus ces données, et qu'un doute subsiste quant à leur origine, quant à leur matière propre. » [909]

On voit tout ce qu'ont d'important ces derniers propos dès lors qu'on les confronte à la nature des images de Philippe Garrel. Il est clair, en effet, que le doute quant aux données référentielles d'une image est aisément motivé dès lors que la matière propre de cette image fait tout pour passer au premier plan avec ses grains et ses effets de défiguration, au point qu'il est à peine pertinent de savoir si l'on reconnaît ces données. Le référent s'étiole, l'origine de l'image devient à ce point douteuse qu'elle a peut-être plus d'intérêt à être révoquée une fois pour toute qu'à être recherchée. Il ne reste plus alors qu'un face-à-face décisif entre l'image et son spectateur, seul garant désormais d'un réel qui n'est pas autre chose que la manière dont ce spectateur reçoit et ressent cette image, un spectateur seul producteur et « gardien » du sens, pour paraphraser le titre de l'entretien de Jean Louis Schefer avec Gilles Delavaud.

Telle est bien la manière dont nous avons envisagé l'« espace entre » Génie et René dans *Rue Fontaine*. Nous avons tenté de lui donner sens en dehors de toute pertinence analogique. Parler de pan lumineux et de corps sentimental n'a pu se faire qu'en considérant la manière dont cet « espace entre » faisait acte de présence dans l'image et en dotant son « corps d'origine de significations qu'il n'avait pas », pour reprendre une des expressions de Jean Louis Schefer. Cela n'a pu se faire aussi qu'en cherchant à traduire l'effet que ce pan lumineux avait pu produire sur nous, dans sa surbrillance visuelle et les secondes hypnotiques qu'il engendre.

Même si Jean Louis Schefer est sans ambiguïté sur ce point, même si nous pensons comme lui que c'est toute image filmique qui est redevable d'une telle approche, il faut bien reconnaître que c'est la nature particulière du plan de *Rue Fontaine* qui favorise une lecture qui s'engouffre dans la rupture du pacte analogique. Il faut bien souvent se faire violence pour résister à l'empire de l'analogie et se faire oublieux du référent. L'image d'un vélo décidément ressemble à un vélo et les lunettes du Dr Coppelius sont bien accrochées à nos yeux [910] . Mais en ce qui concerne l'« espace entre » deux corps dans les films de la quatrième période, nous n'avons nullement l'intention de travailler contre leur dimension analogique (encore que le statut de la ressemblance dans le cas d'un tel « objet » reste problématique : peut-on vraiment parler ici de ressemblance ?). Guidé par Jean Louis Schefer sur ce point, nous souhaitons seulement poser en principe que la dimension de l'analogie ne suffit pas pour rendre compte de son importance, dès lors qu'il s'agit de s'intéresser aux significations qu'un tel « espace entre » peut porter. Au vu de nos analyses précédentes et de ce qui vient d'être théoriquement exposé, on posera donc en présupposé que l'« espace entre » vaut sans doute moins en lui-même dans les films

909 ***Jean Louis Schefer, op. cit., p. 58. Souligné par l'auteur.***

910 « En méthode, il faudrait au cinéma déchausser les lunettes du Dr Coppelius qui transforme par magie la statue Olympia en femme vivante et désirable, et distinguer radicalement l'effigie actuelle, cette silhouette qui danse dans les images, du corps réel. » *Cf.* Nicole Brenez, « Les Corps sans modèle », *art. cit*., p. 121.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

de la quatrième période que pour tout ce qu'il peut servir à désigner et signifier pour le spectateur.

2. Stratégies pour l'« espace entre »

« La situation, dans sa texture visible, se contente de contrastes, le cadrage importe moins que "la distance entre les personnages". » Isaac Joseph, à partir d'une citation de L'État des choses de Wim Wenders [911] ***.***

La pellicule dans les films de la quatrième période n'atteint jamais un degré de granulation tel qu'il peut se rencontrer dans *Rue Fontaine*. Que le chef-opérateur du film soit Jacques Loiseleux, Raoul Coutard ou Caroline Champetier, les films de la quatrième période font tous preuve d'images nettement plus piquées. Mais il arrive, en revanche, que des effets de sur- ou de sous-exposition soient particulièrement marqués. C'est plus particulièrement le cas dans les deux films en noir et blanc de la période : *Les Baisers de secours* et *La Naissance de l'amour*. Mais ces effets lumineux ne jouent guère de rôle pour accroître la présence filmique de l'« espace entre ». Si la sous-exposition joue un rôle quant à cet « espace entre », c'est au contraire pour l'effacer de l'image. Dans *La Naissance de l'amour*, le plan le plus sous-exposé laisse bien apercevoir quelque chose des deux visages en co-présence (il s'agit du plan-séquence dans lequel Paul commence à raconter à la Jeune Femme qu'il y a très longtemps il aimait une femme [séq. 59]). La pénombre qui règne dans le plan rend pratiquement tout indistinct et surtout l'« espace entre » que le spectateur ne sait plus guère où situer. Il est plus remarquable encore que les effets de surexposition les plus prégnants ne servent jamais à donner une présence aiguë à l'« espace entre ». D'abord parce que les plans les plus surexposés ne donnent à voir le plus souvent qu'une seule figure : c'est le cas du plan lactescent de *La Naissance de l'amour* dans lequel apparaît la sage-femme qui demande à Fanchon, hors-champ de se préparer [séq. 12]. Ensuite parce que les plans dans lesquels co-présence de deux corps et surexpositions cohabitent ne jouent pas de la surbrillance et de la défiguration pour nourrir le corps de l'« espace entre ».

C'est le cas de la séquence des *Baisers de secours* dans laquelle prennent langue Jeanne et Minouchette et que nous avons déjà abondamment analysée [séq. 3]. De la fenêtre de la pièce dans laquelle se trouvent les deux femmes parvient aux yeux du spectateur un voile floconneux de lumière blanche qui va jusqu'à déborder sur les arrêtes supérieures du cadre et les ronger en petites flammes fugitives. C'est dire la capacité de défiguration d'une telle lumière. Mais jamais les deux femmes ne sont montrées dans le même plan devant cette fenêtre. Elles ne s'y rendent qu'à tour de rôle, fermant ou ouvrant les deux battants au cours d'une petite dramaturgie interactionnelle qui frise l'hystérie. Ainsi, l'« espace entre » est loin de devenir ici corps de lumière, comme ce pouvait être le cas entre Génie et René dans *Rue Fontaine*. La lumière n'est pas entre les deux femmes : elle est plutôt ici un brouillard léger qui les entoure ou les enveloppe de sa

[911] ***Wim Wenders (RFA, 1981-1982).***

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

blancheur quand elles sont à la fenêtre. L'« espace entre » reste quant à lui un espace plus diffus et plus indéfini que celui qui forme un pan dans *Rue Fontaine*.

Distances : faire varier l'« espace entre »

C'est par d'autres voies que l'« espace entre » prend de l'importance et une valeur sémantique dans les films de la quatrième période. La première de ces voies repose sur la taille de cet « espace entre ». Entre deux personnes, l'espace qui les sépare est plus ou moins dilaté ou contracté, plus ou moins serré ou desserré, plus ou moins porteur de distance. Cette distance est en elle-même et par elle-même chargée de significations, sans qu'il soit besoin pour cela de lui assurer un statut métaphorique. Dans *La Dimension cachée,* E. T. Hall proposait de classer les distances d'interlocution de manière précise : distance intime (45 cm), personnelle (1, 20 m), sociale (3, 60 m), publique (au-delà) [912] . Il ne s'agit pas pour nous d'être aussi précis dans la mesure des distances qui séparent plus ou moins deux personnages dans les films de la quatrième période et comme le disent Roland Barthes et Frédéric Berthet « peu importent les centimètres. » [913] Mais on peut retenir l'idée que la nature d'une distance entre deux personnes et les variations de cette distance peuvent tout à fait témoigner des tournures prises par une relation. *A fortiori* dans le cinéma de Philippe Garrel, si prompt à déployer et travailler des « écritures physiques ».

Dans *La Naissance de l'amour*, par exemple, la relation sentimentale entre Paul et Fanchon n'est plus que le simulacre d'un amour passé. Rien ne le figure mieux que la grandeur de l'« espace entre » qui les sépare dans chacune des situations où ils apparaissent. Pas une fois un contact physique n'a cours entre eux, alors que Paul est pourtant si prompt à embrasser, cajoler, serrer fort contre lui ou caresser les femmes qu'il aime vraiment. Le seul moment de proximité a lieu à la maternité, lorsque Fanchon se prépare pour son accouchement [séq. 12]. Paul aide Fanchon à enfiler son manteau – mais il est presque entièrement rejeté hors-champ (seules son ombre et ses mains nous renseignent sur sa présence), la caméra restant aimantée sur le visage de Fanchon que défigure légèrement un début de sanglot. Paul ne participe, littéralement, que du bout des doigts à ce moment de plus grand resserrement de leur « espace entre ». Le reste du temps, et dès la première séquence qui les réunit au café [séq. 10], il règne entre eux une distance nette, qui dans les moments les plus critiques ne fait que s'allonger un peu plus. C'est le cas lorsque Paul pique une crise et se met à hurler contre sa femme parce que « cela fait trois heures que la petite ne veut pas dormir » [séq. 46]. Fanchon prend immédiatement sa couverture et ses jambes à son cou et court se réfugier dans les escaliers de leur immeuble. C'est aussi le cas lorsque Paul, euphorique d'avoir lu dans le journal que « le ministre de la défense a démissionné », reçoit comme une douche froide la réplique de Fanchon qui ne comprend pas à quoi sert cette démission si elle n'empêche pas de faire la guerre [séq. 11]. Au changement d'intensité sonore de la voix de Paul, on sait qu'il se rapproche de Fanchon qui se trouve dans la cuisine en train de

[912] E. T. Hall cité dans : Roland Barthes et Frédéric Berthet, « Présentation » in *Communications* n° 30, *op. cit.*, p. 3.

[913] *Art. cit.*, p. 3.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

laver des verres et le dernier plan de la séquence nous le montre en effet dans l'encadrement de la porte. Mais Fanchon et lui étant chacun reclus dans deux champs différents, le spectateur ne peut évaluer l'« espace entre » qui les sépare : incertain, indéfini, générant un déficit dans la perception, l'« espace entre » traduit un malaise dans la représentation qui ne donne que plus de force encore au malaise dans la relation entre les deux personnages. De même, la séparation définitive d'avec Fanchon suppose pour Paul d'étirer la distance entre lui et Fanchon, en fuyant, valise à la main dans la rue [séq. 49]. À telle enseigne que Fanchon est à partir de cette scène trop éloignée de lui pour qu'elle puisse même réapparaître dans le film. Entre Paul et Fanchon, il existe un large espace qui ne les tient liés que le temps où il semble occupé par le ventre arrondi de Fanchon enceinte. Une fois Judith née, la situation périclite, la distance entre deux ne fait qu'augmenter – jusqu'à ce qu'elle finisse par rendre impossible toute co-présence.

L'« espace entre » : une figure

Cet exemple le montre, l'« espace entre » ici n'est pas un corps, mais il a force de figure parce qu'il permet de rendre sensible ce qui reste de l'ordre d'une abstraction : l'état d'une relation et ses changements. En ce sens, l'« espace entre » figure l'infigurable. Il rend filmiquement concret l'infilmable. Il vaut en tant qu'incarnation filmique de l'entre-deux qui relie autant qu'il maintient disjoints deux êtres. Plus encore, il vaut en tant qu'incarnation qualitative de cet entre-deux parce qu'il permet d'en figurer les mouvements et les évolutions.

De ce point de vue, l'« espace entre » peut être considéré comme une modalité possible de cette « frontière » dont Avril Dunoyer [914] traque les formes multiples dans l'œuvre cinématographique de Jean Eustache, un cinéaste qui entretient plus d'un lien avec Philippe Garrel [915] . Cette frontière, Avril Dunoyer la définit précisément comme un « entre-deux » dès les premières lignes de son article et son texte travaille à mettre en évidence les raisons diverses pour lesquelles cet entre-deux peut être tenu pour une figure. Celles-ci sont multiples, à l'image de la prolifération de l'occurrence frontière dont cet auteur finit par voir à peu près partout les manifestations dans le cinéma de Jean Eustache, mais aussi dans sa position de cinéaste au sein du cinéma français [916] et finalement dans l'ensemble du cinéma. Une telle prolifération constitue d'ailleurs le caractère un peu limite de la démarche d'Avril Dunoyer : la frontière est finalement partout où on veut la trouver [917] . Mais le propos reste pourtant extrêmement stimulant dans sa volonté de faire fonctionner non seulement la frontière comme figure mais aussi comme

914 Avril Dunoyer, « La frontière comme figure chez Jean Eustache » in François Aubral et Dominique Chateau (eds), *Figure*, *figural*, *op. cit.*, pp. 275-288.

915 La référence à Jean Eustache est même directement évoquée dans *La Naissance de l'amour*, au moment où Paul et Fanchon sortent du café où ils ont renoué ensemble. Paul dit : « Tiens, c'est drôle, c'est la fenêtre de la chambre où Jean s'est flingué. C'est drôle… » [séq. 10].

916 « [Jean Eustache] travaille au confluent de deux époques, au crépuscule de la Nouvelle Vague et à l'aube d'un cinéma plus dur, solitaire, dispersé (avec des cinéastes comme Garrel, Pialat, Rozier, Straub, etc.). » *Cf. art. cit.*, p. 287.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

un opérateur analytique d'une très grande fécondité (même si Avril Dunoyer n'emploie pas le terme).

Ce que l'on peut retenir de l'article d'Avril Dunoyer pour notre propos, c'est que parmi les manifestations les plus importantes de la « frontière » telle qu'elle la pense, il y a ce que nous nommons l'« espace entre » entre deux personnages : le « cinéaste s'attache à filmer cet interstice, le *no man's land* qui sépare les personnages les uns des autres […]. » [918] Or, un tel « espace entre » les personnages (l'interstice), comme toutes les autres manifestations de la frontière, « s'apparente au domaine des figures, de la figuration, en tant qu'elle ne vaut pas pour elle-même, mais indique précisément autre chose qu'elle-même ; la frontière fait figure dans la mise en regard qu'elle permet. » [919] C'est bien ainsi que nous avons présupposé que l'« espace entre » pouvait jouer un rôle important dans les films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel, ce que l'analyse des variations de distances entre Paul et Fanchon dans *La Naissance de l'amour* tend à confirmer. L'« espace entre » est figure précisément parce qu'il prend pour le spectateur un sens figuré dans l'image. On voit que nous ne sommes guère éloignés ici de la conception scheferienne de la constitution du sens d'une image, parce que c'est bien dans la dépendance que l'« espace entre » entretient avec son spectateur qu'il peut recevoir ce sens figuré. C'est d'ailleurs de cette manière qu'Avril Dunoyer conçoit les choses quand elle affirme que c'est « figuralement que la frontière se déploie », parce qu'avec elle le « film devient le lieu du surgissement du sens, et non plus son réceptacle ou son média. » [920] L'« espace entre » ne signifie sans doute rien par lui-même. À peine peut-on dire qu'il est. On retrouve sans doute ici l'idée d'une ontologie paradoxale telle que Jean-Luc Nancy pouvait en formuler la proposition à propos du rapport. Comme le rapport, l'« espace entre » n'est rien d'étant, mais est ce qui se trouve entre les étants « selon le mode d'être qui n'est justement pas l'étantité. » [921] Mais n'étant rien et ne signifiant rien par lui-même, il en devient d'autant plus apte à recevoir un sens figuré – *a fortiori* dans un film qui est un système sémiotique et développe une économie figurative.

Prêter un sens figuré à l'« espace entre » engage une démarche analytique qui n'est pourtant pas sans risque heuristique. Elle peut vite prêter le flanc à la critique en voyant condamner son trop grand subjectivisme. L'analyste peut vite se voir reprocher de donner un sens à l'« espace entre » que lui seul y trouve. Suffit-il d'affirmer, par exemple, sans autre forme de démonstration, que « le déploiement parfois non vérifiable, quantifiable, de

[917] Il faut cependant souligner qu'Avril Dunoyer justifie sa démarche puisque « la frontière n'est pas invariable mais se constitue des éléments qu'elle oppose ; ainsi, déterminer sa valeur signifiante suppose de toujours replacer cette figure dans les divers contextes qui la mettent en œuvre, en explicitant chaque fois le sens nouveau qui résulte de cette extrême diversité des situations où l'on décèle sa présence. » *Cf. art. cit.*, p. 286.

[918] *Ibid.*, p. 285.

[919] *Ibid.*, p. 285.

[920] *Ibid.*, p. 279.

[921] Jean-Luc Nancy, *L'« il y a » du rapport sexuel*, *op. cit.*, p. 21.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

la frontière dans les films de Jean Eustache permet de figurer l'infigurable, c'est-à-dire l'ipséité irrémédiable dont chaque personnage fait l'expérience dans les films de fiction comme dans les documentaires » [922] ainsi que le fait Avril Dunoyer, pour que le lecteur considère aussitôt l'affirmation comme valide ? Le moins que l'on puisse dire est qu'il n'est pas évident que la figure de frontière devienne automatiquement (« c'est-à-dire ») le moyen de figurer l'ipséité dans les films de Jean Eustache. On pourra même s'étonner du caractère catégorique de la proposition étant donné qu'Avril Dunoyer pose en ouverture de son article que la frontière est un entre-deux qui « empêche la fusion » et « délimite deux *états* » mais détermine aussi « une zone où toutes les combinaisons sont possibles, un espace polémique de considération mutuelle. » [923] Il faut bien que la frontière vienne aussi figurer ce qui transcende l'ipséité des êtres si l'on veut justement qu'elle soit une frontière dans le cinéma de Jean Eustache…

Notre propos n'est pourtant pas de contester la validité de la proposition herméneutique d'Avril Dunoyer. Il consiste seulement à souligner que la démarche qui vise à envisager l'« espace entre » en un sens figuré encourt le risque de voir contester radicalement les propositions sémantiques auxquelles elle aboutit, bien plus que d'autres démarches analytiques. Ce risque, il nous faut pourtant l'assumer. D'abord parce que mieux vaut se tromper et faire des propositions que de ne rien dire. Ensuite parce que le risque nous semble en partie jugulé par l'insistance avec laquelle les films de la quatrième période conduisent le spectateur à focaliser son attention sur l'« espace entre » au cours de certains « entre deux personnes ». Pourquoi une telle insistance si ce n'est pour inviter au moins le spectateur à relever le défi de tenter de lui donner sens pour lui ? Enfin, quitte à donner le sentiment de reculer devant cette exigence sémantique, parce que la question importante ne nous paraît pas fondamentalement de tenter de dire le sens figuré que peut recevoir tel ou tel « espace entre ». Elle est plutôt d'arriver à faire sentir que l'« espace entre » mérite dans les films de la quatrième période d'être envisagé comme un lieu de sens, sans pour autant convaincre nécessairement le lecteur du sens que nous lui donnons. Là encore, il ne s'agit pas de dire le sens mais de s'engager dans la voie du sens, comme nous le disions [924] à l'occasion d'autres problèmes filmiques.

Encadrer un motif secondaire

Pour importantes qu'elles soient, les variations de distances entre deux personnages ne constituent sans doute pas les modalités par lesquelles l'« espace entre » acquiert une présence des plus singulières dans les films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel. Disons plus exactement que ce ne sont pas selon ces modalités que Philippe Garrel atteint les effets de densification de l'« espace entre » les plus importants au cours de cette période. Surtout, ce n'est pas à travers les variations de distance entre deux personnages que le spectateur est amené et même dirigé à focaliser son attention

922 *Art. cit.*, p. 279.

923 *Ibid.*, p. 275. Souligné par l'auteur.

924 *Cf.* Chapitre III.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

sur l'« espace entre ». Philippe Garrel, en revanche, développe une série d'autres modalités, des petites stratégies filmiques, qui visent à guider le regard sur cet espace tout en lui assurant un surcroît de présence [Planches XXVIII, XXIX et XXX]. Stratégie est un bien grand mot cependant. En effet, aucune forme de systématisme ni même de répétition martelée de ces stratégies ne se fait jour dans les films de la quatrième période. Mais ce qui nous engage à conserver ce mot de stratégie, c'est le faisceau qu'elles finissent par former ensemble en étant toutes tendues vers le même but : conférer un surcroît de présence et d'importance à l'« espace entre ».

La première de ces stratégies consiste à immobiliser les figures humaines lorsqu'elles sont côte à côte ou plus spécifiquement en situation de face-à-face. L'attitude mutuelle se fige pendant un laps de temps plus ou moins long et l'« espace entre » conserve une distance à peu près constante dans le plan. Mais dans les occurrences qui nous intéressent, ce n'est pas cette seule distance qui semble importante pour la mise en évidence de l'« espace entre » : c'est la sorte d'arrêt, non pas sur l'image, mais dans l'image qui se produit entre les deux corps. Ils forment alors une sorte de viseur, quelque chose comme un judas pour l'œil du spectateur à travers lequel il semble invité à voir le motif inséré entre les deux corps. Dans *La Naissance de l'amour*, Paul et l'étrangère de Cadix se retrouvent en situation de face-à-face à l'instant de leur rencontre peu après que Paul a fait son entrée dans le champ [séq. 27]. Ils se tiennent tous deux de profil dans le plan, à faible distance l'un de l'autre. Leurs deux corps forment alors une sorte de cadre humain qui semble enserrer ce qui se fait visible entre eux : un bâtiment en forme de forteresse qui s'étend sur toute la largeur de l'« espace entre ». Dans *Le Vent de la nuit*, dans la séquence de nuit en Allemagne au cours de laquelle Serge dit à Paul de ralentir sa vitesse, la caméra filme frontalement les deux hommes à travers le pare-brise de la Porsche [séq. 31]. Ils sont présents dans le même champ, configuration qui n'est pas si fréquente, et entre eux apparaissent bien encadrés les deux phares jaunes de la voiture qui les suit, nettement visibles dans la nuit noire. Dans *Le Cœur fantôme*, Justine et Philippe stoppent un instant leur marche côte à côte après que leur rencontre a eu lieu [séq. 13]. Peu après, ils se remettront en marche, à l'invitation de Justine. Mais lors de ce moment d'arrêt, les deux personnages se tiennent en face l'un de l'autre, filmés légèrement de biais par la caméra, et entre eux deux, bien au centre, le spectateur peut distinguer un petite vitrine carrée qui brille d'une lumière orange. Dans *La Naissance de l'amour*, enfin, le plan dans lequel Ulrika et Paul achètent des préservatifs à la pharmacie les montre de trois quarts dos, côte à côte devant le comptoir de la pharmacie. Cette fois, c'est un corps humain qui vient se loger dans l'« espace entre » : celui de la pharmacienne [séq. 7].

Une telle liste (qui ne comporte pourtant que quatre occurrences) était nécessaire pour montrer que les exemples ne manquent pas dans les films de la quatrième période où deux corps se font double statue qui encadre et qui aide à voir un élément corporel en arrière-plan. L'effet d'accumulation a force de symptôme : une stratégie de mise en scène et de figuration se dessine bien ici. Ce qui se déroule entre Paul et l'étrangère de Cadix et entre Justine et Philippe représente les cas les plus éloquents. Alors que les personnages étaient jusqu'ici en mouvement, alors que la portion de scène-monde sur laquelle ils se trouvent est vaste, alors que rien ne les oblige *a priori* à se figer exactement à cet endroit,

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

ils viennent pourtant s'immobiliser de manière à encadrer distinctement un motif en arrière-plan. Mais ce motif n'a guère de valeur en lui-même. Il n'a d'intérêt qu'à venir occuper l'« espace entre » les deux personnages. Sans cet « espace entre » qui guide l'œil dessus, ce motif ne jouerait aucun rôle (mis à part, et encore, la pharmacienne). Alors qu'il ne serait qu'un élément secondaire perdu dans le paysage, il devient tout à coup le centre de l'image à être si fermement cerné. Pour l'œil spectatoriel, l'« espace entre » n'est plus alors un espace vide. Il devient un espace occupé d'une présence qui semble en retour accorder présence à cet « espace entre ».

Objet symbolique au cœur de l'« espace entre »

La seconde stratégie qui s'impose pour accroître la présence de l'espace entre dans les films de la quatrième période consiste très simplement à placer un objet entre les deux personnages. Nous avons déjà pu rencontrer un exemple de cette stratégie en nous arrêtant sur le double portrait formé par les deux visages de Justine et Philippe dans le métro [925] . La barre d'aluminium placée entre les deux visages représentait l'un de ces objets qui viennent occuper l'« espace entre ». Dans *La Naissance de l'amour*, la lettre de sa sœur qu'Ulrika lit à Paul avant qu'ils ne se quittent vient s'inscrire très exactement au cœur de l'« espace entre » les deux personnages [séq. 41]. De même, dans *Le Vent de la nuit*, le sculpteur Jean rejoint Serge dans le champ de manière à ce qu'il se trouve chacun de part et d'autre de la sculpture dont il est l'auteur [séq. 8]. Parfois ces « objets » (il convient en ces cas-là de mettre le terme objet entre guillemets) peuvent appartenir aux corps mêmes : ce sont les mains jointes de Marianne et de Gérard dans *J'entends plus la guitare* ou celles de Paul et d'Ulrika dans *La Naissance de l'amour* que les films distinguent nettement en proposant des gros plans sur elles [respectivement, séq. 17 et séq. 40].

Ces objets sont parfois si anodins qu'ils retiennent à peine l'attention spectatorielle. Mais dès l'instant où le spectateur les repère, ils attirent le regard de manière irrépressible et se transforment en *punctum*. Dans la séquence où Marianne et Aline se retrouvent en co-présence au café dans *J'entends plus la guitare*, il y a bien d'autres choses à voir que ce qui vient occuper l'« espace entre » les deux femmes [séq. 42]. Sans se concentrer sur les personnages, l'œil spectatoriel est plutôt attiré, par exemple, par la couleur d'un beige sinistre de la tapisserie du café et par les entrelacs de fleurs noires qui y figurent. Une telle tapisserie fait beaucoup pour le sentiment de laideur qui émane du plan et qui rajoute un malaise visuel à la lourdeur de l'atmosphère. Pour autant, au tout début de la séquence, c'est la petite cuillère qu'Aline tourne et retourne frénétiquement dans sa main qui point le regard dès que le spectateur y prend garde. Cette petite cuillère est à peu près inscrite au centre de l'image et entre les deux femmes. Elle vient dynamiser l'« espace entre » de sa petite danse nerveuse. À elle seule, elle suffit à transcrire et à incarner visuellement la tension qui sourd entre les deux femmes. Le *punctum* visuel se fait ainsi *punctum* dramatique et l'« espace entre » devient pour un instant le lieu à la fois vide et plein dans lequel est rendu quasiment concret le conflit interhumain qui explosera verbalement dans les minutes qui suivent.

[925] *Cf.* Chapitre VI.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Ce dernier exemple le montre. Ce qui vient s'inscrire dans l'« espace entre » ne fait pas qu'accorder présence à l'« espace entre ». Il peut en retour recevoir une fonction dramatique non négligeable du fait d'être placé dans l'« espace entre » deux personnages. Un petit circuit d'échange a lieu ici à l'intérieur duquel l'« espace entre » et ce qui vient occuper l'« espace entre » se renforcent l'un l'autre. Un tel renforcement mutuel ne fait pourtant pas qu'assurer une fonction dramatique à l'objet qui trouve à se loger dans l'« espace entre ». Il peut aussi lui faire tenir un rôle symbolique de tout premier plan. Placé strictement entre deux personnages, l'objet peut en effet se faire symbole au sens précis que Gilles Deleuze donne au symbole au cinéma. Pour Gilles Deleuze, « on appellera *symbole* non pas une abstraction, mais un objet concret porteur de diverses relations, ou des variations d'une même relation, d'un personnage avec d'autres et avec soi-même. » [926] Bien qu'il forge le concept à propos du cinéma d'Alfred Hitchcock, rien n'empêche de porter une telle conception du symbole sur d'autres terrains cinématographiques. Plus exactement, tout invite à ce qu'une telle définition du symbole soit confrontée à l'économie figurative d'autres cinéastes parce que la taxinomie des images et des signes à laquelle se livre Gilles Deleuze a une visée de portée générale. C'est d'ailleurs pourquoi le symbole se voit à nouveau défini dans le glossaire [927] figurant à la fin de *L'Image-mouvement*, sans qu'il ne soit plus fait mention à Hitchcock ni à aucun autre cinéaste.

Les objets logés dans l'« espace entre » ne sont sans doute pas les seuls dans les films de la quatrième période à accéder au rang de symbole. Mais si ces objets paraissent peut-être plus immédiatement que d'autres faire symbole, c'est d'abord et surtout parce qu'il viennent se loger dans un espace qui n'existerait pas sans la mise en relation de deux corps. L'objet peut se faire porteur des relations entre les personnages et les incarner précisément parce qu'il est inscrit au centre d'un espace relationnel. Mais c'est aussi souvent en raison de l'apparente faiblesse de la situation dramatique que ces objets font symbole. Ils ne se trouvent pas associés à des actions de prime abord décisives. Comme souvent dans les films de la quatrième période, l'anodin paraît venir en lieu et place du dramatique et si dramatisation il y a, elle fraye avec la dédramatisation. Mais en réalité, la dramatisation de la situation joue tout de même un rôle. On pourrait dire que c'est surtout un rôle de contextualisation dramatique qui permet alors que fonctionne à plein la fonction symbolique de ces objets. Pour le dire autrement, Philippe Garrel s'arrange (de manière parfois très ténue) pour simplement faire ressentir au spectateur que ces objets représentent un enjeu d'importance pour les personnages afin qu'il produise ses propres déductions sur le plan symbolique. Ainsi, alors qu'en surface la situation dramatique peut avoir des airs tranquilles ou faussement policés, l'objet symbolique peut venir incarner la nature réelle d'une relation qui unit deux personnages.

Parmi les objets qui assurent un surcroît de présence à l'« espace entre » deux personnages, il en est trois au moins qui jouent un rôle symbolique important. Afin de ne pas nous appesantir sur des exemples, nous ne ferons que mentionner les deux premiers : le premier parce qu'il nous semble le moins crucial en raison de la nature

926 Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, *op. cit.*, p. 275.

927 *Ibid.*, p. 293.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

même de cet objet qui lui confère un aspect hautement dramatique laquelle peut venir en partie masquer sa dimension symbolique ; le deuxième parce que ce n'est pas tout à fait un objet. Le premier objet est la seringue usagée que Philippe ramasse au milieu des jouets de sa fille dans *Le Cœur fantôme* [séq. 57]. Une fois que Philippe a ramassé cette seringue, il la porte dans sa main de manière à ce qu'elle vienne s'inscrire entre lui et les jambes de sa fille Lucie qui se tient à l'extrême droite du cadre. L'« espace entre » paraît ainsi devenir infecté d'une présence toxique et il n'est guère difficile de comprendre tout ce que cet objet vient signifier symboliquement quant à la relation de père qui unit Philippe à sa fille, désormais qu'il n'est plus là au quotidien pour veiller sur elle. Le deuxième « objet » est le fossé, au sens littéral du terme, qui sépare Jeanne et Minouchette dans la dernière séquence des *Baisers de secours*. Chacune sur un quai de la station de métro Vanneau, l'« espace entre » les deux femmes est ici d'une très grande largeur et semble creusé d'un sillon énorme. De la disjonction est ajoutée ici à de la disjonction qui symbolise tout ce qui peut séparer ces deux femmes : la dispute d'un même rôle, deux statuts sociaux différents alors qu'elles font le même métier de comédienne, Matthieu, enfin, dont il n'est pas impossible de sentir la présence en creux dans ce fossé du métro, tant c'est sa décision au départ de confier le rôle de Jeanne à Minouchette qui a amené les deux femmes à « s'affronter » pour l'incarnation d'un personnage.

Le troisième objet qui nous semble acquérir une très forte charge symbolique a un caractère nettement plus banal. Il s'agit de la veste en jeans de Thomas, le fils de Marianne dans *J'entends plus la guitare*. Quelques signes ténus font comprendre que cette veste est l'enjeu d'un mini-drame entre Marianne et la grand-mère de Thomas. La séquence dans laquelle cette veste apparaît plonge le spectateur *in medias res* dans une situation de conversation entre les deux femmes [séq. 13]. Marianne et la grand-mère se tiennent à proximité l'une de l'autre, face-à-face, filmées de profil. Les sourires sont de façade et Marianne, visiblement très mal à l'aise, essaie de faire bonne figure devant les paroles mielleuses et hypocrites de la grand-mère qui ne cesse de lui répéter « qu'on » l'aime beaucoup. Les deux femmes se tiennent dans l'encadrement d'une porte et l'effet de surcadrage qui redouble la fixité du cadre de la caméra assure au plan une composition très nettement centripète. Le spectateur ne peut manquer alors de porter son attention sur ce qui figure au centre de la composition : la veste de Thomas qui se trouve entre les deux femmes. Elle vient en grande partie combler l'« espace entre » et donne le sentiment de relier les deux femmes comme un gros cordon ombilical. Parler de cordon ombilical dit assez le poids métonymique que cette veste nous semble acquérir : elle vaut pour Thomas, étant donné que seul cet enfant forme un lien entre elles.

Le spectateur peut noter que les deux femmes sont fermement agrippées à la veste. Elles paraissent toutes deux décidées à ne pas la lâcher, comme si quelque chose de vital se jouait là. Alors que les paroles sont amènes, alors qu'en surface les sourires répondent malgré tout aux sourires, l'« espace entre » et la veste qui vient le combler tiennent un tout autre discours. Ils concentrent l'état d'une relation délétère entre les deux femmes. Les raisons qui font que cette relation est gangrenée, le spectateur ne les connaît pas encore. Ce n'est que lorsque Gérard et Marianne seront rentrés chez eux qu'il en sera informé : la grand-mère utilise les questions de nationalité et de droit pour que Thomas ne puisse pas vivre avec sa mère. Ce n'est donc que rétrospectivement que cette

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

veste acquiert sa force symbolique. Mais, on peut en faire l'hypothèse, c'est en grande partie parce qu'il ne connaît pas la situation que le spectateur peut d'autant plus être attentif au petit drame de la veste : il ne sait pas mais il sent que quelque chose de crucial a lieu là.

Cette sensation est encore renforcée dans la suite de la séquence, qui entérine le caractère symbolique de la veste. Après ce plan sur les deux femmes apparaît une situation de dialogue en champ-contrechamp entre Thomas et Gérard. Le spectateur découvre l'enfant pour la première et unique fois au cours de cet échange de paroles et le petit drame de la veste semble s'oublier tout à fait, devant l'émouvante gravité des paroles de l'enfant. Mais le petit drame fait retour dans le dernier plan de la séquence, qui montre à nouveau Marianne et la grand-mère. Cette fois, la veste ne se trouve plus entre les deux femmes. Marianne a lâché prise et seule la grand-mère tient la veste, en la secouant à l'adresse de Thomas, hors-champ, qu'elle interpelle en lui disant de venir mettre cette veste [Planche XXXI]. Marianne, reléguée au rang de spectatrice impuissante, regarde en direction de Thomas sans intervenir. Pour banal qu'il soit, ce motif de la veste est donc un motif particulièrement appuyé dans cette séquence. Non seulement visible par deux fois, il est « dit » en paroles et même répété par la grand-mère (« Viens mettre ta veste, mon chéri… viens mettre ta veste »). De ce fait, il sert d'abord à mettre en évidence la volonté de la grand-mère d'insister sur tout ce qu'elle représente d'attentionné et de protecteur pour l'enfant, ce que Marianne ne peut recevoir que comme un coup de poignard. Mais étant donné le poids métonymique de cette veste, quelque chose d'autre s'est passé au cours du champ-contrechamp donnant à voir Gérard et Thomas. Car il convient de mettre en relief un élément significatif : Philippe Garrel ne montre pas Marianne lâchant la veste de Thomas. Ce geste, on est tenté de dire que, comme Gertrud dans le film éponyme de Carl Dreyer [928] , il est « passé dans la collure. » [929] Dès lors, ce geste devenu invisible fait écho à un invisible plus ancien et prend sens à ne plus être lu seulement au présent de l'action. Il devient une forme particulière d'image-temps, quelque chose comme un geste-temps, parce qu'il fait remonter avec lui un passé chargé de douleur qu'il figure : le temps où Marianne fut obligée de céder son enfant à la grand-mère. On voit ainsi le rôle symbolique majeur qu'acquiert cette veste dès lors qu'on en examine la position analytiquement. Elle devient le lieu d'une violence indue qui est la sève même de la relation qui s'établit entre Marianne et la grand-mère, mais aussi entre ces deux femmes et Thomas. Grâce à cet objet qui vient le remplir avant d'en sortir, l'« espace entre » devient le lieu de concentration de cette violence où elle sourd et semble se condenser au point de devoir en être expulsée pour se faire plus violente encore. Si Philippe Garrel ne manque pas d'être un cinéaste de la cruauté, c'est aussi parce qu'il sait parfois, sous le calme des situations, trouver le moyen d'incarner la haine .

Exploration de la caméra : creuser l'« espace entre »

La troisième stratégie qui se dessine, nous l'avons déjà évoquée en partie à la fin du

928 Carl Dreyer, *Gertrud* (Danemark, 1964).

929 *Cf.* Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, *op. cit.*, p. 45.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

premier chapitre de cette étude. Elle représente l'une des conséquences de ce que nous proposions d'appeler des « ménages à trois » garreliens. Cette stratégie consiste à explorer l'« espace entre » au moyen de la caméra, comme si elle cherchait à s'immerger, voire s'engouffrer au cœur même du rapport interhumain. Selon nous, une telle idée d'exploration ne prend son sens que dans les cas où l'« espace entre » est si contracté, si resserré, si comprimé que la dimension exploratoire de la caméra saute littéralement aux yeux. Alors que l'« entre deux personnes » forme un bloc et que les deux personnages pourraient très bien être réunis dans un cadre unique même filmés en très gros plans, la caméra au contraire choisit de souligner par un mouvement net l'« espace entre » les deux personnages : elle vient très directement focaliser son attention sur le seul lieu du drame qui l'intéresse. Le plus souvent, une telle exploration se retrouve au cours d'un « entre deux visages ». Mais le mouvement de caméra suffit à distinguer ce genre de configuration filmique du double portrait. Ce n'est pas un effet tableau par engendrement d'une stase qui retient ici l'attention. C'est tout au contraire une mobilité de la caméra qui vient dynamiser un « espace entre » quasiment figé et gelé, lui conférant ainsi une sorte de volume en creux pour l'œil du spectateur. En somme, plus encore peut-être qu'une exploration il s'agit d'un mouvement de creusement, comme si Philippe Garrel voulait se faire archéologue de l'intime.

Les deux plus beaux et émouvants exemples d'une telle configuration se trouvent dans *Les Baisers de secours*. Il est indispensable de les considérer en regard, parce qu'ils sont clairement construits en situation d'écho pour s'interpeller par-delà la distance filmique qui les sépare. Le premier moment apparaît peu après les retrouvailles de Jeanne et Matthieu, mais ne met pas en co-présence le couple : elle accompagne un moment de co-présence très tendre entre Jeanne et Lo [séq. 29]. Ce plan débute sur le visage de Lo filmé en très gros plan. Lo a l'air très calme, à la limite de l'assoupissement, le profil cadré de manière à ce que son visage soit tourné en direction de l'arête supérieure du cadre. L'emploi d'une très longue focale rend presque flou le bras de Jeanne que l'on aperçoit derrière le visage de Lo. À la gauche du cadre, le spectateur peut deviner pendant quelques secondes le bout du pouce de Jeanne en train de bouger, avant que la caméra n'effectue un court panoramique sur la gauche pour venir encadrer et le visage de Lo et la main de Jeanne qui caresse doucement le corps de son enfant. La caméra revient alors sur le visage de Lo, puis remonte en travelling ascendant pour venir cadrer le visage de Jeanne, penchée sur lui. Le plan dure alors quelques instants sur le visage de Jeanne, avant qu'elle n'effectue à nouveau un panoramique descendant, pour retrouver le visage de Lo qui n'a pas changé de position.

Cette description a tenté d'en rendre compte : dans ce plan, il n'y a pas d'autre espace que l'« espace entre » entre Jeanne et son fils. Les deux visages et la main de Jeanne forment un triangle corporel à l'intérieur duquel la caméra effectue ses déplacements. Elle circonscrit ainsi une sorte d'arène extraordinairement privée autant qu'elle semble en examiner les moindres recoins, un peu comme pourrait le faire une caméra chirurgicale si l'ensemble ne dégageait pas une profonde douceur qui tient à distance tout effet clinique. Il est peut-être moins question ici de visibilité que d'une tentative de rendre concret, à travers le « langage » que forment les déplacements d'une caméra, tout ce qui circule d'attachement et d'amour entre une mère et son enfant. Si la

en vertu de la loi du droit d'auteur.

caméra rend visible ici, c'est par ce qu'elle montre mais c'est aussi et peut-être surtout à travers la manière dont elle le montre. On peut dire en ce sens que les déplacements de la caméra forment figure, cherchant à rendre présent sous forme concrète l'infilmable même : le sentiment qui vient du plus profond de ces deux êtres.

Le second exemple est très proche. Il apparaît dans l'antépénultième séquence des *Baisers de secours* et ouvre la séquence. Cette fois, ce n'est pas d'abord le visage de Lo qui est distingué. C'est celui de Matthieu, penché comme pouvait l'être auparavant celui de Jeanne. Le plan dure alors un moment sur le visage de Matthieu, avant que la caméra n'effectue un panoramique descendant pour venir cadrer Lo, que le spectateur peut découvrir le visage couché sur les jambes de son père, dans une position sensiblement équivalente à celle qui était la sienne quand il était avec sa mère. Parce qu'elle n'effectue qu'un seul panoramique, la caméra se fait moins exploratrice entre Matthieu et Lo qu'entre Jeanne et Lo. Un seul mouvement de caméra vient souligner l'« espace entre » le père et le fils. Mais, comme précédemment, la caméra n'en semble pas moins venir figurer le sentiment qui unit l'homme et le petit garçon. D'ailleurs, étant donnée la mise en regard qui ne peut manquer de s'établir entre les deux plans au vu des similitudes des postures (visages d'adultes penchés sur le visage tourné dans leur direction d'un seul et même petit enfant), ce second plan paraît se faire l'héritier du premier. Il n'est donc pas impossible de supposer que le souvenir du premier plan se lève pour le spectateur à la vision du second plan, prêtant ainsi les mêmes qualités d'exploration profonde à la caméra alors que le mouvement en est peut-être moins marqué. Mais plutôt que de spéculer plus avant sur les mécanismes mnésiques du spectateur, il est aussi (et surtout) possible de voir dans la non-coïncidence des modes de filmage une manière subtile de faire sentir tout le jeu de la différence qui s'établit dans le traitement d'un seul et même objet : l'« espace entre » un enfant et l'un de ses parents. Aussi ténu soit cet objet, il peut néanmoins recevoir des traitements filmiques variés qui à chaque fois en singularisent l'apparition. Ainsi, c'est à chaque fois une relation particulière qui est distinguée : sous l'apparente répétition, Philippe Garrel traduit l'ipséité absolue de ce qui se joue dans chacune des occurrences.

Stratégies pour l'« espace entre » : la configuration secrète

Les trois stratégies que nous venons de passer en revue nous semblent suffire à démontrer que l'« espace entre » possède un rôle non négligeable dans l'économie des films de la quatrième période. Il constitue à de nombreuses reprises un point névralgique vers lequel l'attention spectatorielle semble irrépressiblement appelée. En ce sens, on peut dire que ces stratégies sont des stratégies *pour* l'« espace entre », pour voulant dire ici aussi bien en vue de mettre en relief l'« espace entre » qu'en vue de lui faire jouer positivement un rôle (sur le plan dramatique et symbolique). En somme, ces stratégies font d'un pur vide un lieu plein : plénitude qui est moins celle des objets que celle du sens que le spectateur peut être amené à y déceler.

Dès lors, sans affirmer que l'« espace entre » constitue « la base de l'économie interne » des films de la quatrième période des films de Philippe Garrel, comme Avril Dunoyer le fait pour la frontière chez Jean Eustache [930], il est possible d'affirmer en

en vertu de la loi du droit d'auteur.

revanche que l'« espace entre » constitue un maillon prépondérant de son esthétique. Parmi tous les éléments que nous avons été amenés à étudier au cours de ce travail, il n'en est peut-être pas qui entrent mieux en résonance avec l'intuition critique de Thomas Lescure que nous avons déjà évoquée selon laquelle les films de Philippe Garrel affirmeraient « sous des formes diverses une même configuration secrète ». Plus encore que l'« entre deux personnes » qui deviendrait secret par survisibilité [931], ce pourrait être l'« espace entre » deux personnes qui finirait par devenir ce secret caché dans les films de la quatrième période et qui viendrait au jour grâce au révélateur analytique. On voit bien tout ce qu'ont de spéculatifs de tels propos et notre intention n'est certainement pas de les prolonger plus longtemps. Mais l'idée est là, avec un caractère buté et séduisant. Elle résiste pour qui a la conviction que Philippe Garrel recherche par-dessus tout à faire engendrer au cinéma ses propres figures qui sans lui n'existeraient pas.

Eustache, Godard : conjonction d'une influence et d'un héritage pour un cinéma moderne

De manière moins spéculative, on peut considérer que l'importance visuelle, dramatique et symbolique qu'acquiert l'« espace entre » dans le cinéma de Philippe Garrel est l'une des caractéristiques esthétiques de son cinéma dans laquelle trouvent à se rejoindre l'influence que Jean Eustache a pu exercer sur lui et son « héritage » godardien [932]. Si l'on accorde quelque crédit à la thèse d'Avril Dunoyer sur le rôle prépondérant de la figure de la « frontière » dans le cinéma de Jean Eustache, les échos entre lui et Philippe Garrel ne manquent pas de se lever. C'est bien ce que nous avons suggéré en considérant que l'« espace entre » dans les films de Philippe Garrel pouvait être tenu pour une manifestation de la frontière. Mais il convient de se souvenir aussi des propos que Jean-Luc Godard a mis dans la bouche de Ferdinand imitant Michel Simon dans *Pierrot le fou* :

« J'ai trouvé une idée de roman. Ne plus décrire la vie des gens, mais seulement la vie, la vie toute seule. Ce qu'il y a entre les gens : l'espace, le son et les couleurs. Il faudrait arriver à ça. Joyce a essayé, mais on doit pouvoir faire mieux. » [933]

En ce sens, ce ne serait pas seulement la question que posait Jean-Luc Godard –

[930] Avril Dunoyer affirme ainsi : « Filmer la frontière, alors que d'ordinaire on ne filme que ce qu'il y a de part et d'autre. Conquérir cet espace, c'est conquérir la matière, se rendre maître, pivot du film. La frontière chez Eustache constitue la base de l'économie interne de son cinéma, comme l'endroit où tout se met en jeu […]. » *Cf.* « La frontière comme figure chez Jean Eustache », *art. cit.*, p. 285.

[931] *Cf.* Chapitre IV.

[932] Philippe Garrel revendique cet héritage, quand il affirme que « Godard […] nous a tout appris. » *Cf. Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 188.

[933] Il faut aussi rappeler qu'à partir de la deuxième phrase, la citation d'Élie Faure sur la peinture de Vélasquez que nous avons citée plus haut ouvre Pierrot le fou, lue en voix-over par Ferdinand.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

« Qu'est-ce qu'ils se sont dits, Joseph et Marie, avant d'avoir l'enfant ? » – qui résumerait les acquis de Philippe Garrel, comme le soutient Gilles Deleuze [934] . Ce serait aussi cette même volonté de décrire et de rendre sensible ce qu'il y a entre les gens. Que Jean-Luc Godard, Jean Eustache et Philippe Garrel ne se fassent pas nécessairement la même idée de ce qu'il y a entre les gens, ni ne proposent les mêmes solutions filmiques pour rendre compte de cet « entre », il n'en demeure pas moins que se dessine sur ce point une convergence d'intérêt et d'attention que l'on ne peut que constater.

Repérer une telle convergence n'aurait cependant qu'un maigre intérêt, si elle ne signalait pas aussi et surtout une même appartenance à la modernité cinématographique. En effet, tout comme dans « le roman primitif, la personne du héros est un moyen de lier les parties » et avec « l'évolution des œuvres d'art, l'intérêt se reporte sur les éléments de liaisons » [935] , l'une des caractéristiques de la modernité cinématographique, n'est plus de faire simplement valoir les éléments qui entrent dans la composition d'un film (plans, personnages, etc.) mais les intervalles et les interstices entre les éléments. C'est ainsi que Gilles Deleuze fait de la question du « entre » l'une des pierres d'angle de sa lecture du cinéma de Jean-Luc Godard, ce qu'un film comme *Pierrot le fou* appelle très directement comme nous venons de le voir :

« Car, dans la méthode de Godard, il ne s'agit pas d'association. Une image étant donnée, il s'agit de choisir une autre image qui induira un interstice entre les deux. […] C'est la méthode du ENTRE, "entre deux images" qui conjure tout cinéma de l'Un. […] Entre deux actions, entre deux affections, entre deux perceptions, entre deux images visuelles, entre deux images sonores, entre le sonore et le visuel : faire voir l'indiscernable, c'est-à-dire la frontière. » [936]

Même si la frontière selon Gilles Deleuze et la frontière selon Avril Dunoyer ne sont peut-être pas les mêmes frontières, on ne peut qu'être frappé par le rapprochement qui semble se tisser ici entre Jean-Luc Godard et Jean Eustache, et qui appelle cette convergence vers Philippe Garrel que nous avons postulée.

Concernant spécifiquement le cinéma de Philippe Garrel d'avant la quatrième période, Gilles Deleuze ne manque pas non plus de donner de l'importance à l'intersticiel et l'intervallaire, en s'appuyant sur la prolifération des écrans noirs ou blancs dans ses films. Outre l'importance génétique de ces écrans, que nous avons déjà rencontrée, Gilles Deleuze affirme que

« cette nouvelle valeur de l'écran noir ou de l'écran blanc […] semble correspondre aux caractères analysés précédemment : d'une part, ce qui compte n'est plus l'association des images, la manière dont elles s'associent, mais l'interstice entre deux images ; d'autre part la coupure dans une suite d'images n'est plus une coupure rationnelle qui marque la fin de l'une *ou* le début d'une autre, mais une coupure irrationnelle qui n'appartient ni à l'une ni à l'autre, et se met à valoir pour elle-même. » [937]

934 Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.,* p. 258.

935 Victor Chklovski, *Zoo* (1923) cité dans : Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, *op. cit.*, p. 179.

936 Gilles Deleuze, L'Image-temps, op. cit., p. 235. Souligné par l'auteur.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Au vu de ce qui s'est dessiné à travers nos analyses, cette importance de l'interstice, de l'intervalle, de ce qui est « entre », on peut affirmer qu'elle concerne aussi les situations entre deux personnes dans le cinéma de Philippe Garrel en général et dans la quatrième période en particulier. C'est aussi l'« espace entre » deux personnes qui se met « à valoir pour lui-même » parce qu'il semble incarner l'essentiel de ce qui a lieu entre deux personnes. C'est ce que la notion de foyer confirme en élevant l'« espace entre » à son point de densité le plus haut.

3. Le foyer

« […] ils sont de profil, et entre eux, au fond, on voit brûler du feu dans l'âtre. »
Michel Chion, à propos de Gertrud de Carl Dreyer.

S'intéresser à la dimension de l'« espace entre » deux personnes dans les films de la quatrième période, c'est en dernière instance être amené à retrouver une hypothèse de Serge Daney. Il la formulait dans la citation avec laquelle nous avons ouvert cette étude. Cette hypothèse, c'est celle du foyer. Il n'est pas inutile de répéter ici les propos du critique :

« Dans ton film, il y a un homme et des femmes autour de lui. Rien n'existe que l'espace toujours très raréfié entre deux personnes. Ce qui compte c'est l'espace circonscrit, c'est Georges de la Tour. Tout ton cinéma est fait sur la possibilité de créer un foyer dans tous les sens du terme. »

On voit que si le foyer doit être entendu, selon Serge Daney, de manière polysémique, l'idée première qui le conduit à formuler son hypothèse est ce qu'il nomme « l'espace toujours très raréfié » puis « l'espace circonscrit » entre deux personnes. C'est donc très exactement sur l'« espace entre » deux personnes que Serge Daney s'appuie pour tirer un fil qui le mène à la notion de foyer via l'entremise de Georges de la Tour. Pour Serge Daney, l'« espace entre » est un interstice générant un foyer. Même si sa formulation prend par la suite un tour plus général, il est clair que cet auteur pense surtout à l'« espace entre » un homme et une femme. C'est le point de départ de son propos et c'est pourquoi ce seront exclusivement ces « entre deux personnes » que nous privilégieront.

Polysémie du terme foyer : concentration de chaleur et processus d'expansion

Étant donné que Serge Daney postule la polysémie du terme foyer dans le cinéma de Philippe Garrel, il est nécessaire de rappeler les différentes acceptions que ce terme peut recevoir. Ces différents sens se sont construits par extension, dérivation et analogie à partir d'un sens premier au fur et à mesure de l'histoire. Loin d'effacer les sens antérieurs, chaque nouvelle acception du terme est venue s'ajouter aux précédentes, donnant ainsi le sentiment d'un feuilletage ou plus encore d'un conglomérat notionnel.

937 Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 260. Souligné par l'auteur.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Le terme foyer vient du latin *focus*. En un premier sens, le terme désigne le « lieu dans les pièces de la maison où l'on fait du feu ». Plus précisément encore, le terme peut venir désigner « le lieu de la cheminée où brûle le feu », c'est-à-dire l'âtre. Par extension et par métonymie, le terme en est venu à désigner le feu lui-même qui brûle dans le foyer ou dans l'âtre et la dalle placée devant le foyer pour isoler le feu du sol. Par extension encore, le terme signifie « la partie d'un appareil de chauffage où brûle un combustible. » « *Foyer* se dit par ailleurs (1572) du lieu où habite une famille […] et par métonymie de la famille même […] » Enfin, avec « le sens fondamental de "feu" qui produit de l'énergie, *foyer* signifie "lieu où le feu prend et se développe" […] et aussi (mil. XVIIIe s.) "lieu d'où rayonne la chaleur ou la lumière (en optique, 1637, Descartes)" ». Par analogie et par assimilation avec le feu qui rayonne d'énergie, le terme de foyer sert à désigner la « source d'un rayonnement ». Foyer se dit en un sens figuré (av. 1704) pour « point central à partir duquel se développe un processus », généralisation d'un sens médical antérieur « siège d'une maladie ». Enfin, foyer est aussi un terme de physique qui désigne le « point de l'axe d'un miroir concave ou d'une lentille bi-convexe où se réunissent et s'entre-croisent les rayons lumineux ou caloriques après la réflexion et la réfraction. » [938]

Nous n'entendons pas ici nous arrêter longuement sur chacune des acceptions du terme. Certaines d'entre elles ne joueront aucun rôle par la suite étant donné que nous nous concentrons sur les situations entre deux personnes. Nous n'insisterons donc pas ici sur le sens que foyer a dans la physique optique, alors même que le cinéma pourrait appeler assez naturellement que l'on fasse jouer le terme en ce sens. Mais on peut néanmoins remarquer que le terme est, en bien des cas, associé à l'idée de concentration de lumière et de chaleur, ce qui ne peut guère surprendre étant donné que le mot sert au départ à désigner le lieu dans lequel on fait du feu, puis le feu lui-même. Le foyer est la source lumineuse où la chaleur se condense. On peut aussi remarquer que le terme foyer est associé à l'idée d'un processus qui se développe à partir de lui, aussi bien parce que le feu du foyer est appelé à grossir et rayonner que parce qu'un foyer peut être le siège infectieux d'une maladie qui peut s'étendre ensuite au reste de l'organisme. Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'une telle idée de processus paraît avoir contaminé la langue elle-même puisque nombreux sont les sens du terme foyer qui donnent le sentiment d'apparaître par élargissement progressif du lieu dans lequel brûle le feu (l'âtre). Sans que la reconstruction soit le moins du monde exacte d'un point de vue étymologique, on pourrait cependant partir du point le plus central d'un feu, pour en arriver au feu dans son ensemble, puis à l'âtre, puis à la cheminée. Le foyer en viendrait ensuite à déborder l'espace circonscrit de la cheminée pour venir « sauter » sur la dalle placée devant le feu, avant que n'ait lieu une sorte de métonymie géante pour embraser toute la maison, ce grand foyer dans laquelle se tient un autre foyer : la famille. Ainsi le foyer fait bien plus que rayonner : il croît, il s'étend. Il est un germe qui ensemence ce qui l'entoure et pourrait finir par tout transformer en foyer.

Deux lignes de force principales sont donc attachées au terme de foyer : celle de

[938] Cette synthèse des différents sens du terme foyer a été obtenue par croisement des informations figurant respectivement aux entrées « foyer » des dictionnaires *Le Robert*, *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, p. 1478, Alain Rey (dir.), *Le Grand Robert de la langue française*, Tome IV, 1985, pp. 675-676 et Paul-Émile Littré, *Le Dictionnaire de la langue française*, Tome 3, Chicago, Encyclopedia Britannica Inc., 1994, pp. 2609-2610.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

concentration de lumière et de chaleur et celle de l'expansion. Or, c'est bien ce que suggéraient les propos de Serge Daney. D'abord, parce qu'évoquer la peinture de Georges de la Tour c'est faire se lever les images de petits regroupements humains autour de la flamme d'une chandelle qui sont immédiatement associées au peintre, c'est raviver le souvenir de ses mises en scène confinées en clair-obscur où les points de lumière diffusent un halo qui constitue presque toujours une conquête fragile sur les ténèbres alentours [Planche XXXII]. Prononcer le nom de la Tour, c'est très exactement penser et faire penser à un foyer qui est d'abord centre de lumière et de chaleur : une source de rayonnement sans pareille. Ensuite, parce qu'en passant si vite de l'espace circonscrit entre deux personnes au foyer dans tous les sens du terme Serge Daney nous semble suggérer quelque chose comme un mouvement d'expansion à l'œuvre dans les films de Philippe Garrel qui serait attaché au foyer naissant dans l'« espace entre ».

Un Georges de la Tour dans *Le Cœur fantôme*

Nous pensons que ces deux dimensions essentielles à la notion de foyer informent très directement l'économie des films de la quatrième période. Pour mettre en évidence la première dimension, un plan du *Cœur fantôme* s'impose parce qu'il paraît venir illustrer directement les propos de Serge Daney, sur un mode figural assez intense. Il convient de rappeler que cette importance du foyer qui naîtrait d'abord entre un homme et une femme, Serge Daney la décelait à propos de *J'entends plus la guitare*. *Le Cœur fantôme* était donc loin d'être réalisé (*La Naissance de l'amour* sépare la réalisation de ces deux films). Certes, la référence à Georges de la Tour est ancienne chez Philippe Garrel. Il a d'ailleurs confié à Dominique Païni ses tentatives pour imiter les effets de lumière du peintre [939]. D'autre part il paraît difficile de ne pas penser que la mort de Serge Daney n'a pas donné une résonance particulière pour Philippe Garrel à ce que son ami critique avait su voir. Le plan qui nous intéresse peut donc d'abord être lu comme un hommage en film. Il vaut pourtant pour autre chose qu'un hommage : il met en avant l'importance d'une lecture de l'« espace entre » en terme de foyer. C'est donc sur ce plan qu'il faut d'abord s'arrêter, avant de montrer par après que Philippe Garrel peut se faire une conception expansive de l'« espace entre »-foyer.

Le plan du *Cœur fantôme* apparaît dans une séquence qui met en co-présence Justine et Philippe [séq. 24]. Tous deux habillés de chemises blanches, le couple se trouve dans la cuisine de leur appartement. Filmés en plan rapproché au niveau des visages, leurs mains totalement hors-champ, Justine et Philippe s'affairent tous deux. Après un temps où ils restent muets, Justine entame une discussion qui introduit ce qui va devenir l'un des thèmes essentiels associés au personnage dans ce film : la jalousie rétrospective. La séquence suit de peu, en effet, la séquence-rêve du *Cœur fantôme* dans laquelle Philippe s'était vu en compagnie de Mona aux abords puis à l'intérieur d'un train. À son réveil, Justine lui apprend qu'il a parlé pendant la nuit. Une question sortait de ses lèvres : « Est-ce tu m'aimes ? » C'est à ce rêve que Justine fait référence quand, sur un

939 « Ce n'est pas comme avec La Tour dont on peut appliquer d'une certaine manière les théories et les mises en scène de la lumière. Je l'ai fait d'ailleurs, en filmant à la chandelle et en sur-développant les plans… » *Cf. Philippe Garrel*, *op. cit.*, p. 13.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

air de reproche, elle dit à Philippe qu'il préférait Mona. Philippe répond par la moquerie aux angoisses amoureuses de Justine, encore loin de se douter de la tournure quasiment maladive que cette jalousie rétrospective prendra dans la suite du film. C'est alors qu'intervient l'événement lumineux du plan : un noir total. L'effet de ce noir est si inattendu et si soudain qu'un spectateur familier des films de Philippe Garrel d'avant la quatrième période peut croire un très court laps de temps que reviennent dans ce film les brisures intervallaires provoquées par des écrans noirs que pointaient Gilles Deleuze et qui abondent, par exemple, dans un film comme *Liberté*, *la nuit*. Mais la voix de Philippe ne tarde pas à le détromper : son « Ah ! » signale une coupure de courant. S'il a paru nécessaire d'insister un peu sur ce premier plan de la séquence, c'est parce que ce qui s'y déroule crée une contextualisation dramatique du second plan, qui est celui qui concerne le plus directement notre propos. Or, cette contextualisation dramatique invite à déduire certaines des connotations qui semblent accompagner la figuration d'un foyer dès lors qu'il devient point lumineux et calorifère.

Après trois secondes de noir total, un *cut* nous fait directement passer à ce plan : le spectateur peut alors découvrir un Georges de la Tour au cœur même d'un film de Philippe Garrel. Ce plan, en effet, est d'abord un double portrait. C'est un double portrait un peu particulier, parce que seul le visage de Philippe est vraiment visible. Justine pratiquement de dos, située largement en amorce gauche du cadre, refuse presque totalement son visage au spectateur. Mais la partie basse de son profil se fait néanmoins visible et cela suffit à amorcer l'entrée de ce plan dans la catégorie du double portrait. Mais si double portrait il y a bien, il est dû aussi à l'effet de stase qui émane de ce plan : cadre fixe, composition très nettement centripète, la dimension picturale n'est pas à démontrer. Elle l'est d'autant moins que deux éléments majeurs – majeurs pour le double portrait, mais majeurs aussi pour l'importance de l'idée de foyer – se conjuguent harmonieusement pour renforcer le caractère centripète de la composition : l'ombre et la lumière. Les deux visages baignent dans une obscurité très prononcée et ils sont éclairés par une bougie tenue par Justine, dont la flamme ocre vient s'inscrire au centre du plan. La flamme déchire discrètement les ténèbres et capte l'attention spectatorielle. Sa situation dans l'image, le sertissage de sa lumière par l'ombre, le fait qu'elle vient s'inscrire entre les deux visages, tout concourt dans ce plan à créer une dynamique figurative centripète qui surdétermine son caractère pictural. Enfin, parce que la référence à Georges de la Tour ne peut que sauter aux yeux, le caractère intertextuel de ce plan achève d'en faire un véritable tableau en film.

Mais si l'écho à Georges de la Tour est surtout important dans la perspective qui nous intéresse, c'est parce qu'il ne fait que répercuter l'écho des propos de Serge Daney. Parce que l'objet qui vient occuper l'« espace entre » est la flamme d'une chandelle, elle crée au sens premier cette source de rayonnement et de chaleur qu'est un foyer. Philippe Garrel incarne et figure ici ce foyer que le critique avait repéré dans des formes d'« espace entre » moins à même de sécréter l'émergence d'un tel concept. De ce point de vue, ce plan a, en un geste presque théorique, force de confirmation par le cinéaste de la pertinence de la lecture de Daney. Ce plan du *Cœur fantôme* assure une représentation concrète au foyer qui naît entre un homme et une femme. Cette représentation du foyer est d'ailleurs si concrète que ce plan paraît inverser complètement le rapport figuratif qui s'établit généralement entre les deux personnes et l'« espace entre » ces deux

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

personnes. Alors que Justine et Philippe sont en grande partie faits d'obscurité et que leur présence est encore menacée d'évanescence, la flamme impose sa présence brillante et par voie de conséquence celle de l'« espace entre » qu'elle transforme en puits de lumière. Ainsi l'« espace entre » domine et trône au centre du plan : il est pour un temps le principal motif de la scène [Planche XXXIII].

Ce plan vaut aussi pour ce qu'il semble suggérer quant à la conception que Philippe Garrel se fait du foyer. On peut remarquer, en effet, la différence d'humeur qui se dégage entre ce plan et le premier plan de la séquence. Autant une certaine tension était perceptible de la part de Justine, autant le dernier plan affiche une concorde totale entre elle et Philippe : Justine tient la bougie au plus près du visage de Philippe, pour qu'il puisse bien voir le tableau de fusibles. Autant elle refusait de le regarder dans le premier plan, trop décidée à s'enfermer dans l'aigreur due à sa jalousie rétrospective, autant elle a désormais le regard qui converge vers le même point que lui. Autant enfin, le noir qui venait plonger la cuisine dans la nuit semblait venir rajouter un petit malaise au malaise des sentiments, autant la flamme de la bougie apparaît comme le germe lumineux qui ramène la lumière dans le couple avant qu'elle ne revienne dans la pièce aussitôt que Philippe a changé le fusible. L'apparition visuelle du foyer lumineux est donc chargée de connotations positives d'un point de vue dramatique. La chaleur dont il est source semble aussitôt se transformer en un accroissement de la chaleur humaine et de la chaleur des sentiments : Justine et Philippe ressourcent leur couple à leur foyer.

Si l'obscurité totale qui se fait dans le premier plan peut donner un instant le sentiment au spectateur d'avoir affaire à un écran noir, la voix de Philippe mais plus encore le foyer lumineux et la restauration de la lumière confirment, en donnant presque le sentiment d'insister, que le noir appartient à la diégèse. En somme, l'écran noir est désormais très nettement diégétisé au point que ce n'est plus un écran noir mais un lieu noir. Étant donné le rôle très important que ces écrans noirs intersticiels ou intervallaires pouvaient avoir auparavant dans le cinéma de Philippe Garrel, comme le montrait Gilles Deleuze, la résonance discrète qu'entretient avec eux le noir diégétique peut en dernière analyse faire se lever une hypothèse esthétique. Car la mise au noir du lieu vaut moins en elle-même, comme Gilles Deleuze pouvait le dire des écrans noirs, que ce pour quoi elle sert dans la séquence du *Cœur fantôme* : l'émergence du foyer lumineux qui vient prendre place entre les deux personnages immédiatement après. L'interstice qui acquiert une présence remarquable se fait beaucoup moins entre deux plans (significativement, le *cut* entre les deux plans de la séquence s'effectue dans le noir qui assure la plus souple des continuités), qu'à l'intérieur du deuxième plan entre Justine et Philippe. En ce sens, cette séquence possède à nos yeux une valeur très emblématique, parce qu'elle semble presque théoriser une sorte de passage de relais entre les deux principaux supports pour la mise en évidence de l'« entre » : de l'écran noir à l'« espace entre », quelque chose se conserve en changeant d'objet d'élection dans le cinéma de Philippe Garrel. Ainsi, un tel plan confirme que la problématique du « entre », caractéristique d'un certain cinéma moderne, continue d'informer très directement l'esthétique des films de la quatrième période : il paraît venir apporter la démonstration que c'est peut-être prioritairement au cœur des situations entre deux personnes que désormais elle se pose.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Expansion du foyer : boucles et ondes mondificatrices

Parce que la flamme de la bougie peut être interprétée comme le germe lumineux qui constitue le premier palier d'une renaissance de la lumière, on ne saurait dire que la dimension expansive du foyer n'est pas à l'œuvre dans le Georges de la Tour du *Cœur fantôme*. Mais son caractère discret et limité ne suffit pas à mettre en évidence la puissance d'expansion que peut acquérir un foyer qui naît entre un homme et une femme dans l'esthétique des films de la quatrième période. C'est, en revanche, ce que l'enchaînement de la quatrième époque et la cinquième époque de *J'entends plus la guitare* met en évidence.

Dans le passage qui s'opère entre la quatrième et la cinquième époque de *J'entends plus la guitare*, quelque chose change. Le film fait entrer le spectateur dans l'ordre et la problématique de la famille. D'abord parce que nous découvrons le petit Ben en présence de ses deux parents, Aline et Gérard. Ensuite parce que l'apparition de cette cellule familiale à trois composantes se fait au cours d'une séquence de repas en famille [940], puisque Aline, Gérard et Ben mangent chez le frère d'Aline [941] [séq. 36]. Comme pour imposer ce nouvel ordre, cette séquence est de loin la plus peuplée du film (jusqu'à six personnes dans un plan, quand les plus peuplés des plans précédents n'avaient jamais réunis plus de trois personnes, de manière d'ailleurs très fugitive). Ce n'est pourtant pas la famille en tant que motif dramatique qui nous intéresse ici, que ce que l'apparition du motif et la manière dont il apparaît traduit : la valeur expansive du foyer qui naît dans l'« espace entre ». Deux éléments sont à prendre en considération : ce qui précède cette séquence et le mariage sémantique qui s'opère entre le motif de la famille et la ponctuation filmique précédant l'apparition de ce motif.

Cette séquence qui ouvre la cinquième partie de *J'entends plus la guitare* prend la suite du gestus qui constituait l'essentiel de la quatrième époque du film. Comme nous l'avions noté, le gestus en lui-même s'achève sur un plan donnant à voir Aline et Gérard après avoir fait l'amour. Ils sont collés l'un à l'autre dans le lit et l'« espace entre » eux est extrêmement contracté. Plus encore, l'« espace entre » se fait cercle bouclé sur lui-même au niveau des visages : parce que les épaules se touchent et que les deux fronts ne sont pas loin de se toucher, c'est un « espace entre » de forme circulaire qui se dessine au centre du plan. Dès lors que le regard analytique se met à interpréter l'« espace entre » en terme de foyer, ce plan en constitue une représentation privilégiée. Parce que les deux personnages sont immobiles, parce que les deux visages sont tournés l'un vers l'autre, parce que l'arrondi qui se dessine entre les corps s'inscrit très exactement au centre de l'image, la figuration d'un foyer avec tout ce qu'elle suppose de concentration, de condensation et de dynamique centripète se fait ici particulièrement nette. Outre la naissance de l'amour qu'il traduit, le gestus érotique a donc aussi, pour visée dernière, la naissance et la figuration d'un premier foyer entre Gérard et Aline.

[940] On peut noter que le générique de fin met en avant la notion de famille en signalant « la participation de Philippe Morier-Genoud et sa famille. »

[941] Seul le scénario avant-tournage permet de savoir qu'il devrait s'agir de la famille du frère d'Aline. *Cf.* Annexe II.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Après être resté quelques secondes immobiles auprès d'Aline, Gérard sort du lit en laissant sa nouvelle compagne. Le plan suivant le montre alors regardant à travers la vitre d'une des fenêtres fermées de l'appartement, tandis que la nuit noire est tombée. On pourrait penser que la distance que Gérard instaure entre Aline et lui vient mettre en crise l'idée d'un foyer extrêmement resserré et condensé tel qu'il se dessinait dans le plan précédent. Il nous semble au contraire que cette prise de distance figure d'ores et déjà le mouvement d'élargissement et d'accroissement du foyer sécrété dans l'« espace entre » Aline et Gérard. C'est ici qu'il convient de se souvenir du début de la quatrième époque, parce que nombreux sont les éléments qui entrent en opposition avec ce dernier plan, alors que les deux situations dramatiques se répondent. Après le premier plan surplombant la place de la République avec son effet de rumeur urbaine remarquable, le deuxième plan donnait à voir Gérard, à l'extérieur de l'appartement sur le balcon de la fenêtre, jetant un œil incertain et désabusé sur le monde environnant. Au début et à la fin de la quatrième époque de *J'entends plus la guitare*, Gérard se retrouve donc dans la même situation. Tout ou presque a changé cependant. Au jour du début s'oppose la nuit du dernier plan. Au fond sonore répond un silence profond. Au Gérard qui se trouve à l'extérieur de l'appartement fait désormais écho un Gérard à l'intérieur de l'appartement devant une fenêtre fermée. Au Gérard habillé du début s'oppose le Gérard nu de la fin. On peut enfin remarquer que c'était le profil droit de Gérard qui était filmé au début alors que c'est son profil gauche qui nous est donné à voir à la fin, ce qui ne fait qu'accuser un peu plus le petit système de rimes différentielles qui s'établit entre les deux moments. Un effet de boucle particulièrement net s'établit entre le début et la fin de la quatrième époque, mais qui n'équivaut en aucun cas à un retour du même. Le mouvement circulaire qui se dessine vise au contraire à marquer les différences entre les deux moments, comme à figurer l'enfermement [942] de Gérard à l'intérieur de l'appartement [Planche XXXIV]. Gérard est pris dans une boucle filmique qui fait sentir que l'appartement dans lequel il se trouve désormais avec Aline s'est fait lui-même boucle. À travers les différentes boucles qui se dessinent dans cette séquence, un double mouvement s'opère donc. Un premier mouvement d'involution jusqu'à ce qu'apparaisse la plus petite et la plus concentrée des boucles qui se dessinent dans l'« espace entre » Aline et Gérard. Tout se passe dans ce premier moment comme si l'époque s'enroulait petit à petit sur elle-même à la recherche de son centre énergétique, comme sous l'effet des forces d'un big bang inversé. Une fois ce centre énergétique trouvé, le deuxième mouvement peut alors se mettre en route : il vise à donner le sentiment d'un élargissement du foyer devenu l'appartement-boucle, sorte de grand foyer spatial dont le couple, et plus encore l'« espace entre » le couple, est désormais le centre.

Mais ce mouvement d'élargissement ne s'achève pas avec la fin de la quatrième époque. Il se prolonge dans la transition qui s'opère entre la quatrième époque et la cinquième époque. Si transition il y a, elle est due à la marque de ponctuation filmique

[942] Parler d'enfermement comme nous venons de le faire est tout à faire délibéré. Outre le fait que le mouvement même de la mise en scène sécrète un tel effet d'enfermement, le foyer et la famille qui va en découler ne seront pas pour lui qu'un cocon douillet. *J'entends plus la guitare*, comme *La Naissance de l'amour*, est un film qui ne cesse d'insister sur le véritable sentiment d'emprisonnement que l'homme garrelien éprouve au sein du foyer et de la famille qu'il a engendrée. Excroissance naturelle du foyer qui naît dans l'« espace entre » un homme et une femme, la famille en est aussi l'élargissement le plus étouffant.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

employée : une ouverture au noir. À ce titre, on pourra remarquer que cette ouverture au noir est la seule et unique à figurer dans l'ensemble du film. Précédemment, seules des fermetures au noir étaient employées pour marquer le changement d'époque. Par conséquent, c'était surtout la clôture de chaque époque qui était mise en évidence. De ce fait, ne pas clôturer comme les précédentes la quatrième époque de *J'entends plus la guitare* a valeur de symptôme : ce qui a eu lieu au cours de cette quatrième époque vise à se prolonger directement dans l'époque suivante. Il n'est d'ailleurs pas anodin que la quatrième époque se termine sur un effet de nuit : l'ouverture au noir qui suit paraît en être ainsi le prolongement direct. Cette ouverture au noir fait passer au premier plan l'idée d'un commencement, ce qui cadre parfaitement avec l'apparition du motif dramatique de la famille. On voit donc que la transition ménagée cherche à lier fortement quatrième et cinquième époque, c'est-à-dire à prolonger directement le foyer dans son expansion naturelle : la famille, au centre de laquelle se trouve désormais le tout petit enfant. À propos de *L'Enfant secret*, Alain Philippon écrivait des lignes qui entrent à ce point en résonance avec ce qui a lieu dans ce moment de *J'entends plus la guitare* qu'on peut se demander si Philippe Garrel n'a pas cherché à en produire une transcription filmique, exactement comme son « la Tour » du *Cœur fantôme* pouvait donner le sentiment de répondre positivement à Serge Daney : « On peut imaginer une autre naissance : dans le noir, un cercle s'ouvre (l'objectif), s'élargit (un couple), s'élargit encore (le cercle de famille). » [943] Si ce n'est pas l'objectif de la caméra qui s'ouvre ici, c'est bien le même mouvement d'ouverture progressif d'un cercle (le foyer dans l'« espace entre » Gérard et Aline) qui est à l'œuvre dans *J'entends plus la guitare* pour engendrer un cercle de famille. Comme avec une pierre jetée dans l'eau dont le point d'impact se prolonge en ondes [944] , le foyer élargit son cercle. En ce sens, le foyer qui naît entre un homme et une femme chez Philippe Garrel diffuse à partir de lui ce que Gaston Bachelard appelait des « ondes mondificatrices » qui aident à résister à la dissolution du monde ambiant en sécrétant un « monde dominé » [945] . Certes, le monde dominé ne dure qu'un temps parce qu'il appelle aussi son lot de crises et de heurts dans *J'entends plus la guitare*, comme dans les autres films de la quatrième période qui accordent une place prépondérante au motif dramatique de la famille. Mais au moment où il naît, le foyer est une puissance cosmogène, comme la transition entre la quatrième et la cinquième époque nous invite à le comprendre : à l'état naissant, le foyer a vocation à faire du monde même un immense foyer.

Au cœur de l'« espace entre » : l'enfant en son « berceau de cristal »

Parce que l'« espace entre » peut se faire foyer, parce qu'il est le point de concentration où paraissent se condenser les forces qui émanent de l'homme et de la femme qui

943 Alain Philippon, *Le Blanc des origines*, *Écrits de cinéma*, Crisnée, Yellow now, coll. « Côté cinéma », 2002, p. 151.

944 Alain Philippon employait déjà cette métaphore : « Comme les ondes que trace, dans l'eau, la chute d'une pierre, le film s'organise en cercles concentriques autour d'un centre originel : la caméra, le cœur. » *Cf. op. cit.*, p. 151.

945 Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 159.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

forment un couple, il convient de noter en dernière analyse que l'« espace entre » devient le lieu d'élection où vient se loger celui qui par essence incarne l'expansion du foyer originel : l'enfant. Si l'« espace entre » est aussi sensible dans les films de la quatrième période, c'est finalement parce qu'il est bien souvent la place dévolue à l'enfant, non seulement d'un point de vue abstrait et d'un point de vue narratif mais aussi de manière très concrète, laquelle nous intéresse le plus directement.

Que l'« espace entre » un homme et une femme devienne la place naturelle de l'enfant dans les films de la quatrième période, nombreuses sont les séquences qui en témoignent. C'est dès la première séquence de *J'entends plus la guitare*, par exemple, que l'enfant se retrouve placé très exactement entre un homme et une femme, même si c'est encore de manière virtuelle. Alors que Marianne et Gérard sont enlacés sur leur lit et que l'« espace entre » eux est très resserré, Gérard demande après quelques instants à Marianne si elle veut lui faire un enfant. L'enfant restera virtuel puisque Marianne refuse et que le couple se séparera avant d'avoir procréé. Mais cette séquence apparaît représentative de la place qui lui est dévolue, parce que Gérard a besoin de se retrouver en co-présence avec Marianne et de provoquer un « espace entre » très resserré pour venir y déposer en parole l'enfant. Il n'est donc pas étonnant, par la suite, que cet enfant que désire Gérard et qu'il finit par avoir avec une autre femme soit placé, dès les premières secondes où il apparaît, très exactement dans l'« espace entre » ses deux parents. En effet, à l'ouverture de la cinquième époque, le petit Ben se trouve assis sur les genoux de sa mère mais entre elle et Gérard, ce que ne manque pas de souligner un panoramique à gauche qui part de la mère et l'enfant pour en arriver à Gérard. Ainsi l'enfant incarne l'extension concrète du foyer et peut alors se faire lui-même foyer. Dans le plan qui suit, Ben est dans les bras de son père, lui-même assis en bout de table. La caméra a pris de la distance avec les protagonistes et les autres convives se font visibles. Tous ont le regard braqué en direction du petit Ben qui devient ainsi le « foyer de fascination » [946] de la scène.

Dans *Les Baisers de secours*, la concrétisation de l'« espace entre » comme place dévolue à l'enfant est plus nettement incarnée encore. Au cours du voyage en train que Lo, Jeanne et Matthieu effectuent pour se rendre chez la mère de ce dernier, la séquence débute sur un plan rapproché de Matthieu et Lo, l'enfant regardant presque ébahi son père peler une orange [séq. 34]. Jeanne entre alors dans le compartiment, porteuse des sandwichs qu'elle vient d'acheter, s'assoit en face de ses deux hommes et Lo ne tarde pas à la rejoindre, suivi en panoramique gauche par la caméra. Ce qui donne une telle importance au fait que l'enfant occupe l'« espace entre » dans cette séquence ce n'est pas seulement que la caméra se charge de souligner l'occupation de l'« espace entre » par l'enfant. C'est surtout que cette occupation de l'« espace entre » suffit à constituer le motif dramatique d'un début de séquence. C'est encore une fois toute la force de l'épure garrelienne qui agit ici. Parce que ses films sont pauvres en événements, la moindre petite situation qui se voit distinguée prend de l'importance et demande à être prise en considération pour l'anodin même qu'elle figure. Ainsi, alors qu'il est si banal qu'un enfant

946 Nous empruntons cette expression à Michel Chion qui l'emploie dans un autre contexte : à propos d'*India Song* etdes sons hors-champ pour qui, dans ce film, le champ agit « comme *foyer de fascination.* » *Cf.* Michel Chion, *Le Son au cinéma*, *op. cit.*, p. 42.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

passe de l'un à l'autre de ses parents, cette petite action fait ici événement et prend toute sa valeur pour la véritable habitation de l'« espace entre » par l'enfant qui y figure.

Parce qu'il est l'extension la plus concrète du foyer, placé ainsi dans l'« espace entre » ses deux parents, l'enfant paraît retrouver son berceau d'origine. Est-ce cela le « berceau de cristal » [947] ? Est-ce cet « espace entre » vide et transparent qui constitue le foyer de l'enfant ? On peut constater en tout cas que l'enfant ainsi placé dans l'« espace entre » semble se faire rappel de l'origine d'où il vient et qui est très exactement l'entre-deux formé par le couple. C'est sur ce point sans doute que résonne le mieux pour le cinéma de Philippe Garrel la conception que Daniel Sibony se fait de l'entre-deux, parce que cette coupure-lien « prend toute sa force […] lorsque, dans son immense foisonnement, il apparaît comme une figure de *l'origine*. » [948] Pour Daniel Sibony, ce qui s'opère dans la mise en place de l'entre-deux, c'est un partage des origines, c'est-à-dire plus fondamentalement encore une mise en partage de l'origine propre à chacun quand l'entre-deux implique deux êtres :

« L'entre-deux comme mise en acte de l'origine semble être le geste premier qui fait exister l'un et l'autre dans l'entre-deux qui les sépare et qui les lie, les rend "visibles" au regard des tiers, inscrit leur lien dans leur distance. » [949]

Qu'est-ce donc qu'un enfant, sinon cette mise en acte de l'origine, parce qu'en lui s'incarne la mise en partage de l'origine qui est propre à chacun des deux parents ? L'enfant trouve naturellement sa place dans l'« espace entre » ses deux parents parce qu'il est lui-même entre-deux. L'enfant est entre-deux parce qu'il est une tierce instance unificatrice. Il est très exactement lien, parce qu'il unit à jamais un homme et une femme. Mais il est aussi très exactement coupure parce qu'il est désormais entre ses deux parents, ce que ne cesse de rappeler justement le cinéma de Philippe Garrel en faisant occuper à l'enfant l'« espace entre ». C'est ainsi que, dans les films de la quatrième période, l'enfant peut incarner toutes les déchirures (ce que rend de manière emblématique l'épreuve du *Cercle de craie caucasien*). Il peut aussi incarner les liens qui résistent et ne rompent jamais définitivement, comme le petit Lo dans *Les Baisers de secours* qui ne cesse de naviguer entre ces deux parents au temps de la séparation. « Lo est encore là… entre vous deux. Votre histoire l'intéresse. Il veut qu'elle continue », dit le père de Matthieu à son fils dans *Les Baisers de secours*. Le cinéma de Philippe Garrel ne finira jamais : il suffit d'un entre-deux pour qu'un enfant et une histoire y naissent.

947 Rappelons que *Le Berceau de cristal* est le titre d'un des films de Philippe Garrel.

948 *Op. cit.*, p. 16.

949 Ibid., p. 345.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Conclusion

« Celui qui s'est rigoureusement soumis aux exigences d'une œuvre d'art, à ses lois formelles immanentes et à la nécessité qui l'a façonnée, en mobilisant toutes les ressources de précision propres à sa sensibilité personnelle, il ne peut accorder le moindre crédit à de telles réserves qui lui objectent le caractère purement subjectif de son expérience et il mesure tout ce qu'elles ont d'illusoire. Chaque pas qui le fait avancer, grâce à sa réceptivité profondément subjective, au cœur même de la chose a incomparablement plus de valeur objective que des catégoratisations englobantes et bien établies […]. » Theodor Wiesengrund Adorno.

En 1968, Roland Barthes pouvait affirmer au cours d'un entretien accordé aux *Cahiers du cinéma* :

« Il y a une sorte de démission des œuvres modernes en face du rapport interhumain, interindividuel. Les grands mouvements d'émancipation idéologique – disons, pour parler clairement, le marxisme – ont laissé de côté l'homme privé, et sans doute ne pouvait-on faire autrement. Or on sait très bien que, là, il y a encore de la gabegie, il y a encore quelque chose qui ne va pas : tant qu'il y aura des "scènes" conjugales, il y aura des questions à poser au monde. » [950]

À l'issue de l'exploration analytique que nous venons de mener, cette réflexion de Roland Barthes trouve avec les films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel un terrain de confirmation. La mise de côté des échanges interhumains par la modernité, si elle a effectivement eut lieu, ne pouvait en effet durer éternellement, comme le pressentait

[950] ***Roland Barthes, Le Grain de la voix, op. cit., p. 29.***

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

ici Roland Barthes. Le risque était trop grand de passer à côté d'une part banale et commune mais surtout d'une part essentielle des conditions d'existence des hommes et de l'homme en général. Or, par la place qu'ils accordent aux situations entre deux personnes, par la volonté qui s'y manifeste de privilégier les rapports d'entre-deux, aussi bien sur le plan visuel que sur le plan dramatique, les films de la quatrième période impriment le sentiment de s'être donné pour « vocation » d'occuper une place éminente parmi les œuvres appartenant au cinéma de la modernité qui ont ressenti comme une nécessité de renouer avec ce pan de l'expérience humaine que sont les relations interindividuelles. Que la modernité à laquelle songe Roland Barthes soit explicitement affiliée au marxisme ne peut que venir en renfort de ce sentiment. Philippe Garrel, sans jamais, à notre connaissance, s'être présenté comme marxiste, tient à revendiquer l'appartenance de ses films à « un cinéma de gauche » [951] , ce qui invite à inscrire son œuvre dans la nébuleuse des mouvances artistiques marquées par le marxisme [952] – fût-ce justement pour entretenir avec lui un rapport très critique et rompre en définitive avec ses prescriptions et ses urgences idéologiques.

Une place éminente : une éthique de l'immobilité en esthétique

Si leur place peut être dite éminente, c'est d'abord parce que ces films forment le contrechamp le plus radical qui se puisse imaginer au constat qui ouvre le propos de Roland Barthes. À la démission pure et simple vis-à-vis des rapports interindividuels qui aurait caractérisé les œuvres modernes soucieuses d'entrer en syntonie avec la volonté d'émancipation d'une classe sociale entière portée par le marxisme, les films de la quatrième période opposent en effet un recours à peu près exclusif aux situations et moments entre deux personnes, au point de laisser penser que les rapports, les échanges et les interactions duelles comptent prioritairement pour le Philippe Garrel de cette période. En multipliant les types de situations deux par deux tout en n'excédant qu'occasionnellement le cadre de l'« entre deux personnes », en voulant bien souvent ne pas voir et montrer plus de deux personnages quand la situation dramatique en contient plus, en réduisant la part visible de la diégèse à une scène-monde qui ramène le lieu du drame à la seule co-présence des personnages, les films de la quatrième période produisent autant de dispositifs esthétiques qui imposent les rapports interhumains interindividuels en tant que sujet d'investigation fondamental dans le champ du cinéma de

951 *Cf. Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 135 : « […] je suis d'extrême-gauche – on ne le dit jamais mais c'est ainsi : mon cinéma est un cinéma de gauche […]. » Il n'est pas inintéressant de noter que Philippe Garrel souligne que les critiques ne mettent jamais en avant cette dimension de son cinéma.

952 À ce titre, on ne peut que noter les deux références au journal *L'Humanité* qui se trouvent dans *Les Baisers de secours* et dans *Le Cœur fantôme* [respectivement séq. 31 et séq. 54] On notera aussi que dans la séquence d'ouverture de *Marie pour mémoire*, film tourné en 1967, l'ange Gabriel vante les mérites du situationnisme en l'exaltant comme le « seul groupe vraiment marxiste ».

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

la modernité.

Il n'est en aucun cas question pour Philippe Garrel de poser la question de l'homme public, encore moins de l'homme massifié ou du peuple et on pourrait presque [953] dire pour les films de la quatrième période ce que le mari d'Hélène dit de Blondin dans *Le Vent de la nuit* : « ils n'ont pas le sens du collectif ». Il s'agit tout au contraire pour le metteur en scène de s'installer, la très grande majorité du temps, dans l'espace très resserré de situations entre deux personnes où ce sont d'abord les dimensions de l'entre-deux, du privé et de l'intime qui occupent l'avant-plan de cet ensemble esthétique. Que Philippe Garrel, comme pouvait le dire Youssef Ishaghpour à propos de *Liberté*, *la nuit*, arrive ainsi à retrouver « dans le particulier le moment de l'universel » [954], fait sans doute beaucoup pour le pouvoir d'attraction de films qui poussent à son paroxysme l'idée que c'est en se donnant pour sujet le plus spécifique et le plus singulier que l'on peut avoir la chance de faire écho à ce qui fait le tissu de vie de tout un chacun. Il n'en demeure pas moins que l'accès à l'universel est une conséquence, non une donnée de fait. Le plus sûr moyen d'être moderne pour Philippe Garrel, c'est de ne pas oublier qu'il y a et y aura toujours des « scènes conjugales », comme le dit Roland Barthes. On sent bien que cela suffit à produire une posture qui a aussi quelque chose de foncièrement politique.

Si la place de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel peut être dite éminente parmi les œuvres modernes qui ont senti la nécessité d'en revenir aux rapports interhumains interindividuels, c'est aussi en raison du caractère presque inépuisable du motif de l'« entre deux personnes » dans ce pan de l'œuvre du cinéaste. L'exploration analytique que nous avons menée nous a offert, en effet, d'appréhender des phénomènes filmiques aussi différents que le double portrait, l'écriture physique qui se développe au moyen des interactions corporelles ou les malaises dans la coopération qui se font bien souvent jour sur la scène des dialogues. Elle nous a aussi permis de mettre en évidence que la construction de la co-présence, condition *sine qua non* à tout rapport interindividuel, pouvait devenir un enjeu dramatique et symbolique essentiel dans les films de la quatrième période. Tout comme elle nous a donné l'occasion de mettre en relief le rôle prépondérant des « entre deux personnes » et de la transformation des rapports qui leur sont inhérents pour le bâti de la narration garrelienne ou de chercher à comprendre les raisons pour laquelle l'esthétique garrelienne pouvait souvent manifester un refus ostensible du champ-contrechamp. Alors que le motif de l'« entre deux personnes » pourrait apparaître *a priori* fort limité, même lorsqu'il trouve à s'étoiler sous les différents types d'incarnations qu'il est susceptible de recevoir (entre deux femmes, entre deux hommes, entre père et fils, etc.), c'est au contraire et en définitive une très grande diversité de problèmes et solutions filmiques qui naissent à partir de lui. Si les films de la quatrième période se donnent pour motif privilégié l'« entre deux personnes », c'est semble-t-il pour en exploiter tout le potentiel dramatique et esthétique, comme on ne cesse pas de prospecter une mine qui n'a pas rendu tout son gisement.

[953] Presque, car il ne faut tout de même pas oublier la fin d'article de l'ami de Philippe dans *Le Cœur fantôme*, qui dénonce l'impression de non-liberté ressentie collectivement par les hommes de la contemporanéité.

[954] Youssef Ishaghpour, *Cinéma contemporain*, *De ce côté du miroir*, *op. cit.*, p. 236.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

C'est donc aussi par là, au sein de la modernité cinématographique, une certaine manière d'être moderne que portent avec eux ces films : non pas se donner pour tâche de s'engager dans de nouvelles voies esthétiques, non pas chercher à renouveler un style, mais en revanche creuser toujours plus profond le sillon de ce qui a fini par s'imposer comme le plus important et le plus essentiel. C'est en ce sens aussi que, pour reprendre une expression à Jacques Aumont, on peut dire de Philippe Garrel qu'il est un « grand cinéaste sans imagination » [955] . Dans *Les Ministères de l'art*, ce film qui par certains aspects peut être tenu pour le traité poétique de Philippe Garrel, le cinéaste faisait cette déclaration qui s'achevait en forme de pétition de principe :

« Ça vous est venu comme ça, pendant la misère, ou par amour, pour ne pas mourir de faim, et c'est pour ça que vous savez le faire, parce qu'à un moment donné il s'est avéré crucial de savoir réussir une œuvre, justement, pour se sortir du froid et cet art vous saurez le faire toute votre vie. Alors, mieux vaut ne pas bouger. J'ai choisi d'être metteur en scène de cinéma.» [956]

« Mieux vaut ne pas bouger » : telle semble bien être en effet la posture artistique que Philippe Garrel a adoptée face à l'« entre deux personnes » au cours de la quatrième période. Mieux vaut ne pas chercher à donner à voir autre chose que ce que l'on a déjà su si bien montrer et filmer. Mieux vaut ne pas se fourvoyer à vouloir être original quand on est devenu un cinéaste majeur des situations entre deux personnes. C'est quelque chose comme une éthique de l'immobilité en esthétique que semblent ainsi exalter au sein de la modernité cinématographique les films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel. Pourquoi ne pas le dire ? Une telle posture éthique possède, à nos yeux, une dimension sublime.

La place de la quatrième période peut enfin être dite éminente parmi les oeuvres modernes qui font du rapport interhumain interindividuel l'un de leurs thèmes de prédilection parce qu'on a pu constater que s'y dévoilait, en bien des occurrences, un souci de rendre sensible, voire de dramatiser, la complexité ontologique des situations entre deux personnages. Entre autres, en maintenant une dimension de coupure irréductible au cœur du lien tissé par un état de co-présence, en rendant tout simplement indécidable le lien qui a (peut-être) lieu entre deux personnages, comme il nous a été donné de le mettre en évidence sur un exemple de *La Naissance de l'amour*, en travaillant toujours selon les mêmes modalités à rendre précaire le lien qui naît au cours d'une rencontre amoureuse, en faisant de la caméra un instrument ambigu tout autant au service du lien que de la coupure capable de traduire sur un plan concret les deux faces de l'entre-deux, les films de la quatrième période ne se contentent pas de prendre pour objet les situations entre deux personnes et les rapports interindividuels qui en émanent. Ils montrent combien ils peuvent être redevables d'un regard moderne parce que ce dernier ne prend le parti ni du lien ni de la coupure mais tient à maintenir en tension les ambivalences et les inévidences, selon le mot de Fabrice Revault d'Allonnes, qui se

[955] Jacques Aumont, « *Secrète liberté* », *art. cit.*, p. 30.

[956] Cf. Une caméra à la place du cœur, op. cit., p. 135. Dans Liberté, la nuit, ce propos est repris quasiment in extenso dans un monologue face caméra du personnage interprété par Laszlo Szabo, ce qui témoigne de son importance pour Philippe Garrel. Seule la conclusion en est différente : « J'ai décidé de devenir marionnettiste. »

en vertu de la loi du droit d'auteur.

logent dans la moindre etla moins dramatisée des situations entre deux personnes.

Pour le dire autrement, Philippe Garrel n'a pas pour projet de moderniser les rapports entre deux personnes – ce qui n'aurait d'ailleurs guère de sens. Il s'agit bien plutôt pour lui de faire passer la modernité par les rapports interhumains interindividuels. Ce dont on ne cesse de prendre conscience en soumettant à l'analyse les films de la quatrième période, c'est que la plus anodine des situations de co-présence, le plus infra-ordinaire des rapports interindividuels peuvent devenir le théâtre d'un jeu de forces antagonistes qui en font la valeur humaine pour qui prend la peine de s'y arrêter. Ainsi, au sortir d'une longue et assidue fréquentation des films de la quatrième période, il ne paraît plus possible de se dire qu'il va de soi et qu'il est d'un faible enjeu de réunir deux personnes en co-présence au cinéma. Il y a là matière à tant de questions dramatiques et esthétiques – questions qui sont aussi d'ordre éthique –, il y a là matière à tant de choix de représentation possibles que l'on en viendrait presque à s'étonner que Philippe Garrel cherche, de temps à autre, à mettre en scène d'autres types de situations. Le fait moderne dans les films de la quatrième période, s'il faut tenter d'en résumer la portée, c'est bien de provoquer chez le spectateur une interrogation sur ce qui jusque-là pouvait lui sembler le moins susceptible d'être soumis à questionnement. « Interroger ce qui semble tellement aller de soi que nous en avons oublié l'origine » : telle était la tâche que s'assignait Georges Pérec dans *L'Infra-ordinaire* [957] . Les films de la quatrième période sont de ceux qui poussent leurs spectateurs dans cette voie.

Un cinéma de l'intime

Outre cette place éminente occupée par la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel au sein de la modernité post-marxiste, trois points nous semblent devoir être mis en avant si, en se retournant sur l'exploration analytique que nous avons menée, on jette un regard synoptique sur les huit chapitres qui la composent. On voudrait en premier lieu retenir l'importance que les films de cette période attribuent à la « dramaturgie plastique », pour reprendre l'expression déjà citée de Jean Douchet, et à ce qui se range, dans une économie filmique, sous l'ordre du figurable. Ce n'est évidemment pas un hasard si Philippe Garrel considère que l'essence de son travail porte pour nom la mise en scène. Ce n'est pas un hasard non plus si, comme nous l'avons vu, il acquiesce sans détour lorsque Thomas Lescure lui demande s'il ce qu'il recherche ne consiste pas à figurer les choses plutôt qu'à les dire [958] . Au terme de cette étude, il n'est pas douteux, en effet, que le travail de mise en scène, en ce qui concerne les situations entre deux personnes, consiste en grande partie pour Philippe Garrel à savoir élaborer les figures et configurations filmiques les plus à même de faire saisir et ressentir les enjeux dramatiques avec lesquels ses personnages sont aux prises.

957 Georges Pérec, *op. cit.*, p. 12.

958 *Cf. Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 51.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Qu'avons-nous vu se dessiner, en effet ? Que ce soit par le parti pris du « fortement figuratif » dans les films de la quatrième période ; que ce soit par les mises en rapport morphologique des corps, dont on pourrait dire en définitive qu'elles font parler sur un mode figural la co-présence ; que ce soit par tous les effets d'a-corps, de désa-corps et de ra-corps, subtile alchimie corporelle qui en dit bien souvent autant ou plus que les mots ; que ce soit par la richesse d'emploi de la « rhétorique » des jeux de regards quand les « entre deux visages » se transforment en « lieu d'un regard sur un regard » ; que ce soit par le rôle symbolique majeur que peuvent jouer certains objets quand ils sont situés dans l'« espace entre » deux personnes et en exacerbe, en les concrétisant, les tensions latentes : c'est bien, en chacune de ces modalités de mise en scène, des choix esthétiques faisant reposer sur la figurabilité l'essentiel des effets de sens qui se sont imposés. De manière singulièrement symptomatique, même quand il s'est agi pour nous d'analyser pour eux-mêmes la dimension de la parole et des dialogues, cela a été pour se rendre compte, par exemple, que la parole, servait d'abord à figurer le lien inhérent à une situation de co-présence avant même de valoir pour son contenu sémantique. Les situations entre deux personnes et leur « matériel comportemental » humain fournissent à Philippe Garrel une palette en définitive large d'éléments à partir desquels il « travaille au corps », pourrait-on dire, l'« entre deux personnes » pour en exploiter le potentiel figural. Les films de la quatrième période sont de ces films qui savent charger d'un immense poids d'émotion et de sens le simple regard contemplatif d'un homme sur la femme qu'il aime, comme ils sont de ceux qui arrivent à penser l'identité partagée d'un couple par le simple filmage de deux visages dans un même cadre resserré. Ils sont de ceux qui savent, en une interaction corporelle, figurer tout ce qui unit ou désunit un homme et une femme. Nul n'est besoin dans ces cas là d'en passer par la « dramaturgie sonore » pour exprimer et faire saisir les enjeux portés par ces moments filmiques. C'est figuralement que le sens de tels moments se déploie.

Le point le plus spécifique à notre objet d'étude, c'est qu'avec les situations entre deux personnes, les films de la quatrième période sécrètent une multiplicité de figures et configurations basées sur l'interrelation dans le but, précisément, d'incarner cette interrelation. On a d'ailleurs bien souvent l'impression que les personnages en co-présence valent moins en tant que personnages, au sens où l'on s'attendrait à trouver dans cette notion une dimension de l'ordre du sujet ou de l'individu, que comme support ou site à la figuration de cette interrelation. C'est le cas, par exemple, avec les doubles portraits où les deux visages sont littéralement soudés pour produire une configuration qui n'a aucun sens à être envisagée et pensée en dehors de tout effet de co-présence et où ce sont les dimensions qui se nourrissent de la mise en rapport des personnages (effets de différences dans la représentation, entre-deux, visage(s) donné à l'intime et identité partagée) qui s'imposent, presque sans effort, au regard analytique. On ne peut évidemment se prononcer sur ce que sera la postérité des films de la quatrième période. Mais gageons que, s'ils marquent l'histoire du cinéma et l'histoire de l'art, ce sera aussi, et peut-être d'abord, pour la capacité qu'ils auront eu à figurer avec autant de constance ce qui relève, concrètement parlant, des interrelations abstraites.

En deuxième lieu, on voudrait souligner la masse des phénomènes récurrents que nous avons pu voir associés aux situations entre deux personnes dans la quatrième

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

période du cinéma de Philippe Garrel. Nous ne pensons pas seulement ici aux points saillants stylistiques que, dans notre premier chapitre, nous avons recensés avec le souci de montrer qu'ils donnaient un relief et une densité majeurs à l'« entre deux personnes ». Nous pensons aussi aux très nombreuses attitudes mutuelles à travers lesquelles les interactions corporelles font sentir des a-corps minimaux au cours de situations de co-présence. Nous pensons avec quelle rigueur Philippe Garrel fait revenir le même canevas pour mettre en scène les moments de rencontre amoureuse. Nous pensons encore aux très nombreux motifs qui viennent occuper l'« espace entre » deux personnages, au point qu'il est légitime de constituer l'« espace entre » en objet justiciable d'un regard et d'une problématisation analytiques spécifiques. On peut penser enfin (mais cet enfin ne vient traduire ici aucune exhaustivité) à tous les exemples que nous avons étudiés de pans de dialogues qui ont pour point commun de mettre en évidence de nombreux malaises dans la coopération.

S'il est important d'insister sur ces récurrences, c'est parce qu'elles sont en grande partie ce qui a rendu possible cette étude dans sa volonté d'envisager et de penser ensemble des situations qui, pour être structurellement proches, n'en sont pas moins aussi fort différentes. Ce sont de telles récurrences qui réassurent le fait que l'on puisse appréhender à travers un objet problématique unique – l'« entre deux personnes » – des phénomènes filmiques disparates. Avant d'entamer notre exploration analytique, nous nous attendions à trouver de telles récurrences, pour la raison que nous en avions déjà repéré certaines. Mais nous ne nous supposions pas en trouver autant. Il convient donc en cette fin d'étude de distinguer la présence de ces récurrences parce qu'elles témoignent d'une continuité esthétique dans la quatrième période qui saute sans doute beaucoup moins aux yeux que la répétition majeure qui domine l'ensemble : celle des situations entre deux personnes elles-mêmes. Ces récurrences forment incontestablement ce qu'il est convenu d'appeler un style. Elles sont aussi ce qui tissent entre les films de la quatrième période un réseau, presque vertigineux, où les jeux d'écho répondent aux effets de miroir. Une telle « architecture » esthétique ouvre une voie analytique que nous n'avons fait qu'esquisser : il y aurait à mener une lecture stratifiée des films de la quatrième période qui chercherait à comprendre comment chaque situation entre deux personnes renvoie à d'autres situations entre deux personnes.

En troisième instance, à l'issue de cette recherche il est possible d'affirmer que l'« entre deux personnes » représente un motif par lequel transitent certains des principaux thèmes et enjeux garreliens, qu'il contribue d'ailleurs à fortement mettre en relief et dramatiser. Motif quasiment obsessionnel, l'« entre deux personnes » concentre et condense à lui seul nombre des obsessions garreliennes – obsessions qui font d'ailleurs dire aux critiques les plus bienveillants, et en le portant sans doute possible au crédit de l'auteur, que Philippe Garrel « tourne en rond » et « ne voit pas d'issue » [959] . Il ne s'agit certes pas d'affirmer qu'il est le seul motif à les prendre en charge et les exprimer. Mais certains de ces thèmes et de ses enjeux scintillent de manière aiguë avec l'« entre deux personnes », parce qu'ils lui sont presque ontologiquement associés – et on peut émettre l'hypothèse, qui n'a rien de bien audacieuse, que c'est l'une des raisons majeures pour lesquelles Philippe Garrel ne sort qu'exceptionnellement du cadre de l'« entre deux

[959] *Cf.* par exemple, Didier Péron, « Un homme, deux femmes, toujours », *art. cit.*,(www.liberation.fr).

en vertu de la loi du droit d'auteur.

personnes ».

Ces thèmes et ses enjeux, quels sont-ils ? Ils sont maintenant bien connus et on ne saurait les nommer tous : l'amour, l'amitié, la filiation, la trahison, l'adultère, la rupture, la confession, la conjugalité, etc. On voudrait simplement ici en mentionner un plus avant, cruciaux parmi les cruciaux dans l'univers de Philippe Garrel depuis au moins *L'Enfant secret* et que nous avons déjà rencontré en cours d'analyse : l'intime. Pourquoi ? Parce que face à ce thème, nous avons une conviction. Elle peut être énoncée sous la forme d'un chiasme : c'est parce que le cinéma de Philippe Garrel est un cinéma de l'intime qu'il a recours le plus souvent à des situations entre deux personnes, mais c'est aussi parce qu'il a très majoritairement recours à des situations entre deux personnes qu'il est un cinéma de l'intime. On voudrait traduire par là le maillage indémaillable qui s'est peu à peu dessiné à nos yeux entre intime et « entre deux personnes » au cours de l'étude. Il y a l'intime au sens le plus fort, tel que peut le définir Jean-Pierre Sarrazac et que nous avons rencontré au terme de nos analyses sur le double portrait. Il y a ce que, avec Roland Barthes et Frédéric Berthet nous avons nommé les « interlocutions intimes ». Il y a encore, et peut-être surtout, l'idée d'un Philippe Garrel « archéologue de l'intime », telle que nous avons pu en émettre l'hypothèse en examinant la manière dont la caméra du cinéaste pouvait creuser l'« espace entre » deux personnes. Mais il y a aussi tout ce qui relève de l'intimité, dans laquelle on voudra bien voir les dimensions du proche, du privé et du familier. C'est-à-dire, en définitive, le fond sur lequel s'enlève la quasi totalité des situations entre deux personnes. Réunir en co-présence deux personnes dans les films de la quatrième période, ce n'est finalement pas autre chose que bâtir en première instance un rapport interindividuel intime – pléonasme pour dire un rapport garrelien.

Un goût d'inachevé

En cette toute fin d'étude, un goût d'inachevé se sera peut-être fait jour pour certain lecteur. Un goût d'inachevé d'abord parce que reste grande ouverte la question des différences et des irréductibilités qui existent entre les divers modes de situations entre deux personnes, parce que le parti pris originel de notre travail était résolument de les prendre en écharpe et des les envisager sous la bannière d'un seul et même objet : l'« entre deux personnes ». Car tous les phénomènes récurrents que nous avons constatés ne doivent pas induire en erreur : il est certain que les affaires de couples et ce qui a lieu entre homme et femme chez Philippe Garrel n'est pas, par bien des aspects, du même ordre que ce qui a lieu entre deux hommes, entre un père et son fils ou même entre un homme et une femme qui ne sont pas amants.

Plus encore, chaque couple possède son ipséité dans les films de la quatrième période, comme chaque moment entre deux amis ne ressemblent en définitive à aucun autre. Gérard et Marianne, dans *J'entends plus la guitare*, avec leur amour à l'exclusivité romantique qui sombre dans les noirceurs de la drogue et dans les regrets du passé, forment un couple bien différent de celui, baroque et ne menant à rien, formé par Hélène et Paul dans *Le Vent de la nuit*. De même, si on peut trouver bien des similitudes entre les

en vertu de la loi du droit d'auteur.

moments qui donnent à voir ensemble Matthieu et son père dans *Les Baisers de secours* et ceux montrant en co-présence Philippe et son père dans *Le Cœur fantôme*, on ne saurait en aucun cas dire qu'ils sont similaires : il n'y a pas trace, chez le père de Matthieu, de la part d'autoritarisme libertaire [960], par exemple, dont fait preuve à de multiples reprises le père de Philippe dans *Le Cœur fantôme*. Par-delà les points communs à toutes les situations entre deux personnes, c'est à une myriade de différences qu'a affaire le spectateur de situations entre deux personnes dans les cinq films de la quatrième période. On peut d'ailleurs penser que c'est précisément pour faire ressortir les différences entre elles que les films de la quatrième période prennent à ce point le parti des situations entre deux personnes : alors que tout semble toujours se jouer à l'horizon d'un « même » sans cesse recommencé, c'est finalement une succession d'altérités qu'il faudrait en définitive traquer pour rendre entièrement justice à ce qui a lieu entre deux personnes dans ces films. Tâche sans doute infinie dans laquelle d'autres s'engageront peut-être.

Le goût d'inachevé qu'aura pu ressentir le lecteur tout au long de cette étude pourrait bien venir aussi des orientations analytiques que nous avons données à la recherche. Nous avons conscience, par exemple, mais pour le revendiquer, de nous être laissé saisir souvent par ce qu'Isaac Joseph, à propos des microsociologues que sont Georg Simmel, Gabriel Tarde et Erving Goffman, appelle « le démon de la description des formes » [961]. Voir, constater, décrire des fonctionnements filmiques et des comportements humains en ne cherchant pas toujours, loin s'en faut, à en faire le prétexte à une glose herméneutique ne nous a pas semblé en effet un parti pris analytique plus mauvais qu'un autre dès lors qu'on ne se refuse pas non plus à interpréter quand la matière le commande. On ne propose peut-être jamais plus une lecture personnelle que lorsqu'on écoute les scrupules qui nous enjoignent de ne pas chercher coûte que coûte à faire du sens pour s'en tenir plus modestement à l'exhibition des procédures immanentes qui sont les formes les plus spécifiques d'une œuvre. Produire une vision subjective d'une œuvre, ce n'est pas tout vouloir interpréter. C'est faire confiance à sa subjectivité pour se mettre au service de l'objectivité de l'œuvre, tout en sachant, comme nous le disions en introduction avec Pierre Bayard, qu'une œuvre est de toute façon totalement réorganisée par la subjectivité de celui qui la reçoit et l'analyse. N'est-ce pas à cette condition qu'une analyse peut ainsi avoir une valeur objective tout en ne cessant pas d'être subjective ? On pourra néanmoins trouver que nous aurions parfois pu (et dû) aller plus loin dans nos interprétations – mais on peut toujours aller plus loin.

Le goût d'inachevé, et cela en constitue peut-être la raison principale, pourrait enfin découler des éléments dont on s'attendait à ce que nous parlions plus profondément à la lecture du titre de notre étude. Pour ne prendre que le plus important de ces éléments, on pouvait peut-être s'attendre à trouver, par exemple, une réflexion plus poussée sur le

[960] Comme l'écrit Jean-Marc Lalanne : « Le paradoxe de ce père (le père de Philippe) est d'asséner des leçons de conduite comme des vérités définitives alors que le contenu se veut extrêmement libertaire. Face à cette figure qui se défausse de ses responsabilités tout en tenant un discours très autoritaire, Philippe est encore un petit garçon […]. » *Cf.* « *Le Cœur fantôme* », *art. cit.*, p. 54.

[961] Isaac Joseph, *Le Passant considérable*, *op. cit.*, p. 11.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

concept de co-présence à partir de ce que les films de la quatrième période nous en apprennent, même si notre étude n'a jamais eu de finalité théorique. Peut-être aurions nous dû, d'ailleurs, insister encore davantage que nous ne l'avons fait sur ce qui n'appartient ni à l'un ni à l'autre des deux protagonistes en co-présence, ni même vraiment aux deux ensemble, mais à la situation même de co-présence. Cela n'a pourtant jamais cessé d'être notre exigence. Cette exigence, nous la voyons constamment rappeler au cours de notre étude par la prise en considération de la problématique de l'entre-deux et nous pensons la voir culminer dans nos analyses sur les interactions corporelles et sur l'« espace entre ». Mais prendre pour objet d'étude la co-présence, c'est véritablement se retrouver dans l'obligation de penser le co-, si l'on peut dire. C'est élever au rang d'objet, fussent-ils purement conceptuels, des phénomènes impalpables et abstraits qui forment le tissu de cet « être ensemble » qu'est une co-présence. Mais est-on encore ici dans le domaine de l'analyse filmique ou dans celui de la philosophie ?

Avouons-le, un tel goût d'inachevé n'est cependant pas pour nous déplaire. D'abord, parce qu'il ne nous semble pas pouvoir être totalement surmonté et participe de tout travail de recherche et d'analyse. L'analyse d'une œuvre est nécessairement interminable et c'est bien pourquoi il faut savoir la terminer. Ensuite parce que, sans aucunement vouloir tomber dans le mimétisme, il n'est pas sans valeur pour nous de penser que ce goût d'inachevé résonne avec le goût pour l'inachevé que revendique Philippe Garrel, comme nous l'avons souligné au cours de l'étude. On peut d'ailleurs trouver une trace de ce goût dans *Le Vent de la nuit* lorsque Serge soutient que les Italiens sont aussi forts dans l'inachevé que dans l'achevé. Si l'inachèvement est bien le contraire de ce qui est bâclé tout en étant ce qui s'oppose aux illusions d'avoir fait le tour d'une question, alors nous ne pouvons que souhaiter en définitive que notre travail paraisse quelque peu inachevé.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Bibliographie

Cette bibliographie est divisée en deux sections principales.

La première section est consacrée aux écrits sur le cinéma de Philippe Garrel. Parmi les ouvrages mentionnés, seuls ceux entièrement consacrés au cinéaste figurent dans cette section. En revanche, on trouvera ici un plus grand nombre d'articles que ceux auxquels il est fait directement référence dans le corps de l'étude. Nous avons en effet mentionné tous les articles qui, à un titre ou à un autre, directement ou plus indirectement, ont jalonné l'avancée de cette recherche.

La deuxième partie comporte une bibliographie de caractère général, organisée en sous-sections thématiques.

Bibliographie sur le cinéma de Philippe Garrel

Ouvrages.

Courant (Gérard), *Philippe Garrel*, Paris, Studio 43, du 19 au 31 janvier 1983.
Lescure (Thomas), *Une caméra à la place du cœur*, Aix en Provence,

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Admiranda/Institut de l'Image, 1992.

Païni (Dominique) et *alii*, *Philippe Garrel*, Paris, Studio 43, Dunkerque, Maison des jeunes et de la culture, Pantin, Ciné 104, 1986.

Articles.

Anonyme, « Au fil du temps » in *Cahiers du cinéma* n° 533, mars 1999.

Anonyme, « *Les Baisers de secours* de Philippe Garrel » in *Cahiers du cinéma*n° 424, octobre 1989.

Aumont (Jacques), « Secrèteliberté » in *Trafic* n° 19, Été 1996.

Azoury (Philippe), « Garrel, plein de grâces » in *Libération*, 22 septembre 1999.

Azoury (Philippe), « J'entends plus la Porsche » in *Les Inrockuptibles*, 3 mars 1999.

Bassan (Raphaël), « *J'entends plus la guitare* » in *La Saison cinématographique*, *La Revue du cinéma*, Hors série XXXIX, 1991.

Bouilloux (Jean-Sébastien), « Philippe Garrel : un rectangle de lumière » in *Bande à part* n° 1, février 1990.

Bouquet (Stéphane), « *Le Cœur fantôme* » in *Cahiers du cinéma* n° 501, avril 1996.

Bouquet (Stéphane), « Pour une chorécinégraphie » in *Cahiers du cinéma* n° 522, mars 1998.

Braunscweig (Stéphane) et Charpentier (Frank), « *Liberté*, *la nuit*, entretien avec Philippe Garrel » in *Avancées cinématographiques* n° 6/7, octobre 1984.

Brenez (Nicole), « *Liberté*, *la nuit* » in Alain Bergala, Jacques Déniels et Patrick Leboulte (dir.), *L'Encyclopédie du nu au cinéma*, Crisnée, Dunkerque, Yellow now, 1991.

Brenez (Nicole), « Approche inhabituelle des corps » in *Positif* n° 430, décembre 1996.

Breton (Émile), « Philippe Garrel : la parole des corps » in *L'Humanité*, 3 mars 1999.

Butel (Michel), « On est devenus le commun des mortels » in *L'Autre journal*n° 16, septembre 1991.

Charles Tesson, « Les Hautes solitudes » in *Cahiers du cinéma* n° 533, mars 1999.

Comolli (Jean-Louis), Narboni (Jean), et Rivette (Jacques), « Cerclé sous vide, entretien avec Philippe Garrel » in *Cahiers du cinéma* n° 204, septembre 1968.

Daly (Fergus), « Spirits in the night, a reply to Adrian Martin on Garrel's *L'Enfant secret* » in *Senses of Cinema* issue 16, 2001.

Daney (Serge) et Garrel (Philippe), « Dialogue » in *Cahiers du cinéma*, Hors série, 1991.

Delahaye (Michel) et Narboni (Jean), « Entretien avec Luc Moullet » in *Cahiers du cinéma* n° 216, octobre 1969.

Delorme (Stéphane), « Désaccord majeur (Quatre films de Philippe Garrel) » in Nicole Brenez et Christian Lebrat, *Jeune*, *dure et pure !*, *Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris, Milan, Cinémathèque Française,

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Mazotta, 2001.

Douchet (Jean), « L'Enfant qui n'a pas de mots » in *Une caméra à la place du cœur*, Aix en Provence, Admiranda/Institut de l'Image, 1992.

Douchet (Jean), « L'ennui ? Quel ennui ? » in *Cahiers du cinéma* n° 425, novembre 1989.

Douchet (Jean), « Le Cinéma auto-phagique de Philippe Garrel » in Gérard Courant, *Philippe Garrel*, Studio 43, Paris, du 19 au 31 janvier 1983.

Drillon (Jacques), « Portrait du joueur » in *Le Nouvel observateur*, 16 septembre 1993.

Dubois (Philippe), « Philippe Garrel ou le gros plan d'acteur » in *Revue Belge du cinéma* n° 10, « Gros plan », Hiver 1984-1985.

Fabrice Revault d'Allonnes, « Séparations (gare, elle…) » in *Philippe Garrel*, Paris, Studio 43, Dunkerque, Maison des Jeunes et de la Culture, Pantin, ciné 104, 1986.

Francis Vanoye, « Façonner son image, raconter son histoire. Le narcissique et l'autobiographique » in *Positif* n° 478, décembre 2000.

Frappat (Hélène) et Lalanne (Jean-Marc), « L'Homme d'une seule prise, Michel Subor et Raoul Coutard parlent de Philippe Garrel » in *Cahiers du cinéma* n° 563, décembre 2001.

Frodon (Jean-Michel), « Changement de temps » in *Le Monde*, 14 septembre 1991.

Frodon (Jean-Michel), « *Le Cœur fantôme* » in *Le Monde*, 28 mars 1996.

Frodon (Jean-Michel), « Le Cœur révélateur » in *Le Monde*, 24 septembre 1993.

Garcin (Jérôme), « Philippe Garrel filme sa génération » in *L'Événement du jeudi*, 19 septembre 1991.

Garçin (Jérôme), « Pour Garrel » in *Le Nouvel observateur*, 4 mars 1999.

Garrel (Philippe), « Les Moyens d'être moderne » in *L'Humanité*, 14 septembre 1991.

Grassin (Sophie), « Régo métamorphosé » in *L'Express*, 28 mars 1996.

Guérin (Marie-Anne), « Entretien avec Marc Cholodenko » in *Cahiers du cinéma* n° 472, octobre 93.

Guichard (Louis), « *Le Vent de la nuit* » in *Télérama* n° 2564, 3 mars 1999.

Huppert (Isabelle), « Philippe Garrel, Maurice Pialat » in *Cahiers du cinéma*n° 477, mars 1994.

Jeancolas (Jean-Pierre), « *La Naissance de l'amour*, Humain, plus humain » in *Positif* n° 392, octobre 1993.

Jones (Kent), « The Films of Philippe Garrel » in *Film Comment*, may-june 1997.

Jonquet (François), « En famille, noir sur blanc, entretien avec Philippe Garrel » in *Le Quotidien de Paris*, 4 octobre 1989.

Jousse (Thierry) et Strauss (Frédéric), « Entretien avec Noémie Lvovsky » in *Cahiers du cinéma* n° 488, février 1995.

Jousse (Thierry), « Garrel : là où la parole devient geste » in Jacques Aumont (dir.), *L'Image et la parole*, Paris, Collège d'histoire de l'art cinématographique, Cinémathèque française, 1999.

Jousse (Thierry), « Le Refus du drame, entretien avec Philippe Garrel » in *Cahiers du*

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

cinéma n° 424, octobre 1989.

Jousse (Thierry), « En toute intimité, *Les Baisers de secours* de Philippe Garrel » in *Cahiers du cinéma* n° 415, janvier 1989.

Jousse (Thierry), « Fatale attraction » in *Cahiers du cinéma* n° 563, décembre 2001.

Jousse (Thierry), « L'Âge d'Homme » in *Cahiers du cinéma* n° 447, septembre 1991.

Jousse (Thierry), « Le Corps du défi » in *Cahiers du cinéma* n° 426, décembre 1989.

Jousse (Thierry), « Philippe Garrel, le prophète et le scribe » in *Cahiers du cinéma* n° 533, mars 1999.

Jousse (Thierry), « Propos rompus, entretien avec Philippe Garrel » in *Cahiers du cinéma* n° 447, septembre 1991.

Lalanne (Jean-Marc), « L'Héroïne fantôme » in *Cahiers du cinéma* n° 563, décembre 2001.

Lalanne (Jean-Marc), « *Le Cœur fantôme* » in *Cahiers du cinéma* n° 501, avril 1996.

Le Cain (Maximilian), « A Tale of two conferences : For Ever Godard and Garrel éternel » in *Senses of cinema* issue 15, 2001.

Le Cain (Maximilian), « Voyeurism of the soul : the films of Philippe Garrel » in *Senses of cinema* issue 12, 2001.

Lefort (Gérard) et Vecchi (Philippe), « La Bande des trois » in *Libération*, 4 octobre 1989.

Lefort (Gérard), « Emportés par le vent » in *Libération*, 3 mars 1999.

Lefort (Gérard), « Le Secours de Garrel » in *Libération*, 12 septembre 1989.

Louvet (Jean-Baptiste) et Selve (John Jefferson), « *Sauvage innocence* de Philippe Garrel » in *Objectif cinéma*, revue en ligne.

Magny (Joël), « *La Naissance de l'amour* » in *Encyclopedia Universalis*, CD-ROM, 1994.

Mairesse (Emmanuel), « Dix ans après : Philippe Garrel » in *Cahiers du cinéma*, n° 360-361, été 1984.

Mandelbaum (Jacques), « Deux hommes, une femme et un coupé » in *Le Monde*, 4 mars 1999.

Martin (Adrian), « Garden of Stone : Philippe Garrel's *L'Enfant secret* » in *Senses of cinema* issue 15, 2001.

Martin (Christine), « Cœur fantôme, corps prétexte » in *La Lettre du cinéma* n° 1 (sans éditeur).

Martin (Marcel), « Somnambuliques rêveurs » in *Révolution*, 30 septembre 1993.

Mazabrard (Colette), « L'Amour, le cinéma » in *Cahiers du cinéma* n° 424, octobre 1989.

Mckibbin (Tony), « Philippe Garrel » in *Film West : Ireland's Film Quarterly* n°40, summer 2000.

Medioni (Gilles), « L'Amour est une drogue dure » in *L'Express*, 12 septembre 1991.

Narboni (Jean), « Le Lieu dit » in *Cahiers du cinéma* n° 204, septembre 1968.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Neubourg (Monique), « Ciné de secours » in *Le Nouvel Observateur*, n° 233, 5 octobre 1989.

Païni (Dominique), « Présentation » in Gérard Courant, *Philippe Garrel*, Paris, Studio 43, 1983.

Péron (Didier), « Un homme, deux femmes, toujours » in *Libération*, 28 mars 1996.

Philippon (Alain), « L'Amour en fuite » in *Cahiers du cinéma* n° 472, octobre 1993.

Philippon (Alain), « L'Enfant-cinéma » in *Cahiers du cinéma* n° 344, février 1983.

Radner (Hilary), « Masculine subjectivity and the representation of woman : the film of Philippe Garrel » in *Senses of Cinema* issue 9, septembre-octobre 2000.

Radner (Hilary), « Un sujet masculin : le corps, la femme et la figurabilité dans le cinéma de Philippe Garrel » in Jacques Aumont (dir.), *La Différence des sexes est-elle visible ?*, *Les hommes et les femmes au cinéma*, Paris, Collège d'histoire de l'art cinématographique, Cinémathèque française, 2000.

Roy (Jean), « La Pureté absolue » in *L'Humanité*, 2 septembre 1993.

Roy (Jean), « La Faille et le grain » in *L'Humanité*, 14 septembre 1991.

Royer (Philippe), « Godard, Garrel, cinéastes solitaires » in *La Croix*, 13 septembre 1991.

Saada (Nicolas), « Portrait d'un guérillero » in *Cahiers du cinéma* n° 425, novembre 1989.

Siclier (Jacques), « Autobiographies sur écran » in *Le Monde*, 7 octobre 1989.

Skorecki (Louis), « *J'entends plus la guitare* » in *Libération*, 12 décembre 2002.

Skorecki (Louis), « *Les Baisers de secours* » in *Libération*, 4 octobre 1989.

Tesson (Charles) et Toubiana (Serge), « Au hasard de la rencontre, entretien avec Philippe Garrel » in *Cahiers du cinéma* n° 533, mars 1999.

Vanoye (Francis), « Les Corps de l'auteur » in *Vertigo* n° 15, 1996.

Vassé (Claire), « *Le Cœur fantôme*, le fil ininterrompu de la vie » in *Positif* n° 423, mai 1996.

Vecchi (Philippe), « Je fais les films que je peux faire, entretien avec Philippe Garrel » in *Libération*, 11 septembre 1991.

Vecchi (Philippe), « Philippe Garrel : "le cinéma, c'est difficile à faire" » in *Libération*, 24 septembre 1993.

Vecchi (Philippe), « Philippe Garrel, bien entendu » in *Libération*, 11 septembre 1991.

Vigo (Luce), « *J'entends plus la guitare*, entretien avec Philippe Garrel » in *Les Lettres françaises*, 1er septembre 1991.

Vigo (Luce), « La fêlure » in *Révolution*, 13 septembre 1991.

Vigo (Luce), « *Les Baisers de secours* » in *Révolution*, 29 septembre 1989.

Bibliographie générale

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Esthétique. Esthétique du cinéma.

Agacinski (Sylviane), « L'Éclipse du sujet en peinture » in *Critique* n° 643, décembre 2000.

Agel (Henri), *L'Espace cinématographique*, Paris, Éditions Jean-Pierre Delarge, 1978.

Amiel (Vincent), *Le Corps au cinéma*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1998.

André (Emmanuelle), « Corps dans *Le Vent* » in *Cinergon* n° 10, 2000.

André (Emmanuelle), « Du film noir au *noir* » in *Cinéregard*, revue en ligne de la Bifi.

André (Emmanuelle), « L'Homme désaccordé. La gestuelle de Jerry Lewis » in *Cinéma 04*, automne 2002.

Arnaud (Philippe), « …*Son aile indubitable en moi* », *Où l'on suit quelques variations sur la rencontre au cinéma*, Crisnée, Yellow Now, coll. « De parti pris », 1996.

Arnheim (Rudolf), *La Pensée visuelle* (1969), Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1976.

Artaud (Antonin), *Le Théâtre et son double* (1964), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2001.

Aubral (François) et Chateau (Dominique) (eds), *Figure*, *figural*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 1999.

Aumont (Jacques) (dir.), *La Mise en scène*, Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Arts et cinéma », 2000.

Aumont (Jacques) et *alii*, *Esthétique du film* (1983), Paris, Nathan, coll. « Nathan cinéma », 1993.

Aumont (Jacques) (dir.), *L'Invention de la figure humaine*, Paris, Cinémathèque française, 1995.

Aumont (Jacques), *À quoi pensent les films*, Paris, Séguier, 1996.

Aumont (Jacques), *Du visage au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma-Éditions de l'étoile, coll. « Essais », 1992.

Aumont (Jacques), *L'Image* (1990), Paris, Nathan, coll. « Nathan Cinéma », 2001.

Aumont (Jacques), *L'Œil interminable*, *cinéma et peinture*, Paris, Séguier, coll. « Noire », 1995.

Baecque (Antoine de) et Jousse (Thierry), *Le Retour du cinéma*, Paris, Hachette, coll. « Questions de société », 1996.

Baecque (Antoine de), « Le Lieu à l'œuvre, Fragments pour une histoire du corps au cinéma » in *Vertigo* n° 15, 1996.

Baecque (Antoine de), *Histoire d'une revue*, Tome 1, Paris, Cahiers du cinéma, 1991.

Bazin (André), *Qu'est-ce que le cinéma ?* (1958), Paris, Cerf, coll. « 7ème art », 1985.

Bellour (Raymond), « Figures aux allures de plans » in Jacques Aumont (dir.), *La Mise en scène*, Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Arts et cinéma », 2000.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Bellour (Raymond), « Le Dépli des émotions » in *Trafic* n° 43, Automne 2002.

Bellour (Raymond), *L'Analyse du film* (1979), Paris, Calmann-Lévy, 1995.

Benoliel (Bernard), « Les deux glaces à trois faces » in *Cinéma 02*, automne 2001.

Bergala (Alain), « L'Acte cinématographique » in *Vertigo* n° 6/7, 1991.

Bergala (Alain), « D'une certaine manière » in *Cahiers du cinéma* n° 370, avril 1985.

Berthet (Frédéric), « Éléments de conversations » in *Communications* n° 30, 1979.

Betton (Gérard), *Esthétique du cinéma* (1983), Paris, PUF, 1994.

Bonitzer (Pascal) et Carrière (Jean-Claude), *Exercice du scénario*, Paris, FEMIS, coll. « Écrits/Écrans », 1990.

Bonitzer (Pascal), *Le Champ Aveugle*, *essais sur le réalisme au cinéma* (1982), Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des cahiers du cinéma », 1999.

Bordwell (David) et Thompson (Kristin), *L'Art du film*, *une introduction* (1979), trad. fr., Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Arts et cinéma », 2000.

Bosséno (Christian-Marc), « Le Lieu du lien » in *Vertigo* n° 21, 2001.

Brecht (Bertolt), *Petit organon pour le théâtre* (1963), Paris, L'Arche, coll. « Scène ouverte », 1978.

Brenez (Nicole), « Acting » in *Cinémathèque* n° 11, Printemps 1997.

Brenez (Nicole), « Le Grand style de l'époque » in *Trafic* n° 39, Automne 2001.

Brenez (Nicole), « Les Corps sans modèles » in *Trafic* n° 22, Été 1997.

Brenez (Nicole), « Remarques sur les théories contemporaines : le voyage absolu » in *Art Press* Hors Série n° 14, 1993.

Brenez (Nicole), *De la figure en général et du corps en particulier*, *L'Invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Arts et cinéma », 1998.

Brenez (Nicole), *Shadows*, Paris, Nathan, coll. « Synopsis », 1995.

Bresson (Robert), *Notes sur le cinématographe* (1975), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995.

Buci-Glucksmann (Christine), *L'Œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1996.

Burch (Noël), *La Lucarne de l'infini*, *Naissance du langage cinématographique* (1990), Paris, Nathan, coll. « Université », série « Cinéma et image », 1991.

Cavell (Stanley), *La Projection du monde* (1971), trad. fr., Paris, Belin, 1999.

Chateau (Dominique) et *alii*, *Après Deleuze*, *Philosophie et esthétique du cinéma*, Paris, Éditions Dis voir, 1996.

Chion (Michel), « Scénario », *Encyclopedia Universalis*, CD-ROM, France, 1999.

Chion (Michel), *David Lynch* (1992), Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 1998.

Chion (Michel), *Écrire un scénario*, Paris, Cahiers du cinéma, INA, 1985.

Chion (Michel), *L'Audio-vision*, *Son et image au cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Nathan cinéma », 1990.

Chion (Michel), *La Toile trouée*, *la parole au cinéma*, Cahiers du cinéma-Éditions de

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

l'étoile, coll. « Essais », 1988.

Chion (Michel), *La Voix au cinéma* (1982), Paris, Cahiers du cinéma-Éditions de l'étoile, coll. « Essais », 1993.

Chion (Michel), *Le Son au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma-Éditions de l'étoile, coll. « Essais », 1985.

Chion (Michel), *Technique et création au cinéma*, *Le livre des images et des sons*, Paris, ESEC édition, 2002.

Cloquet (Arthur), *Initiation à l'image de film*, Paris, FEMIS, 1992.

Damisch (Hubert), « L'Épée devant les yeux » in *Cahiers du cinéma* n° 386, juillet-août 1986.

Delahaye (Michel) et Narboni (Jean), « Entretien avec Luc Moullet » in *Cahiers du cinéma* n° 216, octobre 1969.

Deleuze (Gilles), *Bacon*, *Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence, coll. « la Vue le texte », 1989.

Deleuze (Gilles), *L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983.

Deleuze (Gilles), *L'Image-temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985.

Derrida (Jacques), *Artaud le Moma*, Paris, Galilée, coll. « Écritures/Figures », 2002.

Didi-Huberman (Georges), *Phasmes*, *Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1998.

Dubois (Philippe), « L'Écriture figurale dans le cinéma muet des années 20 » in François Aubral et Dominique Chateau (eds), *Figure*, *figural*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Ouverture philosophique », 1999.

Dunoyer (Avril), « La frontière comme figure chez Jean Eustache » in François Aubral et Dominique Chateau (eds), *Figure*, *figural*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Ouverture philosophique », 1999.

Esquenazi (Jean-Pierre), « Éléments pour une sémiotique pragmatique : la situation, comme lieu du sens » in Dominique Chateau et *alii*, *Après Deleuze*, *Philosophie et esthétique du cinéma*, Paris, Éditions Dis voir, 1996.

Esquenazi (Jean-Pierre), *Hitchcock et l'aventure de* Vertigo, *L'invention à Hollywood*, Paris, CNRS Éditions, 2001.

Eustache (Jean), *La Maman et la putain*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des cahiers du cinéma », 1998.

Faure (Élie), *Histoire de l'art*, *L'art moderne I*, Paris, Denoël, coll. « Folio essais », 1987.

Focillon (Henri), *Vie des formes* (1943), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1990.

Frappat (Hélène), « À propos de *Secret défense* de Jacques Rivette » in *La Lettre du cinéma* n° 5, Printemps 1998.

Gardies (André), *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1993.

Gardies André, « Les Lieux passeurs » in Marie-Françoise Grange et Éric Vandecasteele, *Arts plastiques et cinéma*, *Les Territoires du passeur*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1998.

Gerstenkorn (Jacques), « L'Art du conte » in *Contre Bande*, Hors série, octobre 1998.

 Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Gerstenkorn (Jacques), *La Métaphore au cinéma*, *Les figures d'analogie dans les films de fiction*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995.

Grange (Marie-Françoise) et Vandecasteele (Éric) (dir.), *Arts plastiques et cinéma*, *Les Territoires du passeur*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1998.

Guérin (Marie-Anne), Strauss (Frédéric) et Toubiana (Serge), « Le Goût de la lumière, entretien avec Caroline Champetier » in *Cahiers du cinéma* n° 500, mars 1996.

Hitchock (Alfred) et Truffaut (François), *Hitchcock/Truffaut* (1966), édition définitive, Paris, Gallimard, 1993.

Ishaghpour (Youssef) et Godard (Jean-Luc), *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle (1)* in *Trafic* n° 29, printemps 1999.

Ishaghpour (Youssef), *Cinéma contemporain*, *De l'autre côté du miroir*, Paris, Éditions de la Différence, 1986.

Ishaghpour (Youssef), *Le Cinéma*, Paris, Flammarion, coll. « Dominos », 1996.

Ivernel (Philippe), « Gestus » in Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, volume I, Paris, Bordas, 1995.

Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Arles, Actes sud, coll. « Le Temps du théâtre », 1989.

Jousse (Thierry) et (Strauss) Frédéric, « Entretien avec Noémie Lvovsky » in *Cahiers du cinéma* n° 488, février 1995.

Jousse (Thierry), « Le Printemps en automne » in *Cahiers du cinéma* n° 447, septembre 1991.

Jullier (Laurent), *L'Analyse de séquences*, Paris, Nathan, coll. « Nathan Cinéma », 2002.

Kessler (Frank), « De l'homme visible » in *Art Press* Hors série n° 14, 1993.

Klein (Robert), *La Forme et l'intelligible* (1970), Gallimard, coll. « TEL », 1983.

Lescot (David), *Dramaturgies de la guerre*,Paris, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2001.

Lesuisse (Anne-Françoise), *Du film noir au* noir, *Traces figurales dans le cinéma classique hollywoodien*, Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Arts et cinéma », 2002.

Liandrat Guigues (Suzanne) et Leutrat (Jean-Louis), *Penser le cinéma*, Paris, Klincksieck, coll. « Études », 2001.

Lyotard (Jean-François), *Discours*, *figure* (1971), Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 1985.

Ménégaldo (Gilles) et Campan (Véronique) (dir.), « Du maniérisme au cinéma », *La Licorne* n° 66, 2003.

Merleau-Ponty (Maurice), *L'Œil et l'esprit* (1964), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1995.

Metz (Christian), *Essais sur la signification au cinéma* (1968), Tome 1, Paris, Méridiens-Klincksieck, coll. « Esthétique », 1994.

Metz (Christian), *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris,

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Méridiens-Klincksieck, 1991.

Mitry (Jean), *Esthétique et psychologie du cinéma*, Tome II, Paris, Éditions Universitaires, 1965.

Mondzain (Marie Josée) (dir.), *Voir ensemble*, *autour de Jean-Toussaint Desanti*, Paris, Gallimard, coll. « Réfléchir le cinéma », 2003.

Moullet (Luc), *Politique des acteurs*, Paris, Cahiers du cinéma, 1993.

Nacache (Jacqueline), *L'Acteur de cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Nathan Cinéma », 2003.

Nancy (Jean-Luc), *Au fond des images*, Paris, Galilée, coll. « Écritures/Figures », 2003.

Nancy (Jean-Luc), *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2000.

Natali (Maurizia), *L'Image-paysage*, *Iconologie et cinéma*, Saint Denis, Presses Universitaire de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 1996.

Odin (Roger), « Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur, approche sémio-pragmatique » in *Iris* n° 8, « Cinéma et narration 2 », 1988.

Ortoli (Philippe), « Autopsie d'une étincelle » in *Positif* n° 473/474, juillet/août 2000.

Païni (Dominique), *Le Cinéma*, *un art moderne*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1997.

Parent-Altier (Dominique), *Approche du scénario*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1997.

Pätch (Otto), *Questions de méthode en histoire de l'art* (1977), trad. fr., Paris, Macula, coll. « Vues », 1996.

Pavis (Patrice), « Corps » in *Dictionnaire du théâtre*, Montrouge, Dunod, 1996.

Philippon (Alain), « Raccord impossible » in *Cahiers du cinéma* n° 347, mai 1983.

Philippon (Alain), *Le Blanc des origines*, *Écrits de cinéma*, Crisnée, Yellow now, coll. « Côté cinéma », 2002.

Pierre Klossowski, « Lettre à Frédéric Berthet » in *Communications* n° 30, Paris, Seuil, 1979.

Pommier (Édouard), *Théories du portrait*, *De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des Histoires », 1998.

Revault d'Allonnes (Fabrice), *Pour le cinéma « moderne »*, Crisnée, Yellow now, coll. « De parti pris », 1994.

Roche (Anne) et Taranger (Marie-Claude), *L'Atelier de scénario*, *Éléments d'analyse filmique*, Paris, Nathan, coll. « Lettres Sup. », 2001.

Ropars-Wuilleumier (Marie-Claire), *L'Idée d'image*, Saint Denis, PUV, coll. « Esthétiques hors cadre », 1995.

Ropars-Wuilleumier (Marie-Claire), *Le Texte divisé*, *Essai sur l'écriture filmique*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1981.

Samocki (Jean-Marie), « La Politique des chairs tristes » in *Trafic* n° 44, Hiver 2002.

Sarrazac (Jean-Pierre), « Crise du drame » in *Études Théâtrales* n° 22, « Poétique du drame moderne et contemporain, lexique d'une recherche », 2001.

Schefer (Jean Louis), *Du Monde et du mouvement des images*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Schefer (Jean Louis), *Images mobiles*, *Récits*, *visages*, *flocons,* Paris, P.O.L, 1999.

Schefer (Jean Louis), *L'Homme ordinaire du cinéma* (1980), Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des cahiers du cinéma », 1997.

Schefer (Olivier) « Qu'est-ce que le figural ? » in *Critique* n° 630, novembre 1999.

Siety (Emmanuel), « Ce qui manque et ce qui reste, Disparition, abandon, effacement » in *Cinémathèque* n° 14, automne 1998.

Sorlin (Pierre), *Esthétiques de l'audiovisuel*, Paris, Nathan, coll. « Cinéma », 1992.

Souriau (Anne), « Portrait » in Étienne Souriau (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990.

Souriau (Étienne), *L'Univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953.

Szondi (Peter), *Théorie du drame moderne*, trad. fr., Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.

Thoret (Jean-Baptiste), « Hollywood à l'écran, entretien avec Marc Cerisuelo » in *Simulacres* n° 4, février-avril 2001.

Vanoye (Francis), « Rhétorique de la douleur » in *Vertigo* n° 6/7, 1991.

Vanoye (Francis), *Scénarios modèles*, *modèles de scénarios*, Paris, Nathan, coll. « Cinéma », 1991.

Wölfflin (Henrich), *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, *Le problème de l'évolution du style dans l'Art Moderne*, trad. fr., Paris, Gérard Montfort, 1992.

Wunenburger (Jean-Jacques), *Philosophie des images* (1997), Paris, PUF, coll. « Thémis », 2001.

Narratologie. Narratologie cinématographique.

Brémond (Claude), *Logique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1973.

Gardies (André), *Décrire à l'écran*, Paris, Québec, Méridiens Klincksieck, Nota Bene, coll. « Du cinéma », 1999.

Gardies (André), *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1993.

Gaudreault (André), *Du littéraire au filmique*, *Système du récit*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1988.

Genette (Gérard), *Figure III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.

Lavandier (Yves), *La Dramaturgie*, *Les mécanismes du récit*, Paris, Le Clown et l'enfant, 1997.

Ricœur (Paul), *Temps et récit*, *2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1984.

Todorov (Tzvetan), *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978.

Philosophie. Sciences humaines. Essais critiques.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Auerbach (Erich), *Figura* (1944), trad. fr., Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1993.

Augé (Marc), *Non-lieux*, *Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXe siècle », 1992.

Bachelard (Gaston), *L'Air et les songes*, Paris, José Corti, 1990.

Bachelard (Gaston), *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1957.

Barthes (Roland) et Berthet (Frédéric), « Présentation » in *Communications*n° 30, Paris, Seuil, 1979.

Barthes (Roland), *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

Barthes (Roland), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1977.

Barthes (Roland), *Le Grain de la voix*, *Entretiens (1962-1980)*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1981.

Barthes (Roland), *Mythologies* (1957), Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1970.

Bayard (Pierre), *Enquête sur Hamlet*, *Le Dialogue de sourds*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2003.

Bayard (Pierre), *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1998.

Benjamin (Walter), « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1939) in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000.

Blanchot (Maurice), « La Douleur du dialogue » in *Le Livre à venir* (1959), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1996.

Blanchot (Maurice), *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

Blanchot (Maurice), *L'Espace littéraire* (1955), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1994.

Blanchot (Maurice), *Le Livre à venir* (1959), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1996.

Cassirer (Ernst), *La Philosophie des formes symboliques*, *1. Le langage*, trad. fr., Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1972.

Certeau (Michel de), *L'Invention du quotidien*, *1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1994.

Chrétien (Jean-Louis), *L'Appel et la réponse*, Paris, Minuit, coll. « Philosophie », 1992.

Cioran, *De l'inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1973.

Cixous (Hélène) et Derrida (Jacques), « Du mot à la vie : un dialogue entre Jacques Derrida et Hélène Cixous » (recueilli par Aliette Armel) in *Magazine littéraire* n° 430, avril 2004.

Daniel Grojnowski, « Walter Benjamin, les auras de l'*aura* » in *Critique* n° 659, avril 2002.

Deleuze (Gilles) et Guattari (Félix), *Mille-Plateaux*, *Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, Coll. « Critique », 1980.

Deleuze (Gilles), *Critique et clinique*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1993.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Deleuze (Gilles), *LÎle déserte et autres textes*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2002.

Deleuze (Gilles), *Logique du sens*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1969.

Desanti (Jean-Toussaint), « Voir ensemble » in Marie José Mondzain, *Voir ensemble*, Paris, Gallimard, coll. « Réfléchir le cinéma », 2003.

Descartes (René), *Discours de la méthode*, Paris, Garnier Flammarion, 1966.

Finkielkraut (Alain), *La Sagesse de l'amour* (1984), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1996.

Goffman (Erving), *La Mise en scène de la vie quotidienne*, *1. la présentation de soi*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1973.

Goffman (Erving), *La Mise en scène de la vie quotidienne*, *2. les relations en public*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1973.

Goffman (Erving), *Les Moments et leurs hommes*, Paris, Seuil, Minuit, 1988.

Goffman (Erving), *Les Rites d'interaction*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1974.

Greimas (A.-J.), « Pour une sémiotique topologique » in *Sémiotiques et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976.

Grice (H. Paul), « Logique et conversation » in *Communications* n° 30, Paris, Seuil, 1979.

Joseph (Isaac), *Erving Goffman et la microsociologie*, Paris, PUF, coll. « Philosophies », 1998.

Joseph (Isaac), *Le Passant considérable*, *Essai sur la dispersion de l'espace public*, Paris, Librairie des Méridiens, coll. « Sociologie des formes », 1984.

Kremer-Marietti (Angèle), « Symbolique » in *Encyclopedia Universalis*, CD-ROM, France, 1999.

Kuhn (Thomas S.), *La Structure des révolutions scientifiques* (1962), trad. fr., Paris, Flammarion, 1983.

Le Gaufey (Guy), *L'Incomplétude du symbolique*, *De René Descartes à Jacques Lacan*, Paris, EPEL Lucé, 1991.

Lévinas (Emmanuel), *Le Temps et l'autre*, Montpellier, Fata Morgana, 1979.

Lévinas (Emmanuel), *Éthique et infini*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », 1982.

Lévinas (Emmanuel), *Humanisme de l'autre homme*, Paris, Fata Morgana, 1972.

Lévinas (Emmanuel), *Totalité et infini*, *essai sur l'extériorité* (1971), Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », 1990.

Merleau-Ponty (Maurice), *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1998.

Merleau-Ponty (Maurice), *Sens et non-sens* (1966), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de Philosophie », 1996.

Nancy (Jean-Luc), *Corpus*, Paris, Métailié, 1992.

Nancy (Jean-Luc), *L'« il y a » du rapport sexuel*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2001.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Nietzsche (Friedrich), *Ecce Homo* in *Œuvres*, Tome II, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993.

Ouaknin (Marc-Alain), *Lire aux éclats*, *Éloge de la caresse* (1989), Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1994.

Pascal (Blaise), *Pensées*,édition Lafuma, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1962.

Pérec (Georges), *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXème siècle », 1989.

Platon, *Ménon*, trad. fr., Paris, Garnier Flammarion, 1991.

Revault d'Allonnes (Myriam), « Olivier Rolin, l'histoire sauvée » in *Esprit* n° 10, octobre 2002.

Ricœur (Paul), « Événement et sens » in Jean-Luc Petit (dir.), *L'Événement en perspective*, Paris, Éditions de l'EHESS, coll. « Raisons pratiques », 1991.

Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1982.

Rougemont (Denis de), *Les Mythes de l'amour*, Paris, Gallimard, coll. « Idées NRF », 1961.

Rousset (Jean), *Leurs yeux se rencontrèrent*, *la scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1989.

Sibony (Daniel), *Entre-deux*, *L'origine en partage*, Paris, Seuil, coll. « Point essais », 1991.

Spinoza (Baruch de), *L'Éthique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993.

Vion-Dury (Juliette) (dir.), *Entre-deux-morts*, Limoges, Pulim, 2000.

Littérature. Arts.

Baudelaire (Charles), *Les Fleurs du mal* (1861), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2003.

Bréchon (Robert), *Étrange étranger*, *Une biographie de Fernando Pessoa*, Paris, Christian Bourgois, 1996.

Brecht (Bertolt), *La Bonne âme du Setchouan* (1955), trad. fr., Paris, L'Arche, coll. « Scène ouverte », 1990.

Brecht (Bertolt), *Le Cercle de craie caucasien* in *Théâtre complet*, Volume I, Paris, L'Arche, 1955.

Constant (Benjamin), *Adolphe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1998.

Deneuve (Catherine), *À l'ombre de moi-même*, Paris, Stock, 2004.

Duras (Marguerite), *Le Square*, Paris, Gallimard, 1955.

Giacometti (Alberto), *Catalogue de l'exposition organisée au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*, Paris, Paris Musées, 1991.

Leiris (Michel), *L'Âge d'homme*, Paris, Folio, 1939.

Moravia (Alberto), *L'Amour conjugal* (1948), trad. fr., Paris, Denoël, coll. « Folio », 2003.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Poe (Edgar Allan), *La Lettre volée* in *Histoires extraordinaires*, trad. fr., Paris, Garnier, 1962.

Proust (Marcel), *Contre Sainte-Beuve* (1954), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1998.

Tzara (Tristan), *L'Homme approximatif*, Paris, Gallimard, coll. « Poésies », 1931.

Yourcenar (Marguerite), *Mémoires d'Hadrien* in *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982.

Thèses de doctorat.

André (Emmanuelle), *Formes filmiques et idées musicales : en quête de musicalité au cinéma*, sous la direction de Jacques Aumont, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2000.

Brenez (Nicole), *Autour du* Mépris, *Deux problèmes cinématographiques rapportés à l'invention figurative et solutions filmiques*, sous la direction d'Hubert Damisch, EHESS, 1989.

Lété (Anne), *Le Récit architecte : problématique des lieux clos au cinéma*, sous la direction de Francis Vanoye, Université de Paris X-Nanterre, 2000.

Dictionnaires.

Aumont (Jacques) et Marie (Michel), *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Analyse/théorie », 2001.

Lalande (André), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (1926), Volume 2, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1993.

Laplanche (Jean) et Pontalis (J.-B.), *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967), Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1997.

Littré (Paul-Émile), *Le Dictionnaire de la langue française*, Tome 3, Chicago, Encyclopedia Britannica Inc., 1994.

Pinel (Vincent), *Vocabulaire technique du cinéma* (1996), Paris, Nathan, coll. « *réf.* », 1999.

Rey (Alain) (dir.), *Le Robert*, *Dictionnaire historique de la langue française*, 3 volumes, 1998.

Rey (Alain) (dir.), *Le Grand Robert de la langue française*, Tome IV, 1985.

Souriau (Étienne) (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990.

Scénarii originaux.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Les Baisers de secours (archive Bifi, Fémis 4406, SCEN : 0251, 107 pages).

J'entends plus la guitare (archive Bifi, Fémis 4810, SCEN : 1428, 95 pages).

La Naissance de l'amour (archive Bifi, Fémis 4628, SCEN : 1883, 76 pages).

Le Vent de nuit (archive personnelle, Why Not Productions, Version tournage II, 6 mars 1998, 89 pages).

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Filmographie

Cette filmographie recense en premier lieu l'ensemble des films de Philippe Garrel. Seuls les films de la quatrième période sont accompagnés d'une fiche artistique et technique détaillée. Ils sont référencés en tête de la filmographie. En second lieu, sont mentionnés les films d'autres cinéastes cités.

Films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel

- ***Les Baisers de secours*** (1988)

Scénario et réalisation : Philippe Garrel.

Dialogues : Marc Cholodenko.

Photographie : Jacques Loiseleux.

Montage : Sophie Coussein.

Son : Claudine Nougaret.

Musique : Barney Wilen.

Production : Les Films de l'Atalante.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Durée : 83 min.

Format : 35 mm.

Procédé : Noir et Blanc.

Interprétation : Brigitte Sy, Philippe Garrel, Louis Garrel, Maurice Garrel, Anémone, Jacques Kébadian, Valérie Dréville, Yvette Étiévant, Aurélien Recoing, Charlotte Clamens.

Références de la copie vidéo utilisée : collection personnelle.

· ***J'entends plus la guitare*** (1990)

Lion d'argent au Festival de Venise en 1991.

Scénario et réalisation : Philippe Garrel.

Adaptation : Jean-François Goyet.

Dialogues : Marc Cholodenko.

Directeur de la photographie : Caroline Champetier.

Montage : Sophie Coussein et Yann Dedet.

Son : René Levert.

Musique originale et piano : Faton Cohen.

Violon : Didier Lockwood.

Saxophone : Elton Dean.

Production et Distribution : Gérard Vaugeois pour les Films de l'Atalante.

Durée : 98 min.

Format : 35 mm.

Procédé : Couleur.

Interprétation : Benoît Régent, Johanna Ter Steege, Yann Colette, Mireille Perrier, Brigitte Sy, Anouk Grinberg, Adélaïde Blasquez, Philippe Morier-Genoud et sa famille, Édith Boulogne, Chantal Trichet, Thomas Salsmann, Alexis Piccolo.

Références de la copie vidéo utilisée : Philippe (Garrel), *J'entends plus la guitare*, VHS SECAM, couleurs, 98 min, version française, Distribution : Polygram Vidéo, EDV 21, Coll. « Cinémathèque », 1991.

· ***La Naissance de l'amour*** (1993)

Réalisation : Philippe Garrel.

Scénario et dialogues : Philippe Garrel, Marc Cholodenko, Muriel Cerf.

Photographie : Raoul Coutard, André Clément.

Montage : Sophie Coussein, Yann Dedet.

Son : Jean-Pierre Ruh.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Musique : John Cale.

Production : Why Not Productions, Véga Films, La Sept Cinéma.

Format : 35 mm.

Procédé : Noir et Blanc.

Durée : 94 min.

Interprétation : Lou Castel, Jean-Pierre Léaud, Johanna Ter Steege, Dominique Reymond, Marie-Paule Laval, Aurélia Alcaïs, Margi Clarke, Max Mac Carthy, Georges Lavaudant.

Référence de la copie vidéo utilisée : copie personnelle, enregistrement du film lors de son premier passage sur Arte le 26 juin 1996.

(Nous avons aussi utilisé, mais tardivement, étant donné sa date de sortie, le DVD suivant : *Deux films* de *Garrel* (*La Naissance de l'amour*, *Sauvage innocence*), Cahiers du cinéma, CNC, 2003. Pour *La Naissance de l'amour* : format 4/3, support : DVD 5, format audio : mono.)

· ***Le Cœur fantôme*** (1995)

Réalisation : Philippe Garrel.

Scénario : Marc Cholodenko, Noémie Lvovsky, Philippe Garrel.

Photographie : Raoul Coutard, Jacques Loiseleux.

Montage : Sophie Coussein, Yann Dedet, Nathalie Hubert.

Son : Jean-Pierre Ruh, Georges Prat.

Production : Gemini Films, Why Not Productions.

Distribution : Rezo Films.

Durée : 77 min.

Format : 35 mm.

Procédé : Couleur.

Interprétation : Luis Régo, Aurélia Alcaïs, Évelyne Didi, Maurice Garrel, Roschdy Zem, Camille Chain, Lucie Régo, Valéria Bruni-Tedeschi, Johanna Ter Steege, Yves Alfonso.

Références de la copie vidéo utilisée : Philippe Garrel, *Le Cœur fantôme*, VHS SECAM, couleurs, 90 min, version française, Distribution : Welcome distribution, EDV 309, MZ, FNAC, Collection Cinéma Portugais, 1995.

· ***Le Vent de la nuit*** (1999)

Réalisation : Philippe Garrel.

Scénario et dialogues : Philippe Garrel, Marc Cholodenko, Xavier Beauvois, Arlette Langmann.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Directeur de la photographie : Caroline Champetier (a.f.c).

Montage : François Collin.

Son : René Levert, Antoine Bonfanti.

Musique : John Cale.

Production : Why Not Productions, Les Films Alain Sarde.

Durée : 95 min.

Format : Cinémascope.

Procédé : Couleur.

Interprétation : Catherine Deneuve, Daniel Duval, Xavier Beauvois, Jacques Lassalle, Daniel Pommereulle, Marc Faure, Marie Vialle, Laurence Girard, Anita Blond, Juliette Poissonnier, Stuart Seide, Pierre Forest.

Références de la copie vidéo utilisée : collection personnelle.

Films des autres périodes de Philippe Garrel

Les Enfants désaccordés (1964).

Droit de visite (1965).

Anémone (1966).

Marie pour mémoire (1967).

Le Révélateur (1968).

La Concentration (1968).

Actua I (1968).

Le Lit de la vierge (1969).

La Cicatrice intérieure (1970/71).

Athanor (1972).

Les Hautes solitudes (1974).

Un ange passe (1975).

Le Berceau de cristal (1975).

Voyage au jardin des morts (1976).

Le Bleu des origines (1978).

L'Enfant secret (1979).

Liberté, *la nuit* (1983).

Rue Fontaine (1984).

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Elle a passé tant d'heures sous les sunlights (1984).

Les Ministères de l'art (1988).

Sauvage innocence (2001).

Film sur Philippe Garrel

Etchegaray (Françoise), *Philippe Garrel*, *artiste* (France, 1999).

Autres films cités

Alaouie (Borhane), *Beyrouth*, *la rencontre* (Liban, 1983).

Bresson (Robert), *Pickpocket* (France, 1959).

Cassavetes (John), *Gloria* (USA, 1980).

Cassavetes (John), *Love Streams* (*Torrents d'amour*, USA, 1984).

Demy (Jacques), *Les Demoiselles de Rochefort* (France, 1967).

Despentes (Virginie) et Trinh Thi (Coralie), *Baise-moi* (France, 2000).

Dreyer (Carl), *Gertrud* (Danemark, 1964).

Eustache (Jean), *La Maman et la putain* (France, 1973).

Fassbinder (Rainer Werner), *Warnung vor einer Heiligen Nutte* (*Prenez garde à la sainte putain*, RFA, 1970).

Godard (Jean-Luc), *Histoire(s) du cinéma* (France, 1998).

Godard (Jean-Luc), *Le Mépris* (France, 1963).

Godard (Jean-Luc), *Passion* (France, 1982).

Godard (Jean-Luc), *Prénom Carmen* (France, 1983).

Godard (Jean-Luc), *Pierrot le fou* (France, 1965).

Grémillon (Jean), *Remorque*s (France, 1939-1940).

Hitchcock (Alfred), *North by Northwest* (*La Mort aux trousses*, USA, 1959).

Hitchcok (Alfred), *Notorious* (*Les Enchaînés*, USA, 1946).

Hitchcock (Alfred), *Vertigo* (*Sueurs froides*, USA, 1958).

Jacquot (Benoît), *La Fille seule* (France, 1995).

Lumière (Louis), *L'Arroseur arrosé* (France, 1895).

Lumière (Louis), *La Sortie des usines Lumière* (France, 1895).

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Lynch (David), *Eraserhead* (USA, 1976).

Lynch (David), *Mulholland drive* (USA, 2001).

Mamoulian (Rouben), *Queen Christina* (*La Reine Christine*, USA, 1933).

Pasolini (Pier Paolo), *Il Vangelo secondo Matteo* (*L'Évangile selon Saint Matthieu*, Italie, 1964).

Pialat (Maurice), *Van Gogh* (France, 1991).

Rivette (Jacques), *L'Amour fou* (France, 1968).

Rozier (Jacques), *Adieu Philippine* (France, 1962).

Rozier (Jacques), *Maine-Océan* (France, 1985).

Sjöstrom (Victor), *The Wind* (*Le Vent*, USA, 1928).

Sternberg (Josef von), *The Scarlet Empress* (*L'Impératrice rouge*, USA, 1934).

Truffaut (François), *Baisers volés* (France, 1968).

Ulmer (Edgar G.), *Détour* (*Detour*, USA, 1945).

Wenders (Wim), *Der Stand der Dinge* (*L'État des choses*, RFA, 1981-1982).

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Annexe I. Résumés des films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel

Ces résumés ne doivent pas être lus comme des équivalents de synopsis courts rapportant en quelques mots l'argument des films. Ils sont au contraire pensés comme épousant au plus près la progression, le rythme et la structuration d'ensemble des films, dans une sorte de mouvement asymptotique. Ils ne cherchent donc pas non plus, comme on pourrait le souhaiter pour plus de clarté dans le développement, à rétablir des transitions entre des épisodes séparés par des ellipses franches, qui rendent parfois incertains les liens logiques entre les scènes. Ces raisons expliquent la nature un peu sèche de ces résumés, dont la forme se caractérise par la juxtaposition de phrases, parfois très courtes. Mais en cela, ils aimeraient aussi être une tentative (bien entendu vaine) de se rapprocher du style fragmentaire des films de Philippe Garrel qui « taille des films compacts, nettoyés et bruts comme les pierres. » [962]

Les Baisers de secours

[962] Didier Péron, « Un homme, deux femmes, toujours », *art. cit.*, (www.liberation.fr)

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Matthieu (Philippe Garrel), un cinéaste, refuse de confier à Jeanne (Brigitte Sy), sa femme, qui pourtant le supplie, le rôle censé la représenter dans son prochain film. Jeanne en éprouve une profonde tristesse et considère que le refus de Matthieu est la preuve qu'il ne l'aime pas. Jeanne se rend chez Minouchette (Anémone), la comédienne célèbre à laquelle Matthieu va confier le rôle. Jeanne obtient de Minouchette qu'elle refuse de jouer le rôle mais lui rend aussitôt. De retour chez elle, Jeanne retrouve Matthieu et leur petit enfant Lo (Louis Garrel) : elle apprend à Matthieu qu'elle a vu Minouchette et le peu de considération qu'elle lui inspire. Minouchette appelle Matthieu pour lui réaffirmer son désir de participer au film. Jeanne répète avec un comédien (Aurélien Recoing), une scène de *La Bonne âme du Setchouan* de Bertolt Brecht : Matthieu, qui assistait à la répétition, s'éclipse rapidement. Jeanne demande à une de ses amies (Charlotte Clamens), qui assistait précédemment à la répétition, si elle connaît Minouchette. Dans une rue, Minouchette expose à Matthieu les raisons pour lesquelles elle veut interpréter le rôle ; Matthieu lui fait part de sa conception du rôle du metteur en scène. À la fin de leur conversation, Minouchette esquive un baiser que Matthieu tente de lui donner. Jeanne est seule sur son lit. En présence de Lo, Jeanne et Matthieu discutent : Jeanne serine à Matthieu qu'il ne l'aime pas. Il rétorque qu'il préfère abandonner le film tout en se demandant comment ils vont vivre. Jeanne se réveille. Elle lit une lettre de Matthieu, qu'elle déchire, avant d'en récupérer les morceaux. Matthieu, en entrant chez lui, découvre un homme nu dans son lit, en présence de Jeanne et Lo. Il éloigne Lo. Matthieu fait manger Lo. Matthieu est assis sur le perron de son appartement, triste dans la nuit. Au café, Matthieu converse avec son père (Maurice Garrel) et lui apprend la situation de son couple. Dans une rue, Matthieu demande à Minouchette si cela ne l'ennuie pas de jouer dans son film. Matthieu rapporte comment il a retrouvé une boucle d'oreille que sa femme avait perdue et de quelle manière il la lui a rendue. Au bord de la mer, Jeanne, Matthieu et Lo rejoignent leur hôtel. Après avoir couché Lo, Jeanne intime l'ordre à Matthieu de quitter l'appartement dès leur retour à Paris. Sur le point de quitter l'appartement, Matthieu s'entend dire par Jeanne que si elle continue à l'aimer, elle perd sa dignité. À la terrasse d'un café, le père expose à Matthieu pourquoi parfois un homme et une femme en viennent à faire un enfant uniquement pour l'amour. Le père, s'appuyant sur sa canne, marche dans la rue. Jeanne conduit Lo jusqu'à l'hôtel dans lequel Matthieu réside désormais, mais refuse de monter elle-même. Dans la chambre, Matthieu et Lo s'embrassent ; puis Lo, voulant faire flotter un bateau en papier, provoque une inondation. En ramenant Lo chez Jeanne, Matthieu découvre que son fils a ramassé des vieux clous. Jeanne récupère son fils, mais refuse de laisser entrer Matthieu. Matthieu téléphone à son père, qui lui conseille de voir Lo en permanence. Jeanne et Lo marchent dans la rue. Matthieu est seul dans la pénombre de sa chambre. Jeanne rejoint Matthieu dans sa chambre d'hôtel : leur couple renaît. Plus tard, alors que Lo dort près d'eux, ils discutent à mots chuchotés. Dans un café, Jeanne et son amie discutent du revirement de Jeanne. Dans un café, Matthieu lit *L'Humanité*. Jeanne arrête sa 2 CV devant la devanture d'un serrurier et récupère une clé qu'elle donne à Matthieu pour qu'ils habitent à nouveau ensemble. Dans leur lit, Jeanne et Matthieu s'enlacent, vite rejoints par Lo. Jeanne, Matthieu et Lo se rendent en train chez la mère de Matthieu (Yvette Étiévant), à la campagne. Tous les quatre, ils font une promenade. La mère expose à Matthieu les raisons pour lesquelles il leur est difficile de se parler. Assis à l'extérieur de la maison,

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Jeanne et Matthieu discutent : Jeanne apprend à Matthieu que, par mégarde, elle a envoyé une lettre qui lui était adressée à sa mère. Dans le compartiment couchette d'un train, Jeanne se blesse à la cheville. En sortant du cinéma, Jeanne et Matthieu, et un couple de leurs amis, Josette (Valérie Dreville) et Paul (Jacques Kébadian), se rendent dans un café : ils se lancent dans une longue discussion à quatre voix qui très vite en arrive à traiter de l'amour. À la sortie du café, chacun des couples fait séparément le point sur la conversation qui vient d'avoir lieu. Dans son appartement, Jeanne range dans un carton des habits de Lo. Lo et Matthieu rentrent en train à Paris. Jeanne les accueille à la gare, ravie de les revoir. Lo s'amuse avec un petit lapin en peluche. À la station de Métro Vanneau, Jeanne voit arriver sur le quai en face du sien Minouchette, qui l'ignore ostensiblement : le métro de Minouchette arrive, elle monte dedans. Jeanne reste seule assise sur son quai.

J'entends plus la guitare

À Positano, en Italie, Marianne (Johanna Ter Steege) et Gérard (Benoît Régent) habitent une maison avec un autre couple, Lolla (Mireille Perrier) et Martin (Yann Colette). Marianne se repose. Gérard flâne sur la terrasse. Après le réveil de Marianne, Gérard lui demande si elle veut lui faire un enfant : elle lui répond qu'il faut attendre. Martin contemple Lolla. Lolla demande à Martin, qui est peintre, de faire son portrait : il refuse, sous prétexte qu'elle est trop réelle. En descendant des escaliers qui mènent à la plage du village, Gérard et Martin discutent de l'inexistence de la femme idéale et de l'interchangeabilité des femmes. À la nuit tombante, Lolla, Martin et Gérard dînent sur la terrasse de la maison. Martin s'éclipse rapidement de table, laissant en tête-à-tête Lolla et Gérard. Au matin, pendant que Martin et Lolla prennent leur petit déjeuner sur la terrasse, Marianne fait une crise de jalousie à Gérard parce qu'il est resté dehors toute la nuit avec Lolla. Gérard sort du lit dans lequel il laisse Marianne dormir. Il quitte Positano. Marianne fait part à Martin de sa peur que Gérard ne revienne pas : il l'a rassure et leur conversation roule sur ce qu'est l'amour. Marianne et Lolla discutent : Marianne s'amuse à répéter presque mot pour mot les paroles de Martin sur l'amour en les appliquant au bonheur. Marianne, seule dans sa chambre, vaque à ses occupations. Couché sur le lit, Gérard écoute Marianne lui lire, puis lui traduire un poème. À Paris, Marianne et Gérard viennent rendre visite à Thomas (Thomas Salsmann), « l'enfant secret » de Marianne, dont sa grand-mère paternelle (Édith Boulogne) à la garde. Pendant que la grand-mère et Marianne discutent, Thomas et Gérard font connaissance. Au moment de rendre l'enfant, Marianne est bouleversée. Arrivés dans leur appartement, Gérard demande à Marianne les raisons pour lesquelles Thomas ne peut pas venir vivre avec eux. Marianne finit par s'emporter contre Gérard qui lui rétorque qu'il veut simplement comprendre. Lolla paraît préparer un joint, pendant que Gérard est complètement « stone » près d'elle. Martin roule un joint. Marianne assise sur une chaise, se lève et part. Elle rentre à l'appartement. Gérard la rejoint et la retrouve prostrée sur son lit. Marianne lui demande de qualifier son amour pour elle : aucune des réponses de Gérard ne semblent convaincre Marianne. Rentrant chez lui, Gérard trouve deux listes écrites de la main de Marianne qui comparent

en vertu de la loi du droit d'auteur.

ses mérites avec ceux d'un autre homme : Marianne a décidé de le quitter. Au café, Gérard et Martin, tous deux quittés par leur compagne, font le point sur leur situation pathétique. Devant la cheminée de son appartement où brûle un feu, Gérard est rejoint par Lolla. Avachi sur son lit, Gérard somnole. Alors que Gérard est nu dans son lit, Linda (Adélaïde Blasquez), une femme plus âgée que lui, se rhabille. En partant, elle demande à Gérard de faire son possible pour qu'ils se voient le lendemain. Martin entre dans l'appartement de Gérard, qu'il trouve affalé sur son lit : il lui propose d'aller prendre un café. Gérard dénoue maladroitement la ceinture d'une robe, sans doute portée par Linda. Gérard reçoit un appel téléphonique de Marianne, dont les effusions verbales le laissent interloqué. Gérard ouvre la porte de l'appartement : il découvre Marianne, revenue vivre avec lui. Dans les toilettes, Gérard écoute Marianne uriner en lui tenant la main. Marianne déplie une dose d'héroïne, puis appelle Gérard pour lui montrer. En sortant d'une rame de métro, Gérard croise Martin qu'il ne voit plus beaucoup : il lui apprend que Marianne est revenue. Alors que Marianne coud dans leur chambre, Gérard répond au téléphone : c'est Linda qui lui demande si elle peut venir. Après avoir obtenu l'accord de Marianne, il accepte. Linda arrive : mais devant l'accueil glacial de Marianne et le refus de Gérard de la baiser, elle part. Gérard sniffe en partie une dose d'héroïne qu'il était parti acheter pour Marianne. Il la retrouve au lit, en pleine crise de manque : devant le peu de drogue que lui ramène Gérard, elle se met à paniquer, terrorisée à l'idée de « crever ». Dans la cuisine, tout en faisant cuire le repas, Marianne s'énerve contre Gérard qui considère que les menaces qui leur sont faites de leur couper le gaz et l'électricité ne sont pas graves tant qu'ils s'aiment. Si Marianne considère comme vrai que l'amour de Gérard la maintient en vie, elle pense que la réciproque est moins vraie : Gérard la met alors au défi d'essayer de ne plus l'aimer, ce qu'elle fait. Dans son atelier de peinture, Martin reçoit des mains de Gérard une lettre à remettre à Marianne pour le cas où il lui arriverait quelque chose. Devant les sarcasmes de Martin, Gérard le quitte en fureur. Gérard ramasse une seringue usagée et une dose d'héroïne vide. Martin, en train de faire la vaisselle dans sa cuisine, est rejoint par Gérard qui se sent mal, au bord de suffoquer. Dans un appartement surplombant la place de la République, Gérard est seul. Il entrouvre la porte de l'appartement : pendant qu'il est à la cuisine en train faire chauffer du café, une femme entre : Aline. Alors que Gérard prend un bain, Aline lui propose à manger : au moment où elle lui tend une assiette de pommes de terre, retenant sa main, il l'embrasse. Très vite, ils se retrouvent au lit : Gérard redécouvre l'amour. Aline, Gérard, et leur petit bébé, Ben (Alexis Piccolo), mangent dans la famille du frère d'Aline (Philippe Morier-Genoud et sa famille). Alors qu'Aline et Gérard s'affairent dans la cuisine de leur appartement, Marianne téléphone pour dire qu'elle est au café, dans la rue. Gérard la rejoint : un profond malaise plane sur leurs retrouvailles. Gérard conduit Marianne dans un hôtel. Aline, au comble de la gêne, téléphone à Marianne pour lui demander si elle n'a pas vu Gérard : elle lui propose une rencontre. Gérard rejoint Marianne dans sa chambre d'hôtel : elle lui annonce son départ. Au café, Marianne et Aline se rencontrent : la conversation tourne à l'aigre. Aline finit par partir, laissant Marianne seule, qui se met à pleurer. Aline et Gérard entrent en coup de vent dans un café pour saluer une amie (Chantal Trichet) qui prend un verre avec une jeune femme, Adrienne (Anouk Grinberg). Premier rendez-vous de Gérard et Adrienne dans un café. Dans la salle de bains de leur appartement, Aline et Gérard se querellent en présence de Ben, à propos du retard de Gérard. Gérard rentre chez lui :

en vertu de la loi du droit d'auteur.

dans le salon Aline, qui l'attendait, lui annonce que Marianne est morte. Il s'effondre en larmes. Gérard prend un train en partance pour Berlin. Il se recueille devant la tombe de Marianne, puis rend visite à Martin. De retour à Paris, Gérard raccompagne Adrienne en taxi chez elle. Elle lui demande si ce qu'on lui a dit du décès de Marianne est vrai. Gérard n'a aucune envie d'en parler. En entrant dans la cour de l'immeuble de son appartement, Gérard voit Aline fondre sur lui. Elle lui assène immédiatement son désir de le voir aller vivre avec Adrienne. Déconcerté par l'aplomb d'Aline, Gérard finit par sortir en claquant la porte.

La Naissance de l'amour

Paul (Lou Castel), après avoir embrassé Hélène (Dominique Reymond), sort de chez elle et Marcus (Jean-Pierre Léaud). Ce dernier se précipite à sa suite pour aller chercher des cigarettes. En marchant, Paul demande à Marcus de lui raconter comment il a rencontré Hélène. Les deux amis se séparent devant le bureau de tabac. Paul continue sa route seul dans la nuit des rues de Paris. Dans leur cuisine, Marcus demande un baiser à Hélène, qui consent seulement à l'embrasser sur la joue. Dans la salle de bains d'une chambre d'hôtel, Ulrika (Johanna Ter Steege) prend un bain. Prétextant qu'elle est bête, elle dit à Paul, qui se trouve dans la chambre, de la rejoindre. Il la porte dans ses bras à la sortie du bain et s'effondre avec elle sur le lit. Il commence à lui lécher le sexe. Dans une pharmacie, ils achètent des préservatifs. À nouveau dans leur chambre d'hôtel, Ulrika raconte à Paul les raisons pour lesquelles elle ne veut plus « retomber dans la situation de l'amour ». Au matin, Paul accompagne Ulrika sur le quai de la gare. Elle lui annonce que s'il avait été libre, elle serait restée avec lui. Fanchon (Marie Paule Laval), enceinte, rejoint Paul dans un café. Il lui propose de se remettre ensemble. Ils partent tous deux dans la voiture de Fanchon. Dans leur appartement, Paul lit le journal, Pierre (Max Mac Carthy), leur fils, est couché dans son lit et Fanchon lave la vaisselle. Paul découvre dans le journal, alors que la Guerre du Golfe fait rage en Irak, que le ministre français des affaires étrangères a démissionné. Il l'annonce à Fanchon avec enthousiasme : elle reste de marbre. À la maternité, Fanchon refuse l'anesthésie générale qu'une sage-femme lui a proposée, alors qu'elle doit accoucher sous césarienne. Pendant l'accouchement, Paul fait les cent pas dans le parc de la maternité. Une fois la petite Judith (Charlotte Gordfroy) née, une infirmière lui aspire les restes de mucus et la met dans les bras de Paul. Chez elle, Fanchon se repose bien enfoncée sous les draps de son lit. Paul lui apprend que la guerre est finie. Des images télévisées relatives à la guerre défilent. Marcus annonce à Paul qu'on ne veut plus qu'il écrive, Paul annonce à Marcus qu'il vient d'avoir une petite fille. Paul dort avec la Petite Judith à côté de lui. Répétition d'une scène du *Cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht, dirigée par Georges Lavaudant : Paul interprète le rôle d'Azdak. Marcus raconte à Paul l'effet qu'a eu sur lui la découverte qu'Hélène avait un amant (Serge Thiriet). Paul et Marcus entrent chez Paul : Marcus expose ses vues sur le travail et annonce qu'il commence à travailler. Marcus se rend auprès d'Hélène qui travaille à la restauration d'un église en Italie : il veut connaître les raisons pour lesquelles elle ne l'aime plus. Hélène découvre Marcus devant la porte de sa chambre d'hôtel. Après

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

les suppliques de ce dernier, elle accepte de le laisser dormir avec lui une dernière nuit. Mais il finit par partir lorsqu'il découvre les dessous affriolants que porte Hélène, destinés à exciter son nouvel amant. Chez Paul, avec Pierre, Fanchon et la petite Judith dans les bras de Marcus, qui avoue qu'il aimerait bien avoir un bébé lui aussi. Paul et Fanchon finissent par se fâcher contre Pierre qui refuse systématiquement de faire ce qu'ils lui demandent. Dans la cuisine, Paul et Fanchon se querellent à propos de la table à desservir : Pierre, qui les écoutait, leur rappelle qu'il n'aime pas les disputes. En villégiature à Cadix, Paul rencontre une femme (Margi Clarke), venue seule comme lui pour prendre un peu de recul avec sa vie de famille. Paul vaque seul dans les rues de Cadix, de nuit. De retour à Paris, Paul rappelle à Fanchon qu'ils sont invités à dîner le samedi suivant chez des amis. Elle refuse de s'y rendre, en raison de la présence d'Ulrika. Chez les amis, Clara (Anne Macina) et Jean (Pierre Martot) : chacun des présents met la main à la pâte. Arrive Ulrika, qui vient s'asseoir près de Paul. Le dîner se passe. Marcus est présent. Une fois tous les autres convives sortis de table, Ulrika pose sa tête sur les jambes de Paul. Paul la caresse en lui disant qu'elle est son bébé. Jean propose à Paul de dormir sur place. Il passe la nuit avec Ulrika, qui ne veut pas qu'ils fassent l'amour. Le lendemain matin, Fanchon et Pierre appellent Paul, obligé de mentir. Après le petit déjeuner, Ulrika et Paul patientent dans le jardin. Ulrika renvoie Paul à sa responsabilité envers ses enfants, refusant catégoriquement d'en faire la raison pour laquelle elle ne veut pas le quitter. Leurs amis les conduisent en 2 CV à la gare. Sur le quai de la gare, Ulrika annonce à Paul qu'elle ne l'aime pas. Chez lui, Paul va et vient en tenant la petite Judith dans ses bras. Fanchon et Paul discutent dans leur lit : Fanchon raconte la peur que lui avait inspirée le fait de se sentir étrangère à elle-même lorsqu'elle était tombée amoureuse de Kalif. Paul finit par découvrir que Pierre les écoutait à travers la porte et décrète que tout le monde doit aller se coucher en s'énervant contre son fils. Paul marche dans la rue, de nuit. Paul, assis dans un café, est accosté par une Jeune Femme (Aurélia Alcaïs). Il lui propose de déjeuner avec elle. Elle accepte. À 3 heures du matin, Paul pique une crise parce que la petite Judith ne veut pas dormir. Fanchon, heurtée par les cris de Paul, se réfugie dans les escaliers de l'immeuble. Après avoir obtenu de son père qu'il puisse dire à Fanchon de sa part qu'il l'aime, Pierre arrive à ramener sa mère à la raison et à la faire revenir dans l'appartement. Paul change Judith : il confie à Pierre que son propre père est parti de la maison quand il était petit. La Jeune Femme et Paul marchent dans la rue : Paul, à demi-mot, lui avoue son amour. Paul s'enfuit de chez lui, valise à la main : par la fenêtre Pierre hurle plusieurs « Papa ». En voiture, de nuit, Paul et Marcus roulent vers leur « destination » : Rome. Marcus ne cesse de parler, évoquant son absence de destin, sa haine envers son père et assène à Paul qu'il a fait comme les autres pères en partant de chez lui. Au matin, un poste frontière dans les Alpes. Le douanier (Bernard Bloch) demande à Paul de réveiller Marcus, pour voir si, les yeux ouverts, son visage est conforme à celui de son passeport. En voiture, Paul assure à Marcus qu'il sent la différence entre France et Italie au fond de lui. À peine arrivés à Rome, Marcus se précipite dans l'hôtel pour téléphoner à Hélène. Elle lui dit de venir. Marcus et Hélène, muets, se regardent (peut-être) tendrement. Paul dort et rêve de la Jeune Femme. Paul attend Marcus devant l'entrée d'une église de rue. Marcus finit par arriver : Paul lui annonce qu'il rentre le jour même à Paris. Paul attend Marcus pendant qu'il visite l'église. Paul et la Jeune femme s'embrassent dans la rue, s'apprêtant à

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

commettre l'adultère. Dans une chambre d'hôtel, Paul commence à raconter une de ses anciennes histoires d'amour. Paul, Pierre et Judith se rendent dans un restaurant chinois pour déjeuner. Dans une chambre d'hôtel, Paul et la Jeune Femme vivent des instants très intimes. Dans un café, la Jeune femme lit un texte que Paul lui a écrit. Ils sortent du café et se dirigent vers une station de métro. Avant de s'y engouffrer, la Jeune Femme demande à Paul de lui prouver son amour. Il lui propose de lui faire un enfant ; elle voulait seulement un baiser.

Le Cœur fantôme

La nuit tombée, Philippe (Luis Régo) croise une prostituée (Valéria Bruni-Tédeschi) dans la rue : il fait demi-tour pour venir lui dire qu'elle est très belle. Rentré chez lui, il embrasse sa femme, Annie (Évelyne Didi), et rejoint son fils Camille (Camille Chain) et sa fille Lucie (Lucie Régo) en train de prendre leur bain. Pendant qu'Annie couche les enfants, il découvre une lettre d'un détenu, Moand (Roschdy Zem), adressée à Annie, sans ambiguïté sur la nature de leur relation. En prison, Annie rend visite à Moand. En visite chez sa mère (Véronique Silver), Philippe discute avec elle de la situation et lui demande pourquoi elle et son père se sont quittés il y a longtemps. Elle se refuse à lui donner une réponse claire. Philippe fait le voyage du retour en train. Dans leur lit, Annie et Philippe constatent que tout est fini entre eux. Dans son atelier de peinture, Philippe s'apprête à se mettre au travail, mais découvre vite qu'il s'en sent incapable. Sur le canapé de l'appartement, Philippe s'endort. Il se met à rêver de la prostituée rencontrée dans la rue. À son réveil, alors que toute sa famille dort paisiblement, il décide de sortir rejoindre la prostituée. Sous la pluie, Philippe se rend à l'angle de la rue où officie la prostituée : elle est absente. Il décide de l'attendre un moment, quand une jeune femme, Justine (Aurélia Alcaïs) le croise en souriant. Il lui emboîte le pas : après l'avoir accosté, il l'accompagne. Encore chez lui, Philippe tourne autour d'une valise à moitié pleine : Annie lui demande s'il pourra avoir quitté l'appartement dans trois jours. Il accepte. Au café, Philippe et Justine s'écrivent et se dessinent sur la nappe en papier une déclaration d'amour mutuelle. Alors que les enfants d'Annie dorment, Moand et elle discutent de ce qu'ils ressentent après leur première fois. Philippe est conduit par son père (Maurice Garrel) en voiture, qui entend le déculpabiliser avec autorité de ses remords d'être parti. Annie sonne à l'interphone de chez Justine et exige que Philippe descende la voir. Philippe dit à Annie qu'il accepte, mais s'enfuit en courant avec Justine. Une fois dans le métro, Justine reproche à Philippe d'avoir donné son adresse à Annie. Dans son atelier, Philippe peint. Philippe téléphone à sa fille : mais une fois dit « Allô », la petite ne répond plus, laissant Philippe désemparé jusqu'à ce que la baby-sitter reprenne l'écouteur. Philippe rêve de Mona (Johanna Ter Steege) et lui dans un train. Il demande à Mona si elle l'aime. À son réveil, Justine lui apprend qu'il a parlé pendant la nuit : il disait « Est-ce que tu m'aimes ? » En sortant de l'appartement, Justine pose un billet de cinquante francs près de Philippe, qui s'est rendormi. Philippe sort de chez un marchand de journaux, *Libération* en main. Il s'installe à la table d'un café et ouvre le journal sur un article et des photographies rapportant une catastrophe ferroviaire. Dans la cuisine, Justine et Philippe

en vertu de la loi du droit d'auteur.

préparent le repas. Justine se plaint auprès de Philippe de sa préférence pour Mona, puisqu'il rêve d'elle. Les plombs sautent. Philippe rétablit le courant, éclairé par la lumière d'une bougie que Justine tient près de lui. Alors qu'elle prend un bain, Justine questionne Philippe sur ses différences anatomiques avec Mona. Il lui envoie une serviette à la figure, ce qui la fait rire : elle s'excuse. Philippe attend Camille à la sortie de l'école. Il le raccompagne jusque chez Annie : il le quitte après lui avoir dit qu'il pensait toujours autant à lui. Dans l'appartement, Annie dit à Moand qu'elle n'a plus d'argent. Moand lui dit qu'il va s'en procurer. Camille sonne à la porte de l'appartement. Philippe et un de ses voisins (Yves Affonso) livrent ensemble l'une des toiles de Philippe. Son voisin profite du voyage en voiture pour le questionner sur la nature de ses relations avec Annie : ils ne se voient plus, ne se parlent plus. Justine et Philippe prennent un train couchette en partance pour l'Italie. Dans leur cabine, ils se couchent dans le même lit. On les retrouve dans un autre train : Justine, mi-sérieuse, mi-rieuse annonce à Philippe qu'il va la quitter parce qu'elle n'aime pas ses enfants. La nuit tombée, alors qu'ils marchent sur la plage, Justine fait une scène de jalousie à Philippe, puis part. Dans la chambre, elle s'excuse de ne pouvoir s'empêcher d'être jalouse. Justine et Philippe marchent main dans la main dans des rues ensoleillées. Justine se plaint de la laideur de l'endroit et propose d'aller à Venise. Assis sur le banc d'un quai de gare, Justine et Philippe attendent un train en direction de Venise. Dans le train, Justine dort la tête posée sur l'épaule de Philippe. Au lit avec Justine, Philippe fait un cauchemar et parle en dormant : « Où est ma fille ? », dit-il. Justine et Philippe se promènent dans les rues de Venise : leur conversation tourne au salace. Devant la vitrine d'un bijoutier, ils achètent une paire d'anneaux jumeaux. Ils se les passent l'un à l'autre. Ils continuent d'arpenter les rues. Dégoûtée par les restaurants, Justine propose à Philippe d'acheter de la nourriture dans une épicerie. Mangeant leurs sandwiches à même le trottoir, Justine raconte à Philippe les circonstances très précises au cours desquelles elle est devenue anorexique. La nuit tombée, Philippe et Justine rejoignent leur hôtel. Dans la chambre, Justine, morose et pleine de ressentiment, accuse Philippe d'être triste et de l'écraser de son passé. Il lui répond qu'elle l'a sauvé. Sur le pont d'un Ferry qui les mène à Capri, Justine et Philippe s'embrassent l'un l'autre dans le vent. Alors que Justine lave un T-Shirt, Philippe poste une carte postale adressée à sa fille. De retour auprès de Justine, elle lui annonce qu'elle est jalouse. Alors que Justine lit, Philippe la dessine. Dans un café, Philippe attend Justine : elle arrive presque en pleurs et lui demande s'il trouve qu'ils ont une bonne vie. Elle lui apprend qu'elle a peut-être trouvé un boulot en province. Justine questionne Philippe sur les trois ans de sa vie pendant lesquels il a été toxicomane. Annie téléphone chez Justine, pour appeler Philippe à la rescousse : Moand, devenu fou et après l'avoir battue, essaie d'enfoncer la porte. Philippe attend un taxi qui finit par arriver. Lorsqu'il arrive à l'appartement, Moand est déjà parti. Il en profite pour aller coucher ses enfants. Avant de partir, il apprend de la bouche d'Annie qu'elle croit qu'il a peur d'elle. Philippe et un de ses amis (Olivier Perrier), particulièrement heureux de leur rendez-vous, entrent dans un café. Philippe lui expose brièvement les changements intervenus dans sa vie. Son ami finit par lui lire la fin d'un article qu'il doit publier dans *L'Humanité*. Un réveil sonne : Justine se lève tandis que Philippe continue à dormir. Justine sort de l'appartement. Alors que Lucie est en train de jouer assise en tailleur, Philippe s'approche d'elle et lui enfile son manteau pour l'emmener dehors. En ramassant les jouets de sa fille, il découvre par terre une seringue usagée. Justine,

en vertu de la loi du droit d'auteur.

accompagnée de ses employeurs, arrive dans une usine de confection textile. Elle sert de mannequin pour des retouches sur un modèle de robe. Philippe, en voiture avec son père, lui apprend l'épisode de la seringue, qui semble le rendre particulièrement anxieux et redoubler son sentiment de culpabilité. Son père lui intime l'ordre de ne pas s'en faire pour les enfants. Camille et Philippe sortent d'une station de métro. Tout en marchant, Camille demande à son père s'il est vrai qu'il a « pris la drogue ». Gêné, Philippe lui répond que non – mais son fils ne veut pas le croire et lui rétorque qu'il ment. Philippe répond à un appel téléphonique de Justine qui, en larmes, lui apprend ses déconvenues professionnelles. Philippe rêve de Justine et lui dans un compartiment de train, tout de blanc vêtus, Justine l'insultant et le frappant sauvagement à coups de tissu. Philippe se réveille en sueur, se lève, reprend un instant ses esprits dans la cuisine, puis retourne dire à Justine qu'il l'aime. Dans son atelier, devant une imposante toile encore complètement vierge, Philippe ne trouve pas l'inspiration. Engoncé dans la banquette d'un bar, Philippe met un sucre dans son café. En arrivant chez Justine, il la trouve tout habillée en train de pleurer dans le lit : elle crie, désespérée, que Philippe ne l'aime pas. Camille et Philippe marchent dans la rue : Camille apprend à son père que Moand a quitté Annie. Justine, au lit avec Philippe, lui dit qu'il peut retourner vivre avec ses enfants s'il le souhaite. Dans son atelier, Philippe se remet à peindre. Philippe entre dans une station de métro. Philippe, conduit par son père en voiture, l'écoute parler de sa rupture d'avec sa mère et du sentiment de culpabilité consécutif à l'abandon de ses enfants dont il a mis de longue années à se débarrasser. Philippe, Justine et Camille marchent dans une rue de Paris : tout à leur nouvelle complicité, Camille et Justine cassent gentiment du sucre sur le dos de Philippe. On les retrouve dans un café au moment où Justine s'en va, laissant père et fils attablés ensemble. Camille et Philippe sont assis ensemble dans une rame de métro. Philippe, couché avec Justine dans leur lit, la regarde dormir. En rêve, il se voit dans un appartement en compagnie d'Annie et de ses deux enfants : Annie le rappelle à ses devoirs de père, mais il ne comprend rien quand elle lui conseille de ne pas oublier de dire qu'il connaît des gens célèbres. Toujours en rêve, en descendant les escaliers, il croise une dame âgée qui le salue alors qu'elle monte avec peine. Philippe se réveille. Justine, la tête de Philippe endormi près d'elle, fume une cigarette en lui disant « mon amour c'est toi ». Philippe apprend par un ami au téléphone que son père est sans doute à l'hôpital. À l'hôpital, il rend visite à son père alité qui lui soutient que ça va mais qui lui tient des propos incohérents. Philippe quitte son père totalement interdit. Dans une morgue, Philippe est assis, prostré, auprès de la dépouille de son père allongée. Il sort de la morgue. Lors de l'enterrement, Justine s'approche de lui et lui dit qu'elle est heureuse d'attendre un enfant de lui.

Le Vent de la nuit

Hélène (Catherine Deneuve) entre dans un immeuble et entame la montée des escaliers. Elle croise une jeune femme (Marie Vialle) qui descend : échange furtif de regards. Arrivée au dernier étage, elle sonne dans un appartement vide. Elle récupère alors la clé de l'appartement dans une cachette et entre. Seule dans l'appartement, elle se met à

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

ranger les affaires qui traînent, à refaire le lit, le parfumer. Dans la cuisine, elle se met à écrire sur son agenda les réflexions que lui inspire l'évolution de son engagement et de celui de son amant dans leur relation, à contre-courant l'un de l'autre. Hélène regarde à travers une fenêtre de la chambre de l'appartement : son amant, Paul (Xavier Beauvois), lui demande alors de remonter ses cheveux. Elle s'exécute puis l'embrasse. Sortant de la salle de bain, le jeune homme la rejoint dans le lit puis lui dit qu'ils vont faire un bout de chemin ensemble avant de se quitter. Hélène s'en trouve profondément heurtée. En sortant de l'immeuble, Hélène demande à Paul de l'embrasser. Dans une pâtisserie, il achète une glace. Hélène veut l'embrasser, mais Paul reste de marbre, prétextant qu'elle va lui faire renverser sa glace. Paul accompagne Hélène jusqu'à une station de taxi. Il lui annonce alors son départ pour Naples où il doit se rendre pour l'inauguration d'une de ses statues. Contrariée et déçue, Hélène lui reproche de ne pas lui avoir annoncé plus tôt pour qu'elle puisse s'arranger pour l'accompagner. Le taxi arrive, Hélène part : elle fait un signe d'adieu à Paul – qui ne la regarde pas. En Italie, Paul jette un œil à l'intérieur d'une Porsche rouge. Serge (Daniel Duval), du haut d'un immeuble en construction, le regarde. Il se rend ensuite auprès d'une statue réalisée par Jean (Daniel Pommereulle), son ami sculpteur, qui le rejoint. Ils se rendent alors au buffet, entourés de personnalités. Jean demande à Serge s'il ne peut pas amener Paul, son assistant, à l'aéroport. Après que Serge a accepté, Paul monte avec lui dans la Porsche rouge : ils filent. La Porsche serpente à travers de petites routes italiennes, puis finit par arriver sur les hauteurs de Positano. Serge et Paul contemplent le village dans lequel Serge a passé un an en 69. Ils repartent. La Porsche fonce sur l'autoroute. Serge et Paul dînent, la nuit tombée, à la terrasse d'un restaurant, en bordure de port. En rejoignant leur « pensione », Paul demande à Serge s'il peut faire le voyage en voiture jusqu'à Paris avec lui. Serge accepte sans demander d'explication mais, sombre et très énigmatique, annonce à Paul qu'il ne le conduira peut-être pas jusqu'au bout. Le lendemain matin, Serge prend un café seul à la terrasse d'un tout petit bar de rue, puis descend par les ruelles jusqu'à l'entrée d'une église en rénovation dans laquelle il s'engouffre pour se retrouver, dans une grande pénombre, face à ce qui semble un très ancien tombeau ouvert. À nouveau en Porsche, qui file à travers le réseau autoroutier italien, Paul et Serge parlent des électrochocs que Serge a subis quand il était interné. On les retrouve près d'une vieille bâtisse pratiquement en ruines, entourés d'un troupeau de mouton. Ils repartent, Serge intimant quasiment l'ordre à Paul de ne pas lui parler de travail. Nouvelle discussion dans la voiture : Serge apprend à Paul que sa femme s'est tuée. Ils déjeunent dans une cafétéria d'une aire d'autoroute. À cette occasion, Paul apprend à Serge qu'il prend de l'héroïne. Dans le renfoncement d'un coin d'autoroute, Serge gare sa Porsche, le temps de confier le volant à Paul. Au volant, à Paul qui lui affirme qu'il a toujours entendu dire que les Porsche se pilotaient, Serge rétorque sèchement de se contenter de conduire. La Porsche continue de filer sur les routes italiennes, puis Serge demande à Paul de sortir à un embranchement, pour aboutir dans la cour extérieure d'un magnifique palais inachevé, soutenu par des échafaudages : « T'as jamais remarqué que les italiens étaient aussi forts dans l'inachevé que dans l'achevé ? », demande Serge à Paul. Serge et Paul visitent l'intérieur du palais. Au moment de partir, se sentant humilié par la condescendance de Serge, Paul fait crisser les pneus de la voiture ce qui provoque l'énervement de Serge. La Porsche trace sa route à travers l'Italie et finit par venir se garer, la nuit déjà tombée,

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

devant la façade d'un hôtel d'une grande ville. Au restaurant, alors qu'ils sont éclairés par la lumière ocre jaune de la flamme d'une bougie, Serge raconte avec l'enthousiasme du souvenir le déroulement des AG auxquelles il a participé en mai 68. Dans sa chambre d'hôtel, Serge téléphone à son frère. Il tombe sur le répondeur téléphonique et laisse un message annonçant qu'il a décidé d'en finir avec la vie. Puis il commence à préparer une dose mortelle de Digitaline. Mais Paul, complètement shooté, frappe à sa porte et finit par renverser la fiole qui contenait le poison : le suicide est remis. À nouveau en voiture, Paul et Serge parlent des effets comparés des drogues d'hier et d'aujourd'hui, puis des femmes qui pour Serge sont « sacrées ». La Porsche est désormais dans Paris, de nuit. Serge raccompagne Paul près de chez lui. À peine rentré chez lui pour récupérer une ordonnance, Serge ressort, reprend sa voiture, à la recherche d'une pharmacie ouverte qu'il ne trouvera pas. Il finit par garer sa Porsche sur une berge de la Seine, puis part marcher dans la nuit. Au petit matin, il vient récupérer sa voiture. Hélène chez Paul se prépare pour l'amour. Elle rejoint Paul dans le lit. Ils s'embrassent, elle surtout. Dans un café, Hélène et Paul boivent un Martini Gin. Hélène fait un chèque à Paul pour qu'ils puissent se téléphoner. Paul déchire le chèque. À proximité de son immeuble, Hélène propose à Paul de venir chez elle rencontrer son mari. Paul finit par accepter. Dans l'appartement, le mari d'Hélène (Jacques Lassalle) entretient Paul d'Antoine Blondin. Hélène ne participe pas à la conversation et semble de plus en plus désespérée. Elle met un disque de Damia, mais son mari lui demande de baisser. Elle finit alors par briser son verre et s'ouvre les veines. Les deux hommes se précipitent sur elle pour la secourir, Paul lui faisant un garrot, le mari courant chercher un médecin. Le médecin (Marc Faure) arrive. Soignée, Hélène aura la vie sauve. Serge, dans son appartement, répond à un coup de fil de Paul. Serge et Paul, en Porsche, filent vers l'Allemagne. Paul rapporte à Serge la tentative de suicide d'Hélène. Paul est maintenant au volant : il se fait sermonner par Serge en raison de sa vitesse excessive. Arrivés dans une station-service, Paul se rend aux toilettes. Il jette dans la cuvette des w.-c. une dose d'héroïne. Revenu près de Serge, il lui annonce qu'il a arrêté de se droguer. Serge lui demande de le jurer ; Paul s'exécute. Passant devant une aire d'autoroute, Paul demande à Serge s'ils ne peuvent pas s'arrêter pour prendre un verre. Pendant que Serge gare la voiture, Paul se précipite dans le bar. Quand Serge entre à son tour, ils doivent en partir aussitôt : Paul a, en substance, traité le barman – un homme âgé – de nazi. Serge lui dit qu'il s'est comporté comme un con. Le lendemain matin, Paul en se réveillant demande à Serge de l'excuser pour sa conduite de la veille : Serge accepte. Serge, dans un lit d'une chambre d'hôtel, dort. En sortant de leur hôtel à Berlin, Serge et Paul croisent une prostituée (Anita Blond) que Paul trouve sublime. Serge lui donne de l'argent pour la passe. Serge se rend alors seul dans un cimetière. Il reste longuement silencieux devant la tombe de sa femme. Serge rejoint Paul au bar de l'hôtel. Serge et Paul ont pris la route du retour. Alors que Paul dort, Serge est sorti de la voiture, s'en est éloigné et respire à grand peine, comme étreint par une irrépressible et terrible angoisse. Au réveil de Paul, il feint d'aller bien. Dans une station-service, alors que Paul dort, Serge s'avance un instant près de la vitrine lumineuse du magasin, puis retourne vers sa voiture pour remplir le réservoir d'essence. La Porsche reprend sa route vers la France. Dans les escaliers de l'immeuble de Paul, Hélène s'assoit sur les marches et se met à écrire en attendant l'hypothétique venue de Paul. Dans la rue, elle marche, se fait accoster par un homme en voiture, puis fait

en vertu de la loi du droit d'auteur.

demi-tour, inquiétée. On la retrouve faisant les cent pas dans la rue de Paul. La Porsche finit par arriver. Paul fait les présentations, puis dit qu'il a faim. Serge propose d'aller dîner. Hélène entre dans la voiture. Dans un restaurant japonais, les trois personnages ont entamé leur dîner. Hélène demande à Paul si son ami Serge est lui aussi sculpteur : de peur d'être démasqué, il prétexte aussitôt une immense fatigue pour prendre la fuite. Hélène et Serge restent en tête-à-tête : ils s'avouent mutuellement qu'ils aimeraient bien rester tous les deux un moment ensemble. Au sortir du restaurant, Serge demande à Hélène de l'attendre et entre dans une pharmacie où il achète un flacon de Digitaline. Serge et Hélène prennent une chambre dans un hôtel. Ils se font part de leur trac mutuel. Ils parlent. Si Hélène trouve le sommeil, Serge ne ferme pas l'œil de la nuit. Il finit par s'habiller, puis part, en laissant Hélène dormir. Assis à son bureau, chez lui, Serge boit d'un trait le contenu du flacon mortel et attend calmement que le poison fasse sont effet. Par terre, retournée face contre terre, le portrait photographique de sa femme que le spectateur avait pu apercevoir auparavant. Serge est mort sur son bureau.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Annexe II. Au fil des séquences

On trouvera dans ce second cahier annexe le découpage intégral, à la fois en séquences [963] et plan par plan, des cinq films qui composent la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel. Ces découpages ont été effectués à partir des copies vidéo des films dont nous disposions.

En certains cas, la segmentation en séquences aurait pu être différente. Par exemple, le montage très elliptique des films de la quatrième période peut parfois faire hésiter à réserver à un plan le statut de « plan autonome » ou à l'intégrer à une séquence plus vaste [964] . Le choix définitif est à chaque fois unique et est commandé par le contexte filmique. Mais un tel choix est toujours discutable. Ces découpages assument donc leur part de subjectivité.

La mention « entre deux personnes » est située avant le descriptif des séquences qui comportent une situation dramatique entre deux personnes. Pour certaines de ces

[963] Nous n'utilisons pas le terme « séquence » dans sa rigoureuse et restrictive acception sémiologique, telle que l'a définie Christian Metz dans « Problèmes de dénotations » : il réserve le mot pour désigner « les diverses sortes de syntagmes narratifs linéaires dans lesquels la consécution temporelle des faits présentés est discontinue », autrement qualifiées de « séquences proprement dites », par contraste avec les séquences au « sens courant ». Nous nous référons précisément à ce sens courant, à l'usage pragmatique. Trop de « nos » séquences s'écartent du cadre metzien pour qu'il serve ici de modèle : ainsi les nombreux plans autonomes forment pour nous séquences. Dans la terminologie sémiologique, l'équivalent de la séquence, selon l'emploi retenu, ce n'est pas même le « syntagme autonome », mais le « segment autonome », la portion organisée de film (qui peut souvent se réduire à un plan unique). *Cf.* Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, *op. cit.*, p. 131.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

séquences, il peut arriver que quelques figures anonyme soient visibles à l'écran : mais, parce que ces figures sont très fugitives et ne participent pas à la situation dramatique entre deux personnes, leur présence a été jugée négligeable dans la perspective de cette étude.

En ce qui concerne les indications de lieu générique (Ext./Int.) données en tête de chaque séquence, elles ont pour référence la localisation de la caméra. C'est la raison pour laquelle, par exemple, certaines séquences qui se déroulent intégralement en voiture sont dénommées extérieures : il faut comprendre que les protagonistes sont dans ces cas-là filmés de l'extérieur de la voiture.

Il arrive qu'un lieu précis fasse plusieurs fois retour dans une séquence. Il est alors mentionné une fois avec, entre parenthèses, le nombre d'occurrences où il apparaît.

Les points d'interrogation entre parenthèses (?) mentionnent des indications qui restent incertaines à la vision des films.

Les films achevés diffèrent parfois de beaucoup (c'est notamment le cas pour *J'entends plus la guitare*) du scénario avant-tournage à leur origine. La raison essentielle en est que les scénarii se présentent sous une forme qui, pour simplifier, peut être dite romancée. C'est le cas du scénario de *J'entends plus la guitare* ou de *La Naissance de l'amour* : l'emploi de l'imparfait ou du passé simple et les passages en focalisation interne faisant connaître au lecteur les pensées précises de tel ou tel personnage, alors qu'elles resteront inconnues au spectateur du film, en sont les indices les plus facile à repérer. On trouvera en notes infra-paginales quelques références aux scénarii avant-tournage des films qui témoignent de ces différences. Loin d'être systématiques, ces références n'apparaissent que lorsqu'elles apportent un éclairage jugé intéressant sur la situation filmique.

Les Baisers de secours

· Générique d'ouverture.

Mentions génériques : lettres blanches sur fond noir. Entre elles, quatre photographies qui apparaissent par une procédure de fondu enchaîné et disparaissent par fondu au noir. Dans l'ordre : Philippe Garrel (Matthieu), l'œil à la caméra, Anémone (Minouchette), Maurice Garrel (le père), Brigitte Sy (Jeanne). Musique au saxophone.

964 Les quatre premiers plans qui ouvrent *J'entends plus la guitare* sont tout à fait représentatifs d'un tel état de fait. Le plan qui ouvre le film montre Marianne endormie sur son lit. Le plan qui suit montre Gérard faisant quelques pas sur la terrasse de la villa de Positano. L'indécision qui plane sur le temps qui sépare ces deux plans, comme celle qui subsiste entre le plan sur Gérard et celui qui suit montrant Marianne se réveillant de sa sieste, peut rendre tout à fait légitime un découpage en une succession de plans autonomes. Pour autant, étant donnés les liens dramaturgiques qui se tissent entre les plans (la sieste de Marianne) et le mouvement général qui semble se dessiner entre les quatre premiers plans pour aboutir à la réunion des deux personnages dans le même lit, c'est le choix d'un découpage intégrant les plans en une seule séquence qui a été retenu.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

· Séquence 1. Int. Jour. Appartement de Jeanne et Matthieu.

« Entre deux personnes »

1. La musique continue sur le début du plan. Gros plan sur Matthieu couché à même le sol en train de lire un livre. Il tourne la tête au bout d'un très court instant. La caméra suit en panoramique la direction de son regard pour venir cadrer Jeanne qui entre dans la pièce par une porte vitrée. À partir de cet instant, Matthieu est rejeté hors-champ tout le reste du plan, tandis que la caméra suit en panoramiques les allées et venues de Jeanne, filmée en plan poitrine ou en gros plan. Jeanne a, la majeure partie du temps, le regard braqué en direction de Matthieu, sauf à trois reprises où elle se regarde dans une glace qui reste située dans le hors-champ droit et une où elle regarde au sol avant de s'accroupir un instant puis se relever.

2. Plan rapproché. Contrechamp sur Matthieu à « Pourquoi on dit pas "Tu m'aimes" et l'autre répond "tu m'aimes" ? » Après que Matthieu lui a demandé de venir vers lui, la caméra effectue un léger panoramique sur la gauche pour venir cadrer Jeanne qui s'est rapprochée. Puis Jeanne s'allonge devant Matthieu : la caméra suit le mouvement pour venir les cadrer pour la première fois ensemble. Matthieu embrasse l'épaule de Jeanne et frotte son visage contre elle, alors qu'elle lui dit : « Prends-moi, prends-moi. »Le plan dure ensuite quelques instants sur Jeanne et Matthieu silencieux.

· Séquence 2. Ext. Jour. → Int. Jour. Sortie de métro, palier de l'appartement de Minouchette.

« Entre deux personnes »

1. La musique au saxophone démarre sur ce plan. Jeanne monte rapidement les marches d'une station de métro, passe devant la caméra qui accompagne son mouvement par un panoramique sur la gauche, puis la regarde s'éloigner en traversant une rue en courant. Dès que Jeanne est sortie du cadre, la caméra effectue un panoramique descendant sur la gauche pour venir filmer en gros plan une flaque d'eau dans laquelle se reflète la grille de la station de métro et le haut d'un réverbère.

2. La musique continue par intermittence sur ce plan. Plan rapproché sur la porte d'entrée d'un appartement. Hors-champ, des bruits de pas : ceux de Jeanne qui entre dans le champ par la droite. Elle sonne. La porte s'ouvre et la caméra recadre légèrement sur la gauche : quelqu'un est derrière la porte, que le spectateur ne voit pas, mais auquel Jeanne annonce qu'elle est la femme de Matthieu. Jeanne entre dans l'appartement. La porte se referme.

· Séquence 3. Int. Jour. Salon de l'appartement de Minouchette.

« Entre deux personnes »

en vertu de la loi du droit d'auteur.

La musique continue sur ce plan. Gros plan sur Jeanne, l'air grave et pensif. L'ombre 1. de Minouchette, hors-champ, se projette parfois sur son visage. Minouchette passe devant la caméra de droite à gauche et Jeanne se met à regarder dans sa direction quand elle est à nouveau hors-champ, en la fixant durement du regard.

Plan taille de Minouchette de dos à sa fenêtre ouverte. Très importante surexposition 2. qui rend le plan lactescent et crée un effet de brouillard lumineux : chaque fois que dans ce plan et le suivant les personnages seront devant cette fenêtre, ils seront comme pris dans un filtre de lumière cotonneuse. Minouchette se retourne en direction de Jeanne et vient s'asseoir en face d'elle. La caméra suit son mouvement en panoramique. Lorsque Jeanne dit à Minouchette que c'est « elle qui doit l'étudier », la caméra effectue un panoramique sur la gauche et un léger travelling circulaire sur la droite. Le plan reste fixe pendant quelques instants, puis la caméra effectue un travelling avant sur Jeanne avec léger panoramique sur la droite. Une fois Jeanne en gros plan de profil, la caméra accentue son mouvement panoramique pour venir cadrer Minouchette en gros plan de profil. Au bout d'un temps assez long, la caméra s'éloigne du visage de Minouchette effectuant un travelling arrière et circulaire sur la gauche. Ce mouvement amène la caméra sur Jeanne, filmée en plan taille. Au bout de quelques secondes, la caméra effectue un travelling avant sur Jeanne. Elle se lève du fauteuil dans lequel elle est assise et vient se poster devant la fenêtre : la caméra la suit en panoramique. La caméra accompagne l'accroupissement de Jeanne en panoramique descendant, puis recadre légèrement sur la droite pour inclure le visage des deux femmes dans le même plan. Le visage de Jeanne est légèrement plus bas que celui de Minouchette.

Gros plan sur Minouchette de profil. Lorsqu'elle se lève de son fauteuil, la caméra 3. panote à gauche pour venir cadrer Jeanne qui n'a pas bougé. Minouchette entre dans le champ par la droite pour venir à la fenêtre : la caméra délaisse alors Jeanne pour venir la filmer de dos. Puis la caméra suit Jeanne lorsqu'elle se relève et va s'asseoir sur le fauteuil dans lequel elle était précédemment. Une fois Jeanne assise, la caméra effectue un panoramique ascendant pour venir cadrer Minouchette toujours à la fenêtre. Au bout de quelques instants, Minouchette retourne s'asseoir : la caméra la suit. Une fois assise, la caméra panote à gauche sur Jeanne. Au bout de quelques instants, elle se lève et va fermer la fenêtre, suivie par la caméra. Elle reste un moment debout devant la fenêtre, tournée vers Jeanne pour lui parler, puis va se rasseoir dans le fauteuil. La caméra reste sur elle, avant de revenir sur Minouchette lorsqu'elle se lève pour ouvrir la fenêtre à nouveau. Dès que Minouchette a dit à Jeanne d'annoncer à Matthieu qu'elle accepte de lui donner le rôle, la caméra effectue un panoramique descendant sur Jeanne, toujours assise dans le fauteuil. On voit Minouchette venir se rasseoir : la caméra effectue un panoramique à droite pour venir la recadrer. La caméra effectue, avant la fin du plan, à nouveau un panoramique sur Jeanne, puis un sur Minouchette. Le plan s'achève sur Minouchette souriante, regardant hors-champ Jeanne qui vient de lui rendre son rôle.

· Séquence 4. Int. Jour. Appartement de Jeanne et Matthieu.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Plan rapproché sur une porte. Entrée brutale de Jeanne – « J'ai vu ta Minouchette » –1. qui ouvre la porte et la ferme. Voix de Lo hors-champ (« Coucou »). La caméra suit Jeanne en panoramique. Arrivée à proximité de Lo, la caméra effectue un panoramique descendant sur lui. Jeanne récupère son petit enfant et monte à l'étage. Matthieu est présent, mais dans le hors-champ : seule une mèche de ses cheveux se donne à voir.

· Séquence 5. Int. Nuit. Appartement de Jeanne et Matthieu.

Plan rapproché sur la partie inférieure d'une fenêtre. Jeanne, en voix hors-champ, dit 1. : « Matthieu, c'est pour toi ». Matthieu entre dans le champ pour venir parler à Minouchette au téléphone, filmé en plan taille, de trois quarts dos. La voix de Minouchette est nettement audible.

· Séquence 6. Int. Jour. Salle de théâtre.

Plan taille. Répétition d'un passage deLa Bonne âme du Setchouan de Bertolt Brecht.1. Jeanne est sur scène avec un autre comédien. D'abord filmés de profil sur leur gauche, la caméra effectue sur eux un lent travelling avant et circulaire pour les filmer plus de face.

Contrechamp. Plan moyen.Le metteur en scène, assis à une table dans la salle, 2. interrompt les comédiens et vient sur scène pour leur donner des indications de jeu. Jeanne profite de l'interruption pour aller parler en vitesse à Matthieu, difficile à discerner dans la pénombre du fond de la salle. Matthieu sort de la salle, Jeanne dit un mot à une de ses amies, assise dans la salle, puis retourne sur scène. Une fois sur scène, elle reçoit les indications de jeu du metteur en scène. Le metteur en scène retourne à sa place. La caméra le suit et reste quelques instants sur lui. La répétition reprend en hors-champ, puis la caméra panote sur la femme assise dans la salle, avant de faire retour sur le metteur en scène, puis sur les comédiens et d'effectuer un léger travelling avant et circulaire sur eux. Le comédien se lève et sort du champ. La caméra reste sur Jeanne, puis panote à nouveau sur le metteur en scène, visiblement peu satisfait de la prestation de sa comédienne.

· Séquence 7. Int. Jour. Lieu indéterminé.

« Entre deux personnes »

Plan poitrine. Assise contre un mur, Jeanne discute de Minouchette avec la jeune 1. femme qui était assise dans la salle. Jeanne finit par éclater de rire.

· Séquence 8. Ext. Jour. Rue à Paris.

« Entre deux personnes »

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Plan taille de Minouchette et Matthieu. Ils discutent, dans une rue, des attentes de Matthieu sur le rôle qu'il a décidé de lui confier et du travail du metteur en scène. Lorsque Matthieu répond « peut-être », ils se mettent à marcher : la caméra les suit en travelling arrière. À la fin du plan, Matthieu tente de voler un baiser à Minouchette qui esquive en souriant. 1.

· Séquence 9. Int. Jour. Appartement de Jeanne et Matthieu.

Ouverture au noir.

La musique au saxophone démarre au début du plan. Plan de demi-ensemble. Jeanne est assise sur son lit, de trois quarts dos, le visage refusé à la caméra. À côté d'elle, à gauche du plan, une marionnette est accrochée à la bibliothèque. 1.

Fermeture au noir.

· Séquence 10. Int. Jour. Appartement de Jeanne et Matthieu.

Gros plan. Jeanne et Matthieu discutent en présence de Lo, qui intervient dans la conversation par ses questions d'enfant. Matthieu n'est dans ce plan qu'une voix hors-champ. Jeanne est couchée sur le ventre au sol et Lo est assis contre son dos. La caméra, en gros plan, passe d'abord de Lo au visage de Jeanne, puis reste sur elle. Avant que Lo dise « Papa, il va faire le cinéma avec les filles », la caméra panote sur la droite pour venir inclure Lo dans le champ. Elle revient ensuite sur Jeanne et ne recadre sur Lo qu'à la toute fin du plan. La dernière image est celle des visages de la mère et de l'enfant regardant tous deux en direction de Matthieu. 1.

· Séquence 11. Int. Jour (Matin). → Int. Jour. Appartement de Jeanne et Matthieu.

Plan de demi-ensemble. Jeanne se réveille et sort de son lit. Le plan baigne dans une demi-clarté. 1.

Plan taille de Jeanne, de dos, assise sur son lit. Elle lit une lettre de Matthieu, qui en révèle le contenu au spectateur en voix-over. Jeanne déchire la lettre, la jette, enfile son imperméable qui était posé sur un fauteuil et sort, suivie en panoramique par la caméra qui reste sur la porte fermée. Une seconde plus tard, Jeanne entre, revient récupérer les morceaux de la lettre. 2.

Cut. Plan rapproché. Jeanne, les morceaux de lettre dans la main, s'avance vers la caméra, se baisse et reconstitue la lettre sur le sol. La caméra effectue un panoramique descendant pour venir filmer ses mains rassemblant les morceaux. 3.

· Séquence 12. Int. Jour. Appartement de Jeanne et Matthieu.

Gros plan. Matthieu franchit une première porte, puis immédiatement une autre en criant : « Jeanne, Lo ». Il découvre son fils près de son lit, dans lequel se trouve 1.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Jeanne avec un homme nu. La scène est alors clairement associée au point de vue de Matthieu qui se retrouve en amorce du cadre sur la gauche : l'ocularisation interne secondaire donne à voir au spectateur les trois autres personnages, à bonne distance. Matthieu reste un instant interdit, dit « Vous pourriez faire ça chez vous », puis vient prendre Lo dans ses bras pour le monter à l'étage. Un air de saxophone démarre alors que Matthieu et Lo montent les escaliers.

· Séquence 13. Int. Nuit. → Ext. Nuit. Chambre de Lo, perron de l'appartement de Jeanne et Matthieu.

« Entre deux personnes »

1. Plan rapproché. La musique continue sur ce plan. L'image est au ralenti. Matthieu, de trois quarts dos, donne à manger à Lo. Dans la pièce, la pénombre entoure le petit enfant éclairé.

2. Plan de demi-ensemble. Assis sur le perron devant son appartement, Matthieu est ombre parmi les ombres.

· Séquence 14. Int. Jour. Café.

« Entre deux personnes »

1. Gros plan. Matthieu discute avec son père au café : la conversation, parfois ornée de piques de la part de l'un et de l'autre, court du métier d'acteur du père aux déconvenues amoureuses de Matthieu avec Jeanne en passant par l'évocation du prochain film de ce dernier. Le cadrage est fait sur le père. Matthieu, en fonction des mouvements du père que suit la caméra, est de trois quarts dos, en amorce droite du cadre ou hors-champ.

2. Contrechamp. Plan moyen sur Matthieu quand le père dit : « Tu as vu le film de Paul ? ». La caméra a pris plus de distance avec les personnages. Le père est inclus dans l'image, de trois quarts dos.

3. Champ (idem plan 22) lorsque le père dit : « Toi, tu as toujours confondu l'amour et la morale. »

4. Contrechamp (idem plan 23) lorsque Matthieu dit : « Je veux que ce soit simple. »

· Séquence 15. Ext. Jour. Rue à Paris.

« Entre deux personnes »

1. Plan poitrine sur Minouchette. Matthieu entre dans le cadre par la droite, lui demande si ça ne l'ennuie pas de jouer dans le film, puis fait demi-tour et sort du champ.

· Séquence 16. Ext. Jour. → Int. Jour. Rue à Paris, appartement de Jeanne et Matthieu.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

1. Plan rapproché sur une boucle d'oreille qu'une main ramasse. Voix-over de Matthieu : « Sur un trottoir un jour j'ai retrouvé la boucle d'oreille que la maman de mon enfant avait perdue. Elle promenait Lo à 500 mètres de la maison et elle était rentrée… »

2. Gros plan sur le tabouret qui sert de table de nuit à Jeanne avec une boucle d'oreille. La main de Matthieu pose l'autre boucle « …toute triste. Je l'ai posée le soir, près de son lit, à côté de l'autre, mais ne lui ai pas dit. »

· Séquence 17. Ext. Jour. → Ext. Soir (Pluie). → Int. Soir. Bord de mer, rue, chambre d'hôtel.

« Entre deux personnes »

1. La musique au saxophone démarre sur ce plan. Plan d'ensemble. La lumière très blanche et diaphane crée un effet de surexposition. Au premier plan, en amorce droite, une barque sur roue. Le ressac de la mer se fait entendre. Jeanne, Lo et Matthieu apparaissent en fond de plan et s'avancent en marchant vers la caméra. Lo monte sur le tricycle que portait son père et se met à pédaler. Il sort le premier du champ. La caméra recadre légèrement sur la gauche, pour voir sortir du plan Jeanne puis Matthieu.

2. Plan d'ensemble d'un coin de rue. Il pleut. Lo entre le premier dans le champ par la gauche en roulant comme un dératé. Il est suivi de Jeanne, courant pour le rattraper. La caméra suit Lo en panoramique à mesure qu'il grossit à l'image. Il s'arrête sans plus bouger sous la pluie. Jeanne le soulève de son tricycle et le porte dans l'hôtel : la caméra suit les pieds de Jeanne.

3. Plan rapproché. Lo et Jeanne entrent dans leur chambre d'hôtel. La caméra cadre Lo qui se précipite tout mouillé sur le lit. Jeanne passe devant la caméra pour allumer une lampe dans le hors-champ gauche, puis entre dans le champ pour venir sécher les cheveux, l'embrasser, s'asseoir sur le lit et le poser sur ses genoux.

4. Plan moyen de la fenêtre de la chambre d'hôtel allumée de Jeanne et Lo. Dans le tiers inférieur de l'image, un bout d'enseigne : Restaurant. Jeanne s'approche de la fenêtre fermée et tire les rideaux.

· Séquence 18. Ext. Soir. Rue de l'hôtel.

« Entre deux personnes »

1. Un air de saxophone démarre quelques secondes après le début du plan. Plan rapproché sur Matthieu, dehors, trempé de pluie, devant l'entrée de l'hôtel. Il se met à marcher : la caméra le suit en travelling avant en effectuant un léger panoramique sur la gauche pour le recadrer. Puis Matthieu fait demi-tour et la caméra effectue un mouvement inverse. Une fois la porte d'entrée de l'hôtel cadrée, Jeanne en sort. La caméra effectue un travelling arrière pour suivre son mouvement d'avancée. En passant près de Matthieu, elle lui dit : « Ce que je veux, c'est que tu ne dormes plus à la maison. » Jeanne vient se poster en gros plan. Quand Matthieu apparaît à l'image,

en vertu de la loi du droit d'auteur.

le cadrage et le point se font sur lui, Jeanne étant rejetée dans le hors-champ, sauf son épaule droite en amorce dans le tiers inférieur de l'image. Jeanne prend de la distance par rapport à Matthieu : la caméra la cadre à nouveau alors qu'elle s'éloigne. Puis Jeanne revient se poster à la place qu'elle occupait précédemment en gros plan. On aperçoit au second plan Matthieu, flou. Puis Jeanne, en disant à Matthieu qu'il n'a rien compris du tout, fait demi-tour, s'éloigne un peu puis sort du plan sur la gauche, alors que Matthieu entre en lui disant, désabusé, d'attendre. Matthieu finit par rentrer dans l'hôtel.

· Séquence 19. Int. Nuit. Chambre d'hôtel.

« Entre deux personnes »

Plan rapproché. Matthieu entre dans la chambre où Lo est censé dormir dans un lit à barreaux. La pièce est baignée dans la pénombre. « Tu dors pas ? », demande Matthieu. Lo reste silencieux. Matthieu reste un instant devant la porte entrouverte, puis se penche sur Lo, son visage restant hors-champ. 1.

· Séquence 20. Int. Jour. Appartement de Jeanne et Matthieu.

« Entre deux personnes »

Plan rapproché. Filmée de profil, Jeanne passe la serpillière à même le sol, accroupie. 1.

Plan rapproché. Tout en se disputant avec Matthieu, hors-champ, Jeanne continue à frotter le sol. Au début de ce plan, un pan de mur au premier plan cache le haut du corps de Jeanne accroupie. Matthieu entre au bout d'un moment dans le champ par la droite et la caméra effectue un panoramique ascendant pour venir le cadrer au niveau du visage, de dos. Il fume. Il sort du champ : la caméra redescend sur Jeanne. « Moi si je continue à t'aimer, je perds ma dignité » : après cette réplique, la caméra panote sur Matthieu, valise à la main, le temps de le voir sortir du champ, puis revient sur Jeanne. En son hors-champ, on entend claquer la porte d'entrée. 2.

· Séquence 21. Ext. Jour. → Ext. Jour. Terrasse d'un café, rue à Paris.

« Entre deux personnes »

Gros plan sur le visage du père de Matthieu, assis à la terrasse d'un café. Il boit dans sa tasse et entame un magnifique monologue sur les raisons qui poussent parfois un homme et une femme qui s'aiment à faire un enfant. Le plus souvent le regard perdu dans sa pensée, quasiment face caméra, il tourne parfois la tête vers Matthieu, hors-champ. Au moment où Matthieu prend la parole, la caméra panote sur la droite pour venir cadrer ensemble les deux visages. Puis la caméra délaisse à nouveau un instant Matthieu, avant de l'inclure dans le cadre après que son père lui a dit : « c'est très nécessaire pour moi que tu sois heureux. » Un morceau de saxophone démarre 1.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

dès que le visage de Matthieu est inclus dans le cadre. Le plan se termine alors que la caméra revient sur le visage du père seul.

Plan moyen sur une rue. La musique continue sur ce plan. Le père entre dans le champ par la droite, en s'appuyant sur sa canne. Il se retourne un instant vers la caméra, puis repart. 2.

· Séquence 22. Ext. Jour. → Int. Jour. Rue de l'hôtel de Matthieu.

« Entre deux personnes »

Plan d'ensemble. Le début du plan est filmé de la fenêtre de la chambre de Matthieu. Plan en plongée sur la rue vide au départ, comme un cadre de scène, dans lequel Jeanne et Lo entrent par la gauche. Mais leur présence et leur venue sont déjà annoncées par leurs voix hors-champ et le bruit des talons de Jeanne. Une fois bien campés dans le plan, Jeanne demande à Lo d'appeler son père. 1.

Contrechamp. Plan en contre-plongée de la fenêtre. Lo appelle son père en voix hors-champ. Matthieu apparaît à la fenêtre et se réjouit de les voir. 2.

Champ (idem plan 39). Jeanne refuse de monter. 3.

Contrechamp (idem plan 40). Matthieu la supplie de rester. 4.

Champ (idem plan 39). Jeanne et Matthieu sortent du champ pour se diriger vers la porte d'entrée de l'hôtel. 5.

Plan moyende biais de la porte d'entrée de l'hôtel. Jeanne et Lo entrent dans le champ par la droite. Jeanne laisse Lo rejoindre son père, semble hésiter un instant à monter elle-même, puis finit par partir en sortant par la droite. Le plan dure un instant sur la porte d'entrée de l'hôtel restée vide. Un morceau de saxophone démarre à la fin de ce plan et crée un enjambement avec le suivant. 6.

· Séquence 23. Int. Jour. Chambre d'hôtel de Matthieu.

« Entre deux personnes »

Plan rapproché sur la porte d'entrée de la chambre de Matthieu. Matthieu entre dans le champ par la droite et ouvre. Arrive Lo qui se précipite sur son père, se colle à lui, en l'entourant un instant de ses bras, puis les laisse pendre. (On peut remarquer au passage que la clé de la chambre est sur la porte, mais du côté du couloir.) La musique se termine cut à la fin de ce plan. 1.

Gros plan. Matthieu se laisse tomber sur le lit, en poussant un cri, avec Lo toujours dans ses bras. Un livreCe livre, dont le titre est invisible à l'écran, Philippe Garrel indique, dans son entretien aux Cahiers du cinéma à l'occasion de la sortie des Baisers de secours, qu'il s'agit de L'Amour conjugal d'Alberto Moravia. Garrel fait un rapide résumé du livre, qui lui semble cadrer avec son film : « C'est comme dans L'Amour conjugal de Moravia, le roman qu'on voit sur le lit, dans la scène de l'hôtel avec l'enfant. C'est l'histoire d'un écrivain marié. Un jour, il rentre chez lui et trouve sa 2.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

femme au lit avec son barbier. Il a un traumatisme terrible. Puis finalement, il réfléchit et se dit que sans cette femme il ne serait rien. Il décide de rester avec elle. C'est une philosophie de l'abnégation. Je n'avais pas l'impression d'avoir déjà vu ça quelque part. Ce traumatisme et ce refus de dramatiser sont plutôt des choses qu'on raconterait normalement à son psychanalyste. Mais le dire à l'écran permet d'en tirer profit dans sa propre vie. » Cf. Thierry Jousse, « Le Refus du drame », art. cit., p. 29. est sur le lit, que Lo « compulse », pendant que son père le regarde.

· Séquence 24. Int. Jour. Salle de bains de la chambre d'hôtel de Matthieu.

« Entre deux personnes »

Un air de saxophone démarre une seconde après le début du plan. Gros plan. Lo joue avec deux bateaux en papier dans un bidet rempli d'eau. L'eau continue de couler du robinet et déborde. Air réjoui de Lo en voyant déborder l'eau. Hors-champ, Matthieu demande à Lo ce qu'il est en train de faire et se précipite dans le champ quand il constate le désastre. Il se met à éponger l'eau avec une serviette. La caméra suit un instant ses gestes, puis remonte en panoramique pour venir cadrer Lo qui commence une explication. Le changement de plan le coupe net. 1.

· Séquence 25. Ext. Jour. Rue de l'appartement de Jeanne.

« Entre deux personnes »

Plan d'ensemble. Lo et Matthieu marchent dans la rue en se tenant par la main. Ils avancent près de la caméra. Tout en marchant, Matthieu s'inquiète de ce que Lo tient dans sa main : c'est un vieux clou. Lo en a un autre dans la poche. Pendant qu'ils s'approchent de la caméra, celle-ci privilégie Lo. Arrivé à la porte de chez Jeanne, Matthieu frappe. La caméra remonte vers le visage de Matthieu. Jeanne ouvre alors la porte, prend Lo avec elle et interdit à Matthieu de rentrer. Matthieu s'en retourne en sens inverse, seul et dépité. 1.

· Séquence 26. Ext. Jour. Lieu indéterminé.

Plan poitrine. Matthieu téléphone à son père. Filmé en plongée légère, de l'extérieur, à travers une fenêtre relativement opaque, qui brouille son image. La voix du père est audible pour le spectateur. Il conseille à Matthieu de voir Lo tout le temps. On entend des bruits et des paroles en son hors-champ. 1.

· Séquence 27. Ext. Jour. Rue à Paris.

« Entre deux personnes »

Plan d'ensemble.Un trottoir. Lo et Jeanne entrent dans le champ par la gauche, en se tenant par la main. La caméra les regarde s'éloigner en discutant. Jeanne apprend à Lo qu'elle a pour lui un cadeau qui l'attend à la maison : un petit crocodile. En fin de 1.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

plan, Lo et Jeanne sont minuscules à l'image, alors que l'intensité de leurs voix demeure constante.

· Séquence 28. Int. Jour. Chambre d'hôtel de Matthieu.

Gros plansur la veste de Matthieu qui est accrochée à la poignée de la fenêtre. Matthieu entre dans le champ par la gauche, finit visiblement de glisser sa chemise dans son pantalon, puis enfile sa veste en regardant par la fenêtre. Il tourne alors la tête vers la gauche. Éclairé en contre-jour, Matthieu apparaît comme en ombre chinoise. 1.

Insert : gros plan d'une rose sur le bord d'un lavabo. 2.

Gros plan. On retrouve Matthieu qui retourne la tête vers la fenêtre et regarde longuement à travers elle. Il finit par se retourner, mais dans un tel contre-jour qu'il n'est plus qu'une tache à l'écran qui finit par sortir du cadre sur la gauche. La caméra effectue alors un léger recadrage sur la droite et le point se fait alors sur l'extérieur de la pièce, sur la fenêtre en face de celle de la chambre de Matthieu. Dans ce plan, comme dans le plan 51, la qualité du silence qui entoure Matthieu est particulièrement frappante. 3.

· Séquence 29. Int. Jour. Chambre d'hôtel de Matthieu.

« Entre deux personnes »

Plan rapproché sur la porte de la chambre, tapissée de papier peint fleuri. Quatre petits coups vifs sont frappés. En voix hors-champ, Matthieu dit : « Entre ». La porte s'ouvre et Jeanne apparaît. Au moment de l'ouverture de la porte, la musique démarre. Jeanne reste un moment seule à l'image. Elle ne cherche pas une seconde Matthieu du regard lorsqu'elle entre dans la pièce : elle dirige ses yeux sur lui (hors-champ) sans l'ombre d'une hésitation. Et une fois qu'elle l'a trouvé et qu'elle a refermé la porte, elle le fixe du regard, sans bouger. Matthieu entre alors dans le champ, il prend la tête de Jeanne dans ses mains et embrasse ses lèvres. En embrassant la bouche de Jeanne, Matthieu donne l'impression de vouloir la manger ou mieux encore d'en boire la substantifique moelle. Ils finissent par s'embrasser très fortement. Une fusion entre les corps est ici figurée : Jeanne et Matthieu ne semblent plus ne faire qu'un seul corps, une seule figure androgyne. 1.

Insert : idem plan 52. Une rose sur le bord du lavabo. On distingue mal à l'image, mais il est possible que le lavabo soit rempli de pétales de roses. 2.

Gros plan sur Jeanne dans la chambre d'hôtel. De trois quarts face à l'image, elle regarde d'abord au sol vers la droite du cadre, puis vers la gauche toujours au sol, puis lève les yeux vers le haut : on pourrait dire que son regard est alors en contre-plongée. 3.

Gros plan sur les visages de Matthieu et Jeanne. Elle couchée de dos sur le lit, lui accoudé près d'elle. Elle est de profil à l'image, il est de face. Elle lui caresse les 4.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

lèvres et il dit : « Tu sais, comparé à une vie, tout ça est dérisoire. T'as pas fait de bêtise au moins ? » Elle finit par l'embrasser. Un air de saxophone démarre à la fin de ce plan.

Très gros plan sur le visage de Lo, couché sur le dos. La caméra se déporte très légèrement sur la gauche, pour nous montrer la main de Jeanne caressant très légèrement le ventre de son enfant. La caméra effectue alors un trajet inverse pour venir cadrer le visage de Jeanne, penchée sur son enfant, puis redescend sur le visage de Lo. 5.

Plan rapprochésur le bas de la fenêtre fermée de la chambre, avec le cadre blanc qui entoure le fer forgé qui sert de balustrade au balcon extérieur. La caméra panote alors lentement sur la droite, pour trouver la main de Matthieu fumant une cigarette, puis remonte le long de son buste pour atteindre son visage. Il parle à Jeanne qui est hors-champ. Ils chuchotent jusqu'à la limite de l'audible. Ils parlent de Josette et de Paul, le couple de leurs amis dont l'homme est lui aussi cinéaste. 6.

· Séquence 30. Int. Jour. Café.

« Entre deux personnes »

Plan rapproché de Jeanne au café avec son amie de la séquence 7. Jeanne évoque ses paroles « définitives » sur la dignité et sur lesquelles elle est revenue. « Dignité mon cul », lui répond son amie : « Tu as qu'à lui écrire une lettre. » 1.

· Séquence 31. Int. Jour. Café.

Plan rapproché de Matthieu seul assis à la table d'un café, en train de lire le journal L'Humanité, une tasse blanche posée près de lui. Il se retourne, comme s'il avait entendu quelque chose hors-champ, puis se remet à lire la quatrième de couverture de son journal. Le titre de L'Humanité : « La Nouvelle vague ». Un air de saxophone démarre. Matthieu se retourne à nouveau, de manière beaucoup plus brusque, puis reprend sa lecture. Il finit par plier son journal et le laisser tomber sur la table. 1.

· Séquence 32. Ext. Soir. Rue attenante à une serrurerie.

« Entre deux personnes »

Plan d'ensemble. Le début du plan est très flou. En son hors-champ, le bruit tonitruant du moteur d'une 2 CV, qui arrive par la gauche, puis freine dans le plan. La demi-fenêtre caractéristique de la 2 CV est ouverte du côté de Matthieu, qui est le plus proche de la caméra. Jeanne est au volant. Le freinage est si brusque que Matthieu est projeté à l'arrière de son siège. Jeanne sort et entre dans une serrurerie. La caméra effectue un panoramique ascendant sur la droite pour la cadrer dans le magasin : Matthieu se retrouve complètement hors-champ. Jeanne récupère la clé et revient frapper à la vitre de sa portière. Matthieu ouvre le volet. Elle lui tend la clé : « C'est pour habiter ensemble. » Puis elle repart vers la droite, et s'éloigne 1.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

manifestement assez loin à en juger l'intensité faiblissante du bruit de ses talons. Il range la clé dans sa poche.

· Séquence 33. Int. Jour (Matin). Appartement de Jeanne et Matthieu.

« Entre deux personnes »

Plan moyen. Dans leur lit, Jeanne et Matthieu s'enlacent. Matthieu est sur Jeanne : un drap blanc les recouvre à mi-dos. Hors-champ, on entend petit à petit les pas de Lo qui descend les escaliers. La caméra panote sur la droite, puis se met à suivre Lo lorsqu'elle tombe sur lui. Lo s'approche du lit de ses parents. Jeanne lui tend son bras gauche, et Lo monte avec eux dans le lit. Tout en étreignant ses parents, Lo fait aller et venir sa jambe droite contre ses fesses, ce qui a pour effet de rythmer la fin du plan de manière très singulière. 1.

· Séquence 34. Int. Nuit. → Int. Jour. Compartiment d'un train.

« Entre deux personnes »

· Gros plan. Dans le compartiment d'un train. Le train roule de nuit. À l'image, Matthieu qui pèle une orange et Lo qui le regarde faire, les yeux fixés sur ses mains. Matthieu est de profil, Lo le visage face caméra, la tête légèrement penchée. Matthieu crache un bout de pelure d'orange qu'il avait dans la bouche.

· Gros plan en contre-plongée sur Jeanne qui ouvre la porte vitrée du compartiment et entre, des sandwiches à la main.

· Gros plan. Retour au plan sur Matthieu et Lo. Lo passe alors de son père à sa mère qui s'est assise en face d'eux. La caméra le suit. Il se colle contre sa mère, et regarde avec elle les sandwiches. Lo a dans la main un jouet. Jeanne demande à Matthieu, hors-champ, de ne pas fumer.

Fermeture et ouverture au noir.

Gros plan de Jeanne et Lo, qui dort dans les bras de sa mère, toujours assise à la même place dans le compartiment. Jeanne regarde presque religieusement son enfant dormir. 1.

Fermeture et ouverture au noir.

Gros plan. À nouveau Lo dormant dans les bras de sa mère. Jeanne regarde son fils dormir, puis finit par lever les yeux et regarde Matthieu hors-champ. Elle récite un extrait en italien du livret des Noces de Figaro de Mozart à Matthieu. Matthieu, voix hors-champ : « C'est beau, c'est comme dans un film d'Antonioni. » Le plan dure encore un instant sur Jeanne regardant Lo dormir. 1.

Fermeture et ouverture au noir.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

1. Gros plan sur Jeanne et Lo qui dort toujours. La caméra panote vers Matthieu, dont on aperçoit d'abord le reflet dans la glace. Gros plan sur son profil, gros plan qui dure. Puis la caméra panote et trace un lien entre Matthieu et Jeanne en passant par le bras de Matthieu, la main très proche de la jambe de Jeanne. Fin du plan sur Jeanne et Lo dormant.

2. Un air de saxophone démarre au début du plan. Plan poitrine de Jeanne de trois quarts face. Il fait jour. Dans le hors-champ, sur les jambes de Jeanne, on devine la présence de Lo endormi.

· Séquence 35. Ext. Jour. Paysage de montagne.

1. La musique s'achève quelques secondes après le début du plan. Plan d'ensemble assez vaste d'un paysage de campagne montagneuse. On distingue vaguement quatre personnages, dans lesquels on reconnaît au premier plan Matthieu et Lo. Ils sont suivis de Jeanne et d'une autre personne. On apprendra par la suite que c'est la mère de Matthieu. Le quatuor marche sur un tout petit chemin tracé dans ce qui semble une sorte de pré en pente. Balade. Lo, tout à coup, se met à courir et à mettre de la distance entre lui et les autres. Il sort le premier du cadre, suivi de Matthieu. Le plan s'interrompt à l'instant où les deux femmes s'apprêtent à sortir du cadre.

2. Plan d'ensemble d'un paysage de montagne, qui paraît montrer le contrechamp du précédent, puisque Lo entre en courant par la gauche du cadre. La caméra le suit en panoramique. Il disparaît peu à peu de l'image, semblant s'enfoncer à même le paysage, à même le sol. On entend Matthieu appeler « Louis » en voix hors-champ. La caméra poursuit un moment son mouvement, pour finir par cadrer une ligne de montagne dans la brume : la montagne se détache comme une masse grise, masquée et estompée par la lumière diffuse du brouillard léger.

· Séquence 36. Int. Jour. Intérieur de la maison de la mère de Matthieu.

« Entre deux personnes »

1. Plan poitrine sur Matthieu, quasiment de face. Il est assis. Hors-champ, le bruit de trois pas de sa mère.

2. Gros plan sur le visage de la mère en train de marcher. Elle demande à Matthieu : « Mon fils va bien ? », puis va fermer une porte entr'ouverte. Elle revient vers lui. La caméra reste alors sur elle pendant toute la petite conversation qu'elle cherche à avoir avec son fils. « Quand ils se parlent plus d'amour, ils se parlent plus » : à la fin de cette phrase, la caméra descend sur les mains jointes de la mère, posées sur la table où elle est assise, puis remonte peu après sur son visage. « Maman ça va ? » « Bien sûr ». Le plan se termine sur cette réponse.

· Séquence 37. Ext. Jour. Terrasse de la maison de la mère de Matthieu.

1. Plan taille de Matthieu, assis à une table en extérieur, regardant par terre, éclairé par

en vertu de la loi du droit d'auteur.

une lumière lactescente et diaphane. Hors-champ, la voix de Jeanne : « Qu'est-ce que je viens de dire ? » La caméra se déporte sur Jeanne, sur la gauche. « Tu veux que je te chante le petit air qu'elle m'a donné. » Jeanne se met à chanter et un air de saxophone en musique de fosse se met à l'accompagner, qui reprend la même mélodie. Puis Jeanne apprend à Matthieu son lapsus à propos d'une lettre : « Tu sais je suis embêtée parce que j'ai envoyé une de tes lettres d'amour à ta mère ». « Non, c'est pas grave, t'as qu'à lui en parler » : la caméra se déporte en panoramique vers la mère seule en train de faire la vaisselle dans la cuisine, un peu avant que Matthieu ne prononce cette phrase. L'image sur la mère propose une composition singulière : elle est pour un tiers remplie par le pan de mur blanc de la maison, bloc de blanc total et les deux autres tiers sont constitués par l'encadrement de la porte de la cuisine. Dans l'encadrement se tient de trois quarts dos la mère de Matthieu. Une fois arrivée à cette image, la caméra reste fixe quelques instants, puis repart dans l'autre sens. Alors qu'elle est à nouveau sur Jeanne, un avion se fait entendre dans le ciel. Dans le bruit du moteur qui dure, on entend la voix de Jeanne, mais on ne fait que deviner celle de Matthieu et la petite voix aiguë de Lo. Puis la caméra repart sur la mère, qui sort un instant de sa cuisine pour demander si Lo est avec eux.

· Séquence 38. Int. Nuit. Compartiment couchette d'un train.

« Entre deux personnes »

Gros plan. Dans un compartiment de train, la nuit. La musique (saxophone) démarre quelques secondes après le début du plan. Au début, le compartiment est plongé dans l'obscurité. Matthieu ouvre la porte, pose une valise dans le porte-bagages en hauteur, un clope au bec. Jeanne entre et allume, enlève son imper et monte à la couchette supérieure en se blessant, comme la grimace de son visage nous le montre d'abord. La caméra descend alors jusqu'à la cheville, sur laquelle elle porte une très légère éraflure, juste à côté de la malléole. Matthieu lui retire alors son escarpin et lui serre un mouchoir blanc autour de la cheville. 1.

Gros plan. Retour sur le visage grimaçant de Jeanne. 2.

Gros plan. Retour sur le visage de Matthieu, puis la caméra effectue un panoramique descendant pour venir cadrer la cheville, le plan se terminant sur la « tignasse » de Matthieu en train d'embrasser la cheville de sa femme, à travers le mouchoir blanc. 3.

· Séquence 39. Ext. Nuit. Rue, café.

Plan rapproché sur lasortie d'un cinéma. Un air de saxophone commence quelques secondes après le début du plan. Sur le mur du côté gauche du cadre, une petite affiche de Maine-Océan, le film de Jacques RozierJacques Rozier, Maine-Océan (France, 1985). C'est avec ce film que Philippe Garrel avoue avoir pris conscience que Luis Régo était un bon acteur.. Deux couples sortent du cinéma : Josette et Paul, suivis de Jeanne et Matthieu. Les deux hommes et les deux femmes se dirigent dans un café jouxtant le cinéma, suivis en travelling arrière par la caméra. Ils s'assoient : 1.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

les deux couples l'un en face de l'autre, à la première table près de la vitrine du café. Les deux femmes sont côté vitre. La musique s'interrompt au début de la discussion. Une fois assis, le plan est d'abord sur le couple Jeanne/Matthieu. La caméra effectue un travelling latéral gauche, pour ne donner à voir que Jeanne et Matthieu. En poursuivant son mouvement de travelling, elle effectue alors un panoramique sur la droite pour venir cadrer uniquement Josette et Paul. Le cadrage reste fixe un long moment sur eux. Puis la caméra entame un mouvement de travelling inverse au précédent et interrompt son mouvement lorsque Jeanne, Matthieu et Josette (de trois quarts dos) sont visibles dans le plan. Puis la caméra commence à entamer un mouvement de travelling identique au premier.

Gros plan sur Josette filmée à travers la vitre du café. Jeanne est de trois quarts dos en amorce gauche du cadre. Le visage de Paul entre un instant dans le champ pour dire à Josette qu'il aimerait bien mourir dans ses bras. « Moi aussi j'aimerais bien mourir dans tes bras », répond Josette. L'air de saxophone reprend à la fin de cette réplique. Paul sort à nouveau du champ, mais la caméra panote sur la gauche pour venir cadrer la moitié de son visage, dont l'autre moitié est cachée par la tête de Jeanne, de dos et floue. 2.

· Séquence 40. Ext. Nuit. Rue à Paris.

« Entre deux personnes »

La musique s'interrompt au début de ce plan. Plan taille. Josette et Paul marchent dans la rue en se tenant par la main. « Tu crois ce que tu as dit tout à l'heure ? », demande Paul à Josette. La discussion s'installe entre eux. La caméra les suit en travelling arrière un long moment, avant de les cadrer de profil en gros plan lorsqu'ils s'arrêtent un instant. Puis elle les laisse repartir de dos en se tenant l'un à l'autre, alors que la musique recommence. 1.

· Séquence 41. Ext. Nuit. Rue à Paris, 2 CV de Jeanne.

« Entre deux personnes »

La musique continue au début de ce plan. Plan rapproché. La caméra, en même temps qu'elle effectue un travelling latéral gauche, montre Jeanne s'avançant. La caméra interrompt son mouvement lorsqu'elle cadre au niveau du pare-brise avant la 2 CV de Jeanne, dans laquelle elle entre côté conducteur. Matthieu entre à son tour. La musique s'interrompt. À peine assis, Matthieu pose à Jeanne la même question que Paul posait à Josette dans la séquence précédente : « Tu crois ce que tu as dit tout à l'heure ? » La discussion commence entre eux. L'air de saxophone reprend quelques secondes avant la fin du plan, pendant que Jeanne démarre la voiture. La voiture part après que Jeanne a répondu à Matthieu qu'elle l'aimait. Le plan s'interrompt après la sortie du champ de la voiture. 1.

· Séquence 42. Int. Jour. Appartement de Jeanne et Matthieu.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Plan moyen de Jeanne, sur son lit. Elle range des habits trop petits de Lo dans un carton. 1.

· Séquence 43. Int. Jour. → Ext Jour. Compartiment d'un train, quai de gare.

« Entre deux personnes »

Un air de saxophone démarre au début de ce plan. Gros plan sur Matthieu, dans un compartiment de train. Puis la caméra effectue un panoramique descendant sur Lo, la tête sur les jambes de son père. 1.

Plan taille de Matthieu, cadré de profil, seul dans le couloir du train, accoudé sur le rebord de la vitre extérieure. 2.

Gros plan sur le visage de Jeanne attendant à la gare. Elle baisse les yeux, la caméra suit le trajet de son regard : dans ses mains un papier qu'elle plie et glisse dans la poche de son imperméable, avant que la caméra ne remonte sur son visage. Le soleil éclaire son visage et lui fait plisser les yeux. Elle bouge quelque peu sur la droite, suivie en panoramique droite par la caméra. Le train arrive hors-champ : elle finit par se précipiter hors cadre. 3.

Plan rapproché. On la retrouve avec Lo dans les bras, la caméra effectuant un léger travelling avant sur eux, pendant que Matthieu descend du train, les valises à la main. Jeanne caresse les cheveux de Lo dans une lumière diaphane. Jeanne et Matthieu s'embrassent. Ils partent sur la droite, suivis en panoramique par la caméra. Ils finissent par sortir du champ, leurs silhouettes se reflétant contre la paroi brillante du train. 4.

· Séquence 44. Int. Jour. Appartement de Jeanne et Matthieu.

Plan rapproché sur Lo qui joue avec un petit lapin en peluche, assis en tailleur par terre. 1.

· Séquence 45. Int. Jour. Station de métro Vaneau.

« Entre deux personnes »

Plan de demi-ensemble sur l'un des quais de métro de la station Vaneau. L'image paraît au départ essentiellement floue. On entend hors-champ des bruits de talons : ceux de Jeanne qui entre par la droite du cadre. Elle porte un livre blanc dans la main gauche. Elle s'avance jusqu'au premier banc et s'assoit. La profondeur de champ augmente à mesure que Jeanne s'enfonce dans le plan. 1.

Plan poitrine sur Jeanne, de trois quarts face, le visage pensif, les yeux dans le vague. Un bruit lui fait légèrement tourner le regard vers la droite du cadre. 2.

Ce plan peut passer pour un plan subjectif. Plan de demi-ensemble sur l'embouchure de l'escalier du quai d'en face, filmé du quai où se trouve Jeanne. Minouchette 3.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

descend les escaliers, vêtue de noir. La caméra la suit en panoramique droite. En marchant, Minouchette paraît voir Jeanne, puis détourner la tête. Elle marche jusqu'à se retrouver quasiment en face de Jeanne, s'assoit sur un banc et tourne ostensiblement la tête vers la gauche du plan, en ignorant Jeanne.

Gros plan sur Jeanne, qui fixe Minouchette hors-champ d'un regard noir de consternation. À trois reprises, son regard change de direction, pour immanquablement finir par revenir sur Minouchette. 4.

Plan moyen. Ce plan peut passer pour un plan subjectif. Minouchette ignore toujours Jeanne. Le métro de Minouchette arrive. Elle se lève et fait quelques pas sur la droite, suivie en panoramique par la caméra. Lorsque la rame dans laquelle elle va monter apparaît, un étrange effet de zoom avant extrêmement rapide – presque imperceptible – a lieu. Minouchette entre dans la rame et vient se poster contre la vitre qui fait face à Jeanne. En effectuant un demi-tour sur elle-même, elle montre ostensiblement sa gêne et son refus de croiser le regard de Jeanne. 5.

Gros plan sur Jeanne, au cadrage identique au plan 90. Jeanne tourne le visage vers sa gauche, pour voir la rame partir. 6.

Plan rapproché sur le métro qui part. Le plan s'interrompt après la sortie complète du train hors du champ. 7.

Plan d'ensemble au cadrage identique au plan 87. Jeanne seule, toujours assise sur le banc. Au bout d'une quinzaine de secondes, la caméra amorce un travelling ascendant à la grue. Un air de saxophone démarre au départ du mouvement de caméra. La caméra interrompt son mouvement lorsque Jeanne est filmée en plongée assez prononcée. 8.

Générique de fin.

L'air de saxophone se poursuit. Défilement des mentions génériques en lettres blanches sur fond gris.

J'entends plus la guitare

· Générique d'ouverture.

Apparaissent et disparaissent sur un fond bleu, les mentions génériques en lettres jaunes : le nom des interprètes principaux, celui du réalisateur. Puis le titre du film sans majuscule : *j'entends plus la guitare*.

· Première époque.

– Séquence 1. Int. Jour. → Ext. Jour. → Int. Jour. Chambre, terrasse, chambre à Positano.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

« Entre deux personnes »

1. Plan rapproché de Marianne. Elle dort dans une position proche de la position du fœtus, filmée en plongée, la caméra quasiment en position zénithale (à angle droit avec son corps). Elle porte une veste en jean, dont le bleu ressort sur les draps blancs du lit. Plan totalement silencieux. Seuls – peut-être – se laissent entendre très légèrement le moteur de la caméra et, comme une vague rumeur que l'on devine plus qu'on ne l'entend, le flux et le reflux des vagues.

2. Gros plan de Gérard avançant sur une terrasse qui surplombe la plage et le bas de Positano. Son corps et son visage se détachent d'abord sur le fond blanc uni du mur, puis sur le fond mélangé de pierres et d'arbustes qui forment la nature de l'hémicycle rocheux de Positano, puis sur fond de ciel diaphane, à la lumière un peu sale. Située en haut du premier tiers de l'image en partant du bas, on distingue à peine la ligne d'horizon qui sépare le ciel et la mer. La caméra cadre Gérard de dos quelques instants, en très légère contre-plongée. Puis Gérard tourne sa tête vers la gauche du cadre. La caméra panote alors en très légère diagonale descendante vers la mer, comme irrésistiblement attirée par elle. Le sac et le ressac de la mer se font entendre très nettement : et dans ses nappes sonores, quelques pépiements d'oiseaux.

3. Plan rapproché de Marianne qui s'étire : elle sort donc de sa sieste. Elle pose le dos de ses deux mains sur son front, regarde hors-champ en trouvant sans hésiter la cible de son regard puis, au bout de quelques instants, retourne dans le lit, en se couvrant jusqu'en haut des cuisses. Elle continue de regarder hors-champ. Le bord du volet en amorce à la gauche du cadre et la fine bordure de la fenêtre à droite créent un effet léger de cadre dans le cadre avec un effet de représentation centripète sur Marianne. Au bout de quelques secondes, elle baisse la tête et la relève très légèrement, en regardant de biais vers l'extérieur. Elle rit, puis après s'être repositionnée, elle déclare : « L'homme, la mer. » En voix hors-champ, Gérard (mais rien encore ne nous dit que c'est sa voix, puisque nous ne l'avons pas encore entendu parler) lui répond : « L'homme. » Marianne répète « L'homme », mais en bougeant les lèvres sans que, pratiquement, aucun son ne sorte de sa bouche, puis enfouit sa tête entre ses bras. Gérard poursuit : « La mère ? » Marianne regarde à nouveau dans sa direction, tête baissée, puis relève la tête.

4. Gros plan de Marianne et Gérard au lit. Au départ du plan, ils se regardent les yeux dans les yeux. Marianne sourit, alors que Gérard conserve un air de sérieux et de gravité. Puis Gérard vient poser son visage contre la poitrine de Marianne. Il relève alors la tête avec l'intention de dire quelque chose à Marianne, mais retient sa parole un instant, comme s'il réfléchissait à la meilleure manière de dire ce qu'il a à dire. Marianne lui fait un baiser et il dit : « Tu veux me faire un enfant ? » Les deux visages sont à quelques centimètres l'un de l'autre, et semblent chercher à réduire au maximum la distance qui les sépare, mais aussi à conserver cette distance minimale nécessaire pour qu'ils puissent se voir. Du point de vue figuratif, les deux visages se détachent sur le fond blanc des draps, fond neutre qui a pour vertu d'accentuer le relief des figures et de souligner les visages comme sous l'effet d'un détourage.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

· Séquence 2. Ext. Jour. Terrasse à Positano.

« Entre deux personnes »

1. Gros plan de Lolla, seule à l'image, son visage de profil se détachant sur fond de mer et de ciel. La ligne d'horizon est visible : elle fend le fond de l'image en deux pans inégaux. Celui constitué par le bleu de la mer rend, par contraste, le bleu du ciel presque blanc. Le vent fait onduler les cheveux de Lolla. Elle sourit très légèrement, ses yeux s'éclairent, puis elle finit par arborer un large sourire. Son regard et ses yeux chargent le hors-champ d'une présence encore virtuelle, mais sensible. Puis la caméra panote sur la droite, en suivant exactement la diagonale du regard de Lolla, dans laquelle s'inscrit exactement le regard de l'autre protagoniste dévoilé : Martin. Martin est en position de « contre-plongée » par rapport à Lolla, en état de contemplation, la tempe droite posée sur sa main droite repliée. Situé plus bas que Lolla, dans le fond de l'image le rapport entre ciel et mer s'est inversé : c'est désormais le pan de mer qui occupe les deux tiers de l'image. Martin se met à rire et dans le coin supérieur gauche du cadre, une mèche de cheveux de Lolla apparaît, comme si elle se rappelait fugitivement à la représentation, au point que la caméra, comme harponnée par cette mèche, remonte alors, en suivant dans le sens inverse la même diagonale que précédemment, pour venir cadrer les deux visages ensemble. Le visage de Lolla occupe tout le coin supérieur gauche du plan ; celui de Martin le coin inférieur droit.

· Séquence 3. Int. Jour. Pièce de la maison à Positano.

« Entre deux personnes »

1. Plan moyen qui démarre sur le coin intérieur d'une pièce. Ce début de plan est une image très composée. Se donnent à voir à gauche le bout d'une porte vitrée, au centre du cadre, dans l'angle de la pièce, une sorte de grand chevalet et sur la gauche un rideau ou un drap noué vers le bas : effet de nature morte. Pendant cette image, un dialogue entre deux voix hors-champ se fait entendre : les voix de Lolla et Martin (mais qui peuvent ne pas encore être identifiées comme telles, puisque le spectateur n'a pas encore entendu les protagonistes parler). La voix de Lolla paraît plus éloignée que celle de Martin. En bruit de fond, comme dans tous les plans précédents, on entend le sac et le ressac de la mer. Après une réponse de Martin – « Ouais, du lait » –, Lolla entre par la porte vitrée, deux bols à la main. En voyant Martin (toujours hors-champ), elle sourit et ferme la porte derrière elle. Elle avance, et tend un bol à Martin, toujours hors-champ, qui lui répond « Grazie mille ». La caméra commence par séparer les deux protagonistes. Une fois que Lolla a tendu son bol à Martin, elle la délaisse pour venir cadrer Martin assis sur un lit posé à même le sol, un clope au bec. Lolla, en passant devant l'objectif de la caméra, occulte un bref instant Martin en transformant entièrement l'écran en écran noir (plus exactement bleu marine). Après que Lolla a demandé à Martin s'il ne travaillait pas aujourd'hui, la caméra se déporte sur elle. La neutralité du fond de mur bleu ciel sur lequel les

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

figures se détachent accentue leur relief, accusé par l'ombre des corps projetée sur le mur. L'ombre portée de Martin est très volumineuse : elle double son corps de manière quasi « expressionniste ». « Pourquoi tu ferais pas un tableau de moi ? » : après cette question de Lolla, la caméra se déporte sur Martin et s'avance en tournant presque imperceptiblement autour de lui. Elle repasse sur Lolla après que Martin a dit : « une infinité de degrés différents ». La caméra fait ensuite un léger travelling arrière-droit et vient cadrer les deux visages au moment où Martin dit « proche d'elle ». Puis, au moment où Lolla prononce « c'est pour ça que tu me dis jamais que tu m'aimes », elle s'éloigne de Martin et lui tourne le dos. La caméra la suit. Martin entre alors dans le cadre par la droite pour venir demander à Lolla : « Qu'est-ce que ça veut dire aimer ? » La caméra tourne autour de leurs deux têtes, pour finir par venir cadrer en très gros plan le profil de Martin et le visage de face de Lolla. Martin baisse la tête, et la caméra reste sur Lolla. Martin remonte et apparaît dans le bord droit du cadre après que Lolla a dit « Moi quand je parle, c'est pour dire quelque chose à quelqu'un. » Il se rapproche d'elle, réduisant au maximum l'« espace entre » qui les sépare. Elle le rejette en arrière : « si tu crois que tout se résout en baisant », et la caméra cadre alors Martin. Lolla, hors-champ se lève et s'en va. La caméra reste sur Martin, qui se retrouve dans une position proche de celle qu'il avait au début.

· Séquence 4. Ext. Jour. → Ext. Jour. Une ruelle en escaliers à Positano, la plage.

« Entre deux personnes »

1. Plan moyen. Gérard et Martin descendent un escalier à Positano. Le dialogue semble enchaîner immédiatement avec la séquence précédente : « Tu devrais faire le portrait de Lolla », affirme Gérard. Un air de violon et piano en off commence dès le début du plan. Le plan enchaîne contre-plongée puis plongée par un panoramique.

2. Plan de demi-ensemble. Contre-plongée. Martin et Gérard, très éloignés, s'avancent près de la caméra en discutant de l'impossibilité, selon Martin, de jamais trouver la femme idéale. Les parois des murs qui bordent l'escalier créent un effet d'encadrement important. Arrivés à proximité de la caméra, Gérard qui a enlevé ses espadrilles tout en marchant, frappe Martin d'un grand coup, ce qui provoque l'hilarité de ce dernier.

3. Plan de demi-ensemble. Contre-plongée. Un peu plus bas, Martin et Gérard terminent leur balade. Martin assure à Gérard que Marianne ne le quittera pas, sauf s'il le veut.

4. Insert : plan d'ensemble. Juste après que Martin a dit « sauf si tu le veux », contre-plongée sur le village de Positano. La rumeur du village se fait entendre de manière très importante : rumeur faite essentiellement de voix humaines, de bruits de fourchettes contre des assiettes, etc.

5. Plan moyen de Gérard et Martin, devant la mer, à quelques mètres de barques accostées sur le sable à leur droite, tournant le dos à la caméra. Martin lit un journal. Le bruit de la mer se fait entendre, ainsi que quelques voix anonymes hors-champ.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Insert : plan d'ensemble. Nouvel insert en contre-plongée du village de Positano, légèrement différent du premier, la caméra étant à peine plus proche des façades des maisons. 6.

· Séquence 5. Ext. Nuit tombante. Terrasse à Positano.

« Entre deux personnes »

Gros plan. À la tombée de la nuit. Au début du plan, on ne voit que Lolla et Martin, en plan poitrine. Lolla est de profil, un peu masquée par Martin de dos. Martin entame la récitation d'un poème. Lolla regarde face à elle, hors-champ. Seul se fait entendre alentour le bruit du sac et du ressac de la mer. Martin ne se souvenant pas de la suite du poème, se lève pour aller la vérifier dans un livre. La caméra le suit en pano-travelling à droite en le filmant en contre-plongée. Puis, tout en continuant de cadrer Martin, la caméra panote légèrement vers le bas : Gérard, assis à l'autre bout de la table, face à Lolla, apparaît à l'image. La caméra, comme aimantée par sa présence, délaisse alors Martin pour venir le cadrer. Martin entre à l'intérieur de la villa. Gérard, qui au moment où il apparaît regarde en direction de Lolla, détourne la tête et regarde en direction de la mer, quand Martin sort définitivement. 1.

Cut. Plan moyen sur Lolla, toujours assise à la même place, qui regarde en direction de Gérard. En son hors-champ, on entend le bruit de la fourchette de Gérard dans son assiette. 2.

· Séquence 6. Ext. Jour (petit matin). Terrasse de Positano × Int. Jour. Chambre à Positano.

« Entre deux personnes » × « Entre deux personnes »

Plan poitrine sur Martin, en haut de pyjama blanc, la tête légèrement baissée, l'œil vague, sur fond de mur de pierres très apparentes. Il baisse un peu plus la tête pour venir sentir une carafe de café. Un bout de bras de Lolla apparaît dans le coin inférieur droit du cadre. C'est le petit déjeuner, comme nous le confirme le « Tu as bien dormi ? » de Lolla. La caméra reste sur Martin, Lolla est cantonnée pour le moment dans le hors-champ. Hors-champ, la voix de Marianne se fait entendre et vient peser sur tout l'espace sonore, en raison de son intensité. C'est une voix hors-champ très singulière : avant que la suite de la séquence apprenne au spectateur son statut hors-champ, elle peut donner le sentiment d'être une voix-over. 1.

Plan moyen sur Marianne et Gérard, dans une des pièces de la villa, en train de se disputer. En voix hors-champ, c'est Lolla que l'on entend cette fois – « Il est froid ou chaud ? » –, mais avec une intensité sonore qui ne laisse aucun doute, cette fois, sur son caractère hors-champ. Marianne trépigne, va et vient, et c'est elle qui assigne les mouvements panoramiques gauche/droite de la caméra : Gérard se retrouve un court instant délaissé dans le hors-champ. Si Marianne effectue des allers-retours, Gérard, lui, campe quasiment immobile dans le coin de la pièce dans lequel il se trouve. 2.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Sur « Je vois pas pourquoi tu dis ça » énoncé par Gérard, changement de plan : on repasse du côté du couple Martin/Lolla. Gros plan sur Lolla, regard tourné vers le hors-champ gauche, en direction de Martin. Elle boit une cuillère de café, puis se met à sourire. Un bout du visage de Martin apparaît dans le coin supérieur gauche du cadre, suffisamment pour qu'on l'aperçoive très distinctement rire. Son visage ne cesse de faire des allées et venues, d'entrer et de sortir à l'intérieur du cadre de l'image. Après le « t'es bête » de Lolla, la caméra panote légèrement vers la gauche, pour venir inscrire plus franchement le visage de Martin dans l'image. Son visage envahit d'ailleurs tout le premier plan de l'image, au moment où il avance la tête pour manger sa tartine au-dessus de son bol. 3.

Plan moyen. Retour sur le couple Marianne/Gérard (idem plan 16). La séquence termine sur eux, après que Gérard a dit « fourré mon amour, pas coincé ». 4.

· Séquence 7. Int. Jour. → Ext. Jour. → Int. Jour. Chambre, escalier, chambre à Positano.

« Entre deux personnes »

Plan rapproché en plongée sur Gérard et Marianne. Marianne somnole. Gérard enlève délicatement son bras gauche qui entourait le cou de Marianne et sort du lit. La caméra, qui a suivi Gérard un instant, cadre en fin de plan Marianne, dos nu, le bras gauche relevé au-dessus de sa tête. 1.

Plan de demi-ensemble. Gérard, filmé en contre-plongée, un sac en cuir marron à la main, remonte un escalier de Positano. 2.

Plan rapproché (idem fin du plan 19) de Marianne endormie qui n'a pas changé de position. 3.

· Séquence 8. Ext. Jour. Terrasse à Positano.

« Entre deux personnes »

Très gros plan sur le visage de Martin. Hors-champ, la voix de Marianne se fait entendre, sans que l'on ne puisse du tout savoir à quel endroit celle-ci se trouve. Mais l'intensité de sa voix – ou plus exactement le sentiment de proximité sonore – suffit à convaincre le spectateur que Marianne se tient dans l'immédiat hors-champ. Le fond sur lequel se détache le visage de Martin est totalement neutre : forte mise en relief de la figure humaine. Son visage est légèrement penché vers l'avant. Après que Martin a dit « Pourquoi veux-tu ? », la caméra descend en panoramique, légèrement en diagonale vers la gauche et nous découvre le visage de Marianne, la tête posée sur les jambes de Martin, la main contre le visage. La caméra remonte sur Martin pendant que Marianne affirme : « Moi, j'ai toujours l'impression qu'il est comme un oiseau, prêt à s'envoler. » Après le « sans doute » de Martin, la caméra redescend sur le visage de Marianne, en effectuant un léger travelling circulaire qui tourne autour de son visage pour venir la cadrer de trois quarts face. Au bout d'un court instant, 1.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Martin se lève et sort totalement du champ, pendant que Marianne se relève à son tour et s'assoit contre le mur. Martin passe devant le visage de Marianne et l'occulte un instant, ses jambes saturant tout le premier plan. Pendant ce temps, la caméra opère un travelling circulaire autour du visage de Marianne, dans le sens inverse du travelling précédent. Elle interrompt son mouvement lorsque le visage de Marianne est cadré en gros plan à côté (à gauche du visage) d'une tache d'écaillage dans le mur, presque aussi grosse que son visage. Marianne regarde Martin hors-champ, les yeux tournés vers la gauche du cadre. Martin, en réfléchissant à « ce qu'on veut aujourd'hui », repasse devant la caméra et vient s'asseoir à la gauche de Marianne, à droite à l'image. La caméra panote légèrement vers la droite pour cadrer les deux visages côte à côte dans le même plan. Une fois que Marianne a trouvé la réponse – « Aimer, aimer, aimer » – elle reprend sa position initiale, la tête sur les jambes de Martin, la caméra la suivant dans l'exécution du mouvement.

· Séquence 9. Ext. Jour. Terrasse à Positano.

« Entre deux personnes »

Gros plan de Marianne et Lolla. Marianne est au premier plan, vraisemblablement couchée sur le ventre et se tenant sur les coudes, ce qui a pour effet de surélever son visage ; Lolla est au deuxième plan, également couchée sur le ventre, mais le visage plus bas que celui de Marianne, son menton reposant sur ses deux bras croisés. Les deux femmes ne se regardent pas, Marianne les yeux vers le bas, Lolla vers le côté droit du cadre. Dans ce plan fixe, chacune des deux femmes se retourne deux fois vers l'autre. Une seule fois, leurs regards se croisent et se rencontrent. 1.

· Séquence 10. Int. Jour (pénombre). Chambre à Positano.

Plan rapproché. La musique – violon – démarre dès le début du plan. Marianne est seule dans sa chambre, les volets mi-clos. La pénombre règne dans la chambre. Par contraste, l'obscurité intérieure accentue le rôle dissolvant de la lumière blanche et sale de Positano, lorsque Marianne sort sur le balcon. Marianne est accroupie, portant une simple robe courte bleue marine. Il est impossible de savoir ce qu'elle fait exactement : ses gestes sont hors-champ. On la voit seulement enduire ses doigts d'un peu de salive et frotter le sol. Lorsqu'elle se relève, elle tient à la main un bougeoir orné d'une bougie blanche. Elle sort de la pièce et va sur le balcon, entrouvrant un peu plus le volet gauche. La caméra effectue alors un léger travelling sur la gauche, pour venir recadrer Marianne au centre de l'image, doublement encadrée, puisque les battants du volet forment un cadre à l'intérieur du cadre. La lumière a ici une action défigurante et brouille quelque peu les contours du corps de Marianne. Après avoir vidé par-dessus le balcon quelques rognures de bougies, Marianne revient dans la pièce, s'accroupit à nouveau, pose le bougeoir, ramasse des livres posés au sol et s'avance près du recoin de la pièce où semble se trouver une plante posée sur le sol. Elle se met alors à feuilleter un livre. Le coin d'espace dans lequel elle se trouve est particulièrement sombre. L'absence de lumière rend ici 1.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Marianne peu distincte, plutôt ombre parmi l'ombre qu'autre chose. Marianne repose son livre et semble chercher quelque chose. Elle s'avance alors sur la gauche, la caméra la suit et on découvre que le coin dans lequel elle se tenait était au bord de son lit à même le sol. Elle fouille dans les draps, mais ne trouvant pas ce qu'elle cherche, elle se retourne, ramasse un objet, puis sort à nouveau, pour disparaître derrière le volet droit. En passant devant la vitre de la fenêtre, son reflet apparaît fugitivement. La caméra effectue un léger travelling sur la gauche en continuant de cadrer le volet gauche. Marianne, hors-champ dit « Oh, ce n'est pas possible », puis revient dans le cadre, portant un bol bleu ciel à la main. Elle revient vers le coin sombre de la pièce et pose le bol au sol, s'accroupit à nouveau et finit un morceau de banane qui traînait là.

· Séquence 11. Int. Jour. Chambre à Positano.

« Entre deux personnes »

Gros plan. Marianne fait la lecture à Gérard. En début de plan, l'image est quasiment abstraite. Avant une représentation figurée, c'est d'abord un ensemble de taches colorées qui se donne à voir : le bleu marine de la robe de Marianne, son bras et son genou de couleur plutôt rose, la tache blanche formée par les draps du lit et le blanc des pages du livre que tient Marianne. En voix hors-champ, Marianne démarre la lecture d'un poème en allemand. La caméra remonte au bout d'un moment le long de son bras gauche pour venir cadrer son visage de trois quarts dos, à peine de profil. Lorsqu'elle a finit sa lecture, elle adresse un sourire à Gérard, invisible dans le hors-champ à gauche. Au moment où elle se lance dans la traduction en direct du poème, la caméra suit le trajet de son regard et vient cadrer le visage de Gérard, allongé sur le lit. Gérard regarde Marianne, silencieusement, presque religieusement. Au moment où Marianne dit « mais ça n'est pas grave », commence une fermeture au noir. 1.

Fermeture au noir (inachevée) [965] .

· Deuxième époque.

– Séquence 12. Ext. Jour. Rue à Paris.

« Entre deux personnes »

Plan d'ensemble. Marianne et Gérard à Paris, dans la rue. La rue dans laquelle ils marchent est relativement déserte. En arrière-plan passent seulement une voiture et quelques passants. Ils avancent frontalement à la caméra, en discutant. Arrivés à 1.

[965] On peut noter en effet que la plupart des fermetures au noir sont inachevées dans *J'entends plus la guitare*, au sens où l'effet de noir n'est pas complètement mené à son terme. Un peu de la luminosité du plan qu'elles sont censées fermer transparaît encore à travers le noir. Il est possible de considérer qu'il s'agit là d'un des symptômes de ce goût pour l'inachèvement que confesse volontiers Philippe Garrel. *Cf. Une caméra à la place du cœur*, *op. cit.*, p. 101.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

hauteur de la caméra, ils tournent vers une porte d'entrée. La caméra les suit en panoramique à droite et interrompt son parcours sur le visage de Marianne, qui trahit une certaine appréhension. Elle sonne. Ils attendent que la porte s'ouvre : ils entrent. Le plan se termine sur la porte blanche de l'immeuble qui se referme et sur laquelle on voit un fer forgé qui mêle un entrelacs à une croix dont les branches sont en diagonale.

· Séquence 13. Ext. Jour. × Ext. Jour. Pièce donnant sur l'extérieur × cour intérieure d'un immeuble.

« Entre deux personnes » × « Entre deux personnes »

1. Plan moyen. Marianne et la grand-mère du fils de Marianne discutent. Marianne est à gauche du cadre, la grand-mère à droite. Un effet de cadre dans le cadre, constitué du côté gauche par des plantes vertes et du côté droit par un pan de mur gris, concentre l'attention sur les deux femmes. Marianne est vêtue de bleu marine, la grand-mère d'un manteau rouge : les deux couleurs forment un contraste visuel très net. Les deux femmes se détachent sur un fond de pièce relativement gris et neutre – presque absent. Les deux femmes sont chacune agrippées à la veste en jean de Thomas. Marianne est mal à l'aise, sur la défensive.
2. Gros plan. Thomas, filmé en plongée légère, baisse un peu la tête. Son visage est parsemé d'ombres propres, reflets de ses cheveux blonds éclairés par la lumière du soleil.
3. Contrechamp. Plan poitrine. Gérard est filmé en légère contre-plongée et à plus grande distance que ne l'est Thomas. Gérard, silencieux comme l'est Thomas, écarquille les yeux et sourit au petit garçon, pour essayer de créer avec lui un contact. Alors qu'il est encore à l'image, on entend la forte respiration de Thomas en son hors-champ.
4. Retour sur Thomas (idem plan 28), le temps de l'entendre poser à Gérard la question qui manifestement lui brûlait les lèvres : « Après demain tu seras encore là ? »
5. Retour alors sur Gérard (idem plan 29). Le dialogue se poursuit sur lui.
6. Retour sur Thomas (idem plan 28) au moment où Gérard répond : « Je le sais parce que je le veux. »
7. Retour sur les deux femmes (idem plan 27). La grand-mère a gagné la bataille symbolique et silencieuse : c'est elle qui tient des deux mains et lève bien haut la veste en jean de son petit-fils, en l'appelant pour l'enjoindre de venir mettre sa veste. Et Marianne, qui au départ regarde dans la direction de Thomas, finit par baisser les yeux sur cette veste bleue qui lui a échappé.

· Séquence 14. Ext. Jour. Rue de Paris.

« Entre deux personnes »

1. Plan taille. Gérard se tient devant la vitrine d'une pâtisserie, le sac à dos de Marianne

en vertu de la loi du droit d'auteur.

sur l'épaule. À l'intérieur du magasin se trouvent Marianne et Thomas, comme leurs voix hors-champ le laissent entendre. Marianne et Thomas sortent de la pâtisserie et se dirigent vers la porte d'entrée de l'immeuble de la grand-mère, suivis en travelling par la caméra. Un air de piano et de saxophone démarre lorsque Thomas sort de la pâtisserie. À la porte, Marianne s'accroupit pour embrasser son fils, en l'entourant de ses deux bras. La caméra continue quelque peu son mouvement en s'éloignant en travelling arrière. Gérard reste hors-champ. Au moment où Marianne renvoie Thomas dans le couloir, on entend hors-champ une voix de femme. Marianne referme la porte de l'immeuble, Gérard n'ayant que le temps de surgir à nouveau dans le plan pour envoyer son « salut » à Thomas qui est déjà loin. Marianne récupère son sac à dos et pleure en rangeant son porte-feuille à l'intérieur. Gérard, lui, reste silencieux et retient presque Marianne au moment où elle lui prend la main pour partir, pensif.

· Séquence 15. Int. Jour. Cuisine de l'appartement de Marianne et Gérard.

« Entre deux personnes »

Plan moyen. La musique continue au début de ce plan. Un coin de pièce : on est à l'intérieur de l'appartement de Marianne et Gérard. La porte est encadrée par l'interphone et le compteur d'électricité. La porte s'ouvre difficilement. Marianne entre alors, traverse le champ et passe immédiatement dans le hors-champ. Gérard, lui, reste présent à l'écran et referme avec difficulté la porte. Gérard reste planté quelques longues secondes devant la porte, tête baissée, puis se retourne en direction de Marianne. 1.

Contrechamp. Marianne, en plan rapproché, assise à la table du coin cuisine, un paquet de cigarettes posé à côté d'elle, se lève et se fait couler un verre d'eau, qu'elle commence à boire. 2.

Champ (idem plan 35). La musique s'interrompt au début de ce plan. Gérard reste encore campé quelques secondes silencieux, un rien fébrile, devant la porte, regardant d'abord en direction de Marianne, puis à nouveau vers la porte. Il pose alors la question qui lui brûlait les lèvres : « Pourquoi on prend pas Thomas avec nous ? Il serait plus heureux ». La réponse de Marianne commence hors-champ… 3.

…puis continue dans le contrechamp (idem plan 36). Marianne se rasseoit et commence à fumer une cigarette, sans regarder Gérard, ne lui montrant que son profil. Hors-champ, Gérard continue de parler. 4.

Champ (idem plan 35) montrant Gérard sur : « Personne peut t'empêcher d'avoir ton enfant, avec toi. » 5.

Contrechamp sur Marianne (idem plan 36) sur « Arrête de m'embêter avec ça ». Entendant que Gérard veut « juste comprendre », elle détourne le visage, excédée, refusant de le regarder. 6.

· Séquence 16. Int. Jour. → Int. Jour. → Int. Jour. Lieux indéterminés.

« Entre deux personnes »

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Gros plan sur Gérard, un joint à la main. Son visage paraît exprimer toute la misère du monde. Hors-champ, la musique du Velvet Underground se fait entendre. La caméra panote alors sur la droite, et nous dévoile peu à peu la présence de Lolla à ses côtés. Elle est placée devant une toile où domine un bleu proche d'un bleu Klein. On peut supposer que c'est une toile de Martin. Elle est manifestement en train de rouler un joint, mais ses mains sont hors-champ. Elle regarde sept fois en direction de Gérard, lançant de petits coup d'œil furtifs et finit par sourire, avant de regarder en face d'elle. Mais que voit-elle ? 1.

Peut-être Martin que le plan suivant nous montre de profil en très gros plan, tête baissée, un keffieh enroulé autour du cou. Mais de nombreux indices laissent entendre que cette vision de Martin n'est pas ce que voit Lolla. En effet, aucune musique ne se fait plus entendre ici. Et le fond sur lequel Martin se détache est sombre, ce qui cadre mal avec le lieu plutôt clair dans lequel Gérard et Lolla se trouvaient. La caméra descend en panoramique sur les mains de Martin : il est en train de rouler un joint. 2.

Gros plan de face de Marianne, l'air ailleurs. Elle bouge un peu les yeux, puis se lève. La caméra, plutôt que de la suivre, recadre par un léger panoramique descendant, le haut du dossier de la chaise sur laquelle elle se trouvait : la caméra paraît comme retenue par l'absence symbolisée par cette chaise vide. Hors-champ, on entend très légèrement le bruit des pas de Marianne et, sans doute, le bruit d'une porte. 3.

· Séquence 17. Int. Jour. Appartement de Marianne et Gérard.

« Entre deux personnes »

Plan de demi-ensemble. Marianne rentre dans l'appartement qu'elle occupe avec Gérard. La caméra est placée à l'intérieur de la pièce et accueille Marianne, qui vient de l'extérieur. Marianne s'y reprend à plusieurs fois pour fermer la porte, puis fait quelques pas pour traverser la cuisine, la caméra la suivant en panoramique gauche. 1.

Plan moyen dans le couloir de l'appartement. Marianne filmée face caméra avance jusqu'à entrer dans sa chambre : la caméra la suit en panoramique à droite, et reste quelques instants sur la porte entr'ouverte. 2.

Plan poitrine sur Marianne, adossée contre la paroi d'un mur nu, presque délabré, la tête penchée sur sa droite, vers la gauche du cadre. Son visage reste parfaitement immobile : seuls ses yeux et ses paupières animent ce masque de pierre, seule la respiration fait que ce corps n'est pas statue. 3.

Gros plan de Gérard, filmé de dos, qui ouvre doucement la porte de la chambre et se tient, totalement silencieux, dans l'encadrement de la porte. Il regarde vers le sol sur la gauche, vers Marianne. 4.

Gros plan en légère plongée sur Marianne. Ce plan pourrait être considéré comme un plan subjectif de la vision de Gérard. Mais le regard de Marianne – qui sans doute possible regarde Gérard hors-champ – n'est pas exactement un regard adressé à la caméra. Une larme coule de l'œil droit de Marianne, puis son regard se met à suivre 5.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Gérard, hors-champ, qui tourne autour d'elle. L'ombre portée de Gérard vient se projeter sur son visage. Marianne est désormais de profil : elle fixe Gérard, silencieuse, le visage parfaitement impassible et fermé. Puis, par un panoramique descendant, la caméra vient cadrer la main de Marianne, que celle de Gérard vient serrer. Hors-champ, Marianne demande à Gérard s'il l'aime.

Il répond « Oui » dans ce plan. Plan moyen de Marianne de face, adossée contre le mur et Gérard de profil, dans la position dans laquelle ils étaient dans le plan précédent, vus sous un autre angle. L'un des points notables visuellement, pendant tout ce dialogue, c'est l'ombre portée de Gérard sur Marianne, qui assombrit parfois son visage. Manifeste consternation de Marianne lorsque Gérard lui affirme qu'il l'aime mortellement. Peu avant la fin du plan, Marianne, qui est restée immobile jusqu'ici, tend les bras vers Gérard, en appel à venir l'embrasser. Mais devant l'absence de réaction immédiate de celui-ci, elle ferme les yeux et ramène ses mains sur son visage, non sans avoir levé ses mains en un signe d'arrêt fugitif, mais net. Ses deux mains masquent alors le bas de son visage. Et Gérard à son tour se prend le visage entre les deux mains. 6.

· Séquence 18. Int. Jour. Cuisine de l'appartement de Marianne et Gérard.

Plan moyen. Gérard entre dans l'appartement, la caméra l'accueillant à l'intérieur. Il ferme la porte, avance vers la caméra, attiré par quelque chose posé sur la table, jusqu'à être filmé en très gros plan, le visage baissé, fixant l'objet qu'il a trouvé. Il reste quelques instants debout, comme interdit, puis s'assoit, les jambes coupées par ce qu'il vient de découvrir. La caméra reste quelques secondes sur son visage, puis descend en panoramique en suivant le trajet de son regard et tombe sur l'objet regardé : une feuille de papier blanc, avec deux colonnes. C'est une liste comparative terme à terme entre deux hommesCette information ne peut être connue qu'à la lecture du scénario avant-tournage. En effet, si le spectateur peut apercevoir deux colonnes, il lui est impossible de distinguer les éléments qui y sont distribués. Première colonne : Gérard = vieille histoire, absence, Lolla et Martin, pauvreté, paroles, ADIEU. Deuxième colonne : Boris = nouvelle histoire, présence, personne (de connu), luxe, musique, MARIANNE. Cf. op. cit., p. 14. : Gérard et Boris. 1.

· Séquence 19. Int. Jour. Un café.

« Entre deux personnes »

Plan rapproché. Gérard et Martin sont dans un café. Au début du plan, Gérard est filmé de trois quarts face, Martin se tient au premier plan de l'image de trois quarts dos. En fond, la façade vitrée du café dans lequel ils se trouvent : une belle lumière bleu ciel s'en dégage. Après que Gérard a dit « c'est incroyable », travelling ou zoom avant, qui délaisse peu à peu Martin pour venir cadrer Gérard en très gros plan. 1.

Contrechamp. Gros plan sur Martin à « Toi, ça va ? » Gérard est à peine visible, de dos, en amorce gauche. Le fond qui se détache derrière Martin est sombre, tout en 2.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

boiseries qui entourent un grand miroir. Contraste saisissant avec le fond précédent qui était derrière Gérard. Pendant qu'il parle, la caméra effectue un très léger recadrage sur la droite, pour inscrire le visage de Martin au centre du plan.

Champ (idem fin du plan 51). Retour sur Gérard pour le voir dire : « Ce sera même mieux qu'avant, en un sens, comme dirait "Yeah man". » 3.

Contrechamp (idem plan 52). Retour sur Martin à : « Gouré ? » Léger travelling avant, qui vient le cadrer en gros plan, en excluant totalement Gérard du champ. 4.

Champ (idem plan 51). À la fin de « moins surpris », retour sur Gérard. 5.

Contrechamp (idem plan 52). Retour sur Martin à « comment ça ? » 6.

Champ (idem plan 51). Après « c'est une femme », retour sur Gérard. 7.

· Séquence 20. Int. Jour. Salon de l'appartement de Gérard.

« Entre deux personnes »

Plan rapproché sur une cheminée dans laquelle brûle un feu. En amorce du cadre, dans le coin inférieur droit, on aperçoit les deux mains de Gérard, tenant un morceau de bois. La caméra, en panoramique droit, remonte jusqu'à son visage. Une fois à sa hauteur, les pieds d'une femme franchissent la porte attenante au mur de la cheminée. Comme aimantée par eux, la caméra se laisse emporter par leur mouvement. Le bruit des pas sur le parquet donne un aspect irrésistiblement théâtral à cette scène. Les pieds de la femme avancent un peu dans la pièce, puis s'arrêtent. 1.

Gros plan sur Gérard, filmé de dos, en légère plongée. Au bout de quelques instants, il se retourne en direction de celle qui se tient derrière lui. 2.

Contrechamp : c'est Lolla, filmée en légère contre-plongée, cadrée en plan poitrine. Elle reste totalement silencieuse. 3.

Champ. Retour sur Gérard (idem plan 59), qui se retourne vers la cheminée. Hors-champ, on entend les pas de Lolla. 4.

Gros plan sur Lolla, filmée en contre-plongée, puis en plongée lorsqu'elle s'accroupit près de la cheminée, seule à l'image, si ce n'est quelques mèches de cheveux de Gérard. 5.

· Séquence 21. Int. Jour. Chambre de l'appartement de Gérard.

Plan moyen sur Gérard, tout habillé sur son lit, en train de dormir sur le dos. On voit distinctement dans ce plan que le mur du fond est par endroit défoncé. Il soupire. 1.

· Séquence 22. Int. Jour. Chambre de l'appartement de Gérard.

« Entre deux personnes »

Plan moyen sur Gérard au lit, enroulé dans le drap blanc, pensif. Une femme – Linda – assise au bas du matelas, enfile ses chaussures. L'ombre de son corps se projette 1.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

sur Gérard.

Gros plan sur Linda, de profil. Dialogue avec Gérard hors-champ. Elle commence à s'avancer vers la porte de la pièce – la caméra la suit en panoramique gauche – puis s'arrête dans l'encadrement de la porte, pour parler en direction de Gérard, dans le hors-champ à gauche. Puis elle sort, repasse la tête dans l'encadrement de la porte pour lui dire « salut », puis repart. Elle s'interrompt alors un bref instant, indécise – on ne voit qu'un bout de sa robe et quelques mèches de ses cheveux frisés – avant de partir définitivement. 2.

· Séquence 23. Int. Jour. Appartement de Gérard.

« Entre deux personnes »

Plan rapproché. Gérard, tout habillé, affalé sur son lit sur le ventre, filmé en plongée. On entend frapper hors-champ. Il soupire. 1.

Gros plan. Martin entre dans l'appartement, silencieusement. Encore une fois la caméra est déjà à l'intérieur. Martin entre et avance, la caméra le suit en travelling arrière et panoramique gauche. 2.

Gros plan. La caméra le récupère à l'entrée de la chambre, dans l'ombre. Il voit Gérard sur le lit, s'assoit à côté de lui. Il reste silencieux quelques instants, puis propose à Gérard d'aller prendre un café. 3.

Plan sur Gérard (idem plan 66) qui réagit, mais ne parvient pas à sortir de sa torpeur. 4.

· Séquence 24. Int. Jour. Lieu indéterminé (sans doute l'appartement de Gérard).

« Entre deux personnes »

Très gros plan sur la ceinture d'une robe rougeUne scène, proche mais très différente, se trouve dans le scénario qui laisse à penser que cette robe est celle de Linda (désignée dans le scénario sous le patronyme de Mme Lederman) : « On avait frappé. Madame Lederman parut à la porte. Son visage était doux et blanc et ses yeux remplis de tendresse. Il la tira à l'intérieur et l'embrassa sur la bouche. Elle avait passé un manteau de fourrure (c'était l'hiver) et elle lui fit immédiatement penser à une abeille (ma petite abeille, il pensa en lui ôtant doucement son manteau). Il la fit entrer dans la première chambre, la coucha sur le matelas qui se trouvait par terre et sans cesser de l'embrasser, descendait la fermeture éclair de sa jupe. "Attends", dit-elle, et elle commença à se dévêtir. Il fit sauter la ceinture de son pantalon et après qu'elle ait ôté son soutien-gorge et sa culotte, il se coucha sur elle et la pénétra doucement. » Cf. op. cit., p. 21. à fleurs blanches, nouée à l'avant. Les mains de Gérard tentent de défaire le nœud. Mais devant sa maladresse, les mains de la femme prennent le relais. Gérard commence à déboutonner la robe. 1.

Fermeture au noir (inachevée, ce qui a pour effet de « révéler » l'extérieur de la pièce, qui passait relativement inaperçu pendant l'exécution du geste).

en vertu de la loi du droit d'auteur.

· Troisième époque.

– Séquence 25. Int. Jour. Salon de l'appartement de Gérard.

Plan rapproché sur l'encadrement délabré d'une porte. Ce plan donne d'abord à voir une brèche. Hors-champ, la sonnerie d'un téléphone. Deux sonneries avant que Gérard n'entre dans la pièce et se dirige vers le téléphone, tout proche de l'entrée de la pièce, suivi en panoramique à droite par la caméra. Il décroche à la troisième sonnerie. Le téléphone est posé sur le rebord de la cheminée, au-dessus de laquelle on aperçoit parfois, en amorce, le miroir d'une grande glace. La voix de Marianne au téléphone est parfaitement audible. Dans le miroir, tout à fait en bord cadre, le profil de Gérard se reflète. Pris en tenaille entre le coin de la porte et la bordure du cadre du miroir, un léger effet de cadre dans le cadre concentre l'attention visuelle sur Gérard. On sent que Gérard est parfois au bord des larmes, complètement interloqué par ce coup de fil de Marianne. Après avoir raccroché, il reste accoudé contre le bord de la cheminée, se frottant le bas du visage avec son poing. Interdit. 1.

· Séquence 26. Ext. Jour. → Int. Jour. Palier de l'appartement de Gérard, toilettes de l'appartement, salle de bains de l'appartement.

« Entre deux personnes »

Plan rapproché sur la face extérieure de la porte d'entrée de l'appartement de Gérard, sale et bleue. En son hors-champ, presque imperceptibles, on entend les pas de Gérard qui s'avance. Dans le coin supérieur droit du cadre, quelques mèches blondes de Marianne apparaissent et témoignent de sa présence hors-champ, qui resterait, sans ce petit indice, parfaitement inaperçue. Gérard ouvre la porte. Il reste interloqué un court instant, puis esquisse un léger sourire. Sur celui-ci démarre la musique – piano plus violon – qui va courir sur toute la séquence et prendre en écharpe les quatre plans qui la constituent. Il regarde encore un instant Marianne, puis jette un œil vers les pieds de celle-ci, puis regarde à nouveau Marianne, plus interrogatif. Hors-champ, Marianne dit : « Il est en prison ». Après « Tu viens vivre ici en attendant qu'il sorte » et alors que la réponse de Marianne est comme en suspens, un léger travelling arrière, doublé d'un panoramique à droite, commence, qui fait apparaître un tout petit peu plus Marianne de dos dans le champ, alors que Gérard est de plus en plus masqué par la bordure du cadre d'entrée du couloir. 1.

Gros plan sur Marianne après sa réponse, filmée légèrement de biais sur sa gauche. Un zoom avant fait passer le plan d'un gros plan à un très gros plan. 2.

Plan moyen des toilettes de l'appartement. Marianne, assise, sur la cuvette des w.-c., embrasse Gérard accroupi près d'elle et qui lui tient la main. Marianne commence à uriner, tout en continuant à être embrassée par Gérard. Elle se met à rire. Leurs deux visages s'éloignent alors quelque peu l'un de l'autre. Gérard ne lâche pas la main de Marianne, pendant qu'il ferme les yeux pour mieux entendre le bruit du jet d'urine de Marianne et qu'elle le regarde. Gérard rouvre les yeux au moment où le bruit de 3.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

l'urine ne se fait plus entendre. Gérard ne lâche la main de Marianne qu'au moment où celle-ci ramasse le cylindre de carton d'un rouleau de papier toilette usagé et le déchire pour pouvoir s'essuyer. Une fois fini, elle se relève pour remonter sa culotte, tire la chasse, puis s'accroupit pour embrasser Gérard qui n'a pas changé de position. Elle reprend un peu de distance par rapport à lui : le plan s'achève sur les deux protagonistes accroupis, se regardant les yeux dans les yeux.

Plan rapproché. Dans la salle de bain, filmée en plongée légère, de trois quarts dos, Marianne déplie une dose d'héroïne. Près d'elle, posée sur un rayon d'étagère, une lame de rasoir. Une fois ouverte, elle appelle Gérard. Une fois celui-ci dans le hors-champ immédiatement contigu au champ (comme la présence de son ombre portée dans le champ nous l'apprend), elle lui tend la dose. 4.

Gros plan sur Gérard de profil : il prend la dose d'héroïne hors-champ et reste silencieux, passant du regard de la dose à Marianne, toutes deux hors-champ. 5.

· Séquence 27. Int. Jour. Une rame de métro.

« Entre deux personnes »

Gros plan de Gérard, la raie sur le côté, assis dans une rame de métro qui file vers la gauche. Arrivé à la station, il est interpellé en descendant de la rame par une voix hors-champ : on reconnaît la voix de Martin. Le plan reste sur Gérard pendant toute la conversation. Après la fermeture des portes, la caméra reste accrochée au visage de Gérard qui s'éloigne sur la droite : le visage de Martin, de profil, entre alors dans le cadre, filmé en très gros plan. Il esquisse un léger sourire. La caméra reste braquée sur lui jusqu'à la fin du plan. 1.

· Séquence 28. Int. Soir (pénombre). → Int. Soir. → Int. Soir. → Int. Soir. Chambre de l'appartement de Marianne et Gérard, cuisine, chambre, autre chambre.

« Entre deux personnes »

Plan poitrine. Dans la pénombre, Marianne coud. Le téléphone sonne hors-champ : Marianne tourne la tête vers la gauche du cadre en l'entendant. À la deuxième sonnerie, on entend Gérard décrocher hors-champ. Marianne poursuit sa couture. En entendant Gérard dire : « je suis avec Marianne », Marianne se gratte légèrement le cou, en signe d'un léger malaise qui commence à la poindre. Gérard vient demander à Marianne si Linda peut passer chez eux. La caméra reste sur Marianne pendant toute la durée du plan. 1.

Plan moyen dans l'entrée de l'appartement, où se tiennent dans la pénombre, Gérard et Linda. Ils sont tous les deux silencieux, Gérard se grattant le dos pour se donner une contenance, rendu nerveux et mal à l'aise par la situation. 2.

Plan taille. Marianne, filmée en plongée légère, est accoudée sur le lit sur le côté. Hors-champ, on entend les bruits de pas de Gérard et Linda qui s'avancent. Après que Gérard a dit « Marianne, je te présente Linda », la caméra panote en diagonale 3.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

ascendante sur la gauche pour venir cadrer Gérard et Linda qui se tiennent dans l'encadrement de la porte. Gérard, à peine a-t-il dit « Linda, Marianne », s'éclipse. Linda salue Marianne en allemand, et la caméra fait le trajet inverse pour revenir cadrer Marianne, qui lui répond en français. Le plan dure un moment sur cette image, où l'on voit Marianne esquisser un sourire dans lequel semble pointer une certaine ironie.

Plan moyen. Filmés au ras du sol, Gérard et Marianne sont assis dans leur lit, dans la pénombre. Gérard dit à Marianne d'aller demander à Linda de venir dormir avec eux. Marianne s'exécute, Gérard reste seul un moment, puis Marianne revient en affirmant que Linda ne veut pas venir. On remarquera que l'on n'a rien entendu du tout dans le hors-champ, pas le moindre bout de parole échangé entre les deux femmes. Marianne dit que Linda a dit qu'elle veut Gérard. Gérard se lève pour aller retrouver Linda, mais Marianne le supplie de rester avec elle. 4.

Plan poitrine sur Linda, dans une grande obscurité qui la fait être ombre parmi l'ombre. Elle est accroupie au sol, adossée contre le mur. Au bout de quelques instants, on entend les pas de Gérard hors-champ. Puis, toujours hors-champ, il lui demande de venir avec eux. Après le « Moi, j'ai besoin de toi ce soir », Gérard s'accroupit près de Linda. La caméra panote légèrement vers la droite pour venir cadrer les deux personnages et voir Gérard s'asseoir. La caméra vient recadrer uniquement Linda, qui montre à Gérard les coups que son mari lui inflige. Puis, après quelques secondes de silence, Linda se lève après le refus de Gérard de la baiser et la caméra panote pour venir cadrer Gérard, presque invisible dans la pénombre. 5.

· Séquence 29. Ext. Jour. → Int. Jour. Cour intérieure de l'immeuble de l'appartement de Marianne et Gérard, chambre de l'appartement.

« Entre deux personnes »

Plan rapproché. Gérard est assis sur le perron de la porte du couloir de l'immeuble qui mène à son appartement. Il sniffe un peu d'héroïne à même une dose, à l'aide d'un billet roulé. Les deux narines y passent. Il s'essuie le nez. Jette un œil autour de lui pour être certain que personne ne l'observe, replie soigneusement la dose, lèche l'intérieur du billet pour ne rien laisser perdre, puis se lève et rentre chez lui. 1.

Très gros plan sur Marianne alitée, le visage bouffi par les pleurs et la douleur qui la tenaille, le drap remonté jusqu'à la hauteur de son menton : elle est en pleine crise de manque. En entendant Gérard arriver, elle semble reprendre vie et s'empresse d'ouvrir la dose qu'il lui a tendue. La caméra reste sur son visage jusqu'à : « Que ça ? » 2.

Contrechamp sur Gérard, près d'elle, filmé en très gros plan et en contre-plongée. 3.

Champ (idem plan 84). Retour sur Marianne pour : « Rends moi le fric. » 4.

Contrechamp (idem plan 85). Retour sur Gérard pour : « Calme toi. » 5.

Champ (idem plan 84). Retour presque immédiat sur Marianne. Au moment où Gérard approche sa main près de son visage, Marianne se lève précipitamment et 6.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

sort de la pièce.

Contrechamp (idem plan 85). Retour sur Gérard. On entend hors-champ Marianne pleurer et s'éloigner. 7.

· Séquence 30. Int. Jour. Cuisine de l'appartement de Marianne et Gérard.

« Entre deux personnes »

La musique démarre au début du plan. Gros plan de Marianne, dans la cuisine, filmée de profil. Le visage penché en avant, le regard perdu. Au bout de quelques instants, elle tourne la tête vers Gérard, derrière elle, dans le hors-champ à gauche. Pendant tout le plan, Marianne refait à plusieurs reprises ce mouvement, pour à chaque fois reprendre sa position initiale. Au fur et à mesure de la conversation, le visage de Marianne exprime de plus en plus l'exaspération devant les réponses de Gérard. Mais elle esquisse un sourire lorsque Gérard lui annonce qu'elle vient de donner la définition de l'amour la plus exacte qu'il ait jamais entendu. Le plan reste sur elle jusqu'à « Tu sais je crois que ça c'est vrai. » 1.

Gros plan sur le repas en train de cuire. « Et moi ? Tu penses que je t'aime vraiment ? » entendons-nous hors-champ. Changement de plan immédiatement à la fin de cette question. 2.

Plan rapproché. Panoramique gauche de la main de Marianne au visage de Gérard, que l'on découvre assis à une table derrière Marianne. Près de Gérard, on distingue quelques volutes de la fumée d'une cigarette, tandis que Gérard tient un stylo blanc à la main. Gérard a, le plus souvent, le visage tourné vers Marianne hors-champ. Le plan demeure sur lui jusqu'à son terme. 3.

· Séquence 31. Int. Jour. Atelier de peinture de Martin.

« Entre deux personnes »

Gros plan sur Martin, de trois quarts face, les yeux baissés. Derrière lui, des cadres de toiles de peinture retournés contre un mur. Martin lit la lettre de Gérard adressée à Marianne. En panoramique, la caméra descend le long du corps de Martin, croise la lettre blanche qu'il tient entre ses mains, mais ne s'y arrête pas un instant pour continuer son mouvement et venir cadrer la longue table de travail de Martin, sur laquelle se trouvent posés un pinceau, un pot de peinture fermé, un petit bol d'eau marron et cinq tubes de gouache. La table est parsemée de vieilles taches de peinture séchées qui paraissent former une toile tachiste, multicolore et abstraite. Le plan dure un tout petit peu plus longtemps que le temps de la lecture de la lettre. 1.

Plan poitrine sur Gérard, qui explique à Martin que Marianne est retournée vivre en Allemagne. Le coin de la pièce dans laquelle il se trouve est assez sombre, pas assez cependant pour nous empêcher de distinguer le fond : vraisemblablement un tapis indien ou d'Amérique du sud. L'ombre portée et mobile de Martin qui bouge sur le visage de Gérard nous apprend qu'il se tient à la droite de son ami, dans le 2.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

hors-champ à gauche. Le plan change de nature après « Je te l'avais dit que tu partirais » : la caméra effectue un mouvement de travelling circulaire sur la droite qui peu à peu vient cadrer Martin en tournant autour de son buste et en rejetant Gérard hors-champ. Martin est assis à même le sol juste devant un miroir qui paraît posé de biais sur le sol. Dans la glace se reflète un coin du hors-champ, mais si flou et si abstrait qu'il est impossible d'y distinguer autre chose qu'un ensemble d'aplats bleutés. Le plan demeure sur Martin jusqu'au bout, Gérard le quittant excédé après « T'as qu'à attendre, toi ».

· Séquence 32. Int. Jour. Parquet d'un lieu indéterminé, sans doute l'appartement de Gérard.

Très gros plan en plongée sur une dose d'héroïne dépliée et consommée et une seringue usagée dans laquelle on distingue le rouge pâle d'un peu de sang, posées à même le sol, sur des lattes d'un parquet sur lesquelles se trouvent des débris de plâtre et de peinture écaillée. Au bout de quelques secondes, la main de Gérard ramasse le tout et le peu de son ombre portée qui apparaît dans le champ nous fait comprendre qu'il se lève et s'éloigne. 1.

· Séquence 33. Int. Jour (pénombre). Cuisine de l'appartement de Martin.

« Entre deux personnes »

Plan moyen. Dans une cuisine où règne la pénombre, Martin tourne le dos à la caméra. Il essuie de la vaisselle. Gérard, légèrement précédé de son ombre portée, entre par le côté droit du cadre, en déambulant nonchalamment, vient se poster à la droite de Martin, puis passe dans son dos pour venir s'adosser contre la paroi du mur à sa gauche. Le plan se termine sur cette situation : Gérard, au bord d'étouffer, incapable de mettre des mots sur le malaise qu'il ressent, Martin, en arrêt, ne sachant trop quoi penser de l'état dans lequel se trouve son ami. 1.

Fermeture au noir (celle-ci est presque achevée, mais il demeure jusqu'au bout un rien de lumière, notamment dans le coin supérieur gauche).

· Quatrième époque.

– Séquence 34. Ext. Jour. → Int. Jour. Place de la République, le balcon d'un appartement, l'appartement.

« Entre deux personnes »

Plan d'ensemble en plongée, caméra postée très en hauteur par rapport au sol. Ce plan donne à voir un des angles de la place de la République à Paris. De nombreuses voitures passent dans le champ, puis viennent s'arrêter au feu rouge devant un passage pour piétons, traversé par une femme. Autour, quelques arbres agrémentent le paysage urbain. La caméra entame alors un mouvement panoramique sur la droite, 1.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

légèrement ascendant pour suivre la ligne de crête des arbres, découvrant au bout de quelques secondes la statue principale fichée au centre de la place, pour finir par s'interrompre lorsque cette statue se trouve à l'extrême gauche du cadre. On entend la rumeur de la ville, essentiellement constituée de bruits de moteurs.

2. Plan taille sur Gérard, adossé sur le mur d'un balcon, baillant en jetant un regard désabusé autour de lui, d'abord en bas, puis en hauteur. Au bout d'un moment, il fait un demi-tour sur lui-même pour rentrer à l'intérieur. Là encore, c'est le bruit de la rumeur de la ville qui domine, dans lequel on reconnaît la pétarade caractéristique d'une mobylette.

3. La rumeur sonore n'est pas interrompue de façon nette et franche, mais, en une sorte de fading sonore très bref, mais sensible. Plan moyen. Gérard dans une cuisine, en train d'allumer le feu d'une gazinière pour faire chauffer une cafetière. Cette cuisine contraste fortement avec tous les autres lieux que l'on a pu voir pour le moment – signe que c'est un appartement tout à fait différent de celui qu'il occupait avec Marianne – avec son lave-vaisselle, son pan de mur rouge, la clarté de la lumière qui baigne ce lieu. Gérard fait presque un tour complet sur lui-même, en s'interrompant au moment où il se trouve en face du coin où l'on devine que loge la fenêtre, puis s'avance vers la caméra, tourne devant elle et va légèrement entrouvrir la porte d'entrée de l'appartement. La caméra accompagne son geste, en donnant à voir sa main tirant sur la serrure. Puis Gérard fait demi-tour et retourne s'occuper de la cafetière dans la cuisine. Le cadre vide de la porte de la cuisine forme un cadre dans le cadre net.

4. Gros plan sur la porte bleu-nuit entrebâillée. Ce début de plan constitue quasiment une toile abstraite, comme une toile monochrome bleue fendue verticalement par le milieu. En hors-champ, on entend le tintement caractéristique d'une petite cuillère, au moment même où un corps vient opacifier une partie de la fente lumineuse. C'est Aline qui, après un très court laps de temps d'immobilité, ouvre la porte en regardant sur la droite du cadre, entre tout de suite en laissant derrière elle la porte légèrement entrebâillée, comme elle l'avait trouvée. À peine a-t-elle eu le temps de se retourner que le plan change.

5. Gros plan sur Gérard, de profil, dans la cuisine, tête baissée, vraisemblablement en train de préparer le café. Il tourne ostensiblement le dos à la porte de la cuisine. Voix hors-champ d'Aline : « Bonjour ». Gérard met plusieurs secondes avant de se retourner, comme s'il y mettait toute la mauvaise volonté possible, comme s'il retardait au maximum l'instant de la voir. Puis il se retourne, prend le temps de regarder Aline, ne lui rend aucune formule de politesse, se tourne à nouveau vers le mur du fond de la cuisine et finit par demander à Aline si elle veut un café. Gérard, anticipant la réponse d'Aline – même si on ne le voit pas, on se rend compte que c'est ce qu'il est en train de faire dans l'immédiat hors-champ – se met en position de servir un café. Mais c'est un « Non » qu'Aline lui répond au bout d'un temps plus long que n'en nécessite cette réponse – ce qui fait poindre sur le visage de Gérard un signe manifeste d'agacement.

6. Contrechamp sur Aline, en plan poitrine, qui se tient dans l'encadrement de la porte.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Sa vaste ombre portée se projette sur le mur blanc proche d'elle. L'espace exigu dans lequel elle se trouve est constitué de blanc et de bleu. Elle annonce à Gérard qu'elle est une amie de Catherine.

Champ. Retour sur Gérard (idem plan 101). Il tourne toujours ostensiblement le dos à 7.
Aline, en tête-à-tête avec le mur devant lui, buvant son café dans une tasse. Il pose sa tasse et soupire, comme excédé par la présence de cette femme dans son dos et dans le même espace de vie que le sien. En son hors-champ, on entend les pas d'Aline s'éloignant en faisant craquer doucement les lattes de ce qu'on devine être un vieux plancher.

· Séquence 35. Int. Jour. L'appartement.

Plan taille. Montage cut entre les deux plans. À l'intérieur de la salle de bains, la 1.
caméra filme le coin où se trouve le cadre de la porte d'entrée de la pièce. Aline – dans une attitude qui finit par lui être caractéristique, puisque c'est la deuxième fois qu'on la voit l'adopter : passer le corps à travers une ouverture, en se tenant par les deux mains sur chacun des pans du mur sur lequel est troué l'espace du passage – demande à Gérard, hors-champ, s'il veut manger. La caméra panote alors en suivant la diagonale de son regard et interrompt son mouvement sur un plan moyen nous montrant Gérard, assis dans la baignoire, en train de prendre un bain. La réponse de Gérard à la proposition d'Aline est positive. Gérard se trouve dans une baignoire blanche, cernée tout autour de carreaux noirs. Hors-champ, on entend Aline s'éloigner. À l'image, Gérard tourne fugitivement la tête en direction d'Aline, tout en se frottant les cuisses dans son bain. Au moment où Aline revient, il est en train de frotter une savonnette contre la paume de ses mains. Aline lui tend alors une assiette de pommes de terre, munie d'une fourchette. Aline se tient encore pour l'essentiel hors-champ : seul son bras droit apparaît dans le plan et un pan de sa robe à fleurs. Elle tend l'assiette à hauteur du visage de Gérard, ce qui a pour effet de le masquer en partie. Gérard lâche alors sa savonnette dans l'eau, s'essuie les mains contre ses cuisses, tend les deux mains pour prendre l'assiette et attrape au passage le poignet d'Aline. Celle-ci se baisse aussitôt. C'est alors leur premier vrai échange de regards. La caméra panote très légèrement pour venir recadrer les deux personnages ensemble dans la même image. Ils s'embrassent, Gérard tenant toujours son assiette de pommes de terre à la main, bien à l'horizontale. Puis Aline se relève et sort. Gérard se met à manger avec avidité quelques rondelles de pommes de terre. Au bout de quelques fourchetées, il pose son assiette sur le rebord de la baignoire, s'asperge le visage d'eau et le frotte à deux mains. Il finit alors par se lever, fait le tour de la pièce du regard, sort de la baignoire et enfile encore mouillé sa chemise. Il enfile son pantalon et sort de la salle de bain, à la recherche d'Aline.

Gros plan, en plongée légère, sur Gérard dans la pénombre, sans doute assis à 2.
même le sol, les cheveux mouillés et une goutte d'eau perlant au bout de son nez, le regard tourné vers le hors-champ droit.

Plan taille d'Aline et de Gérard, filmés en panoramique gauche, tirant ensemble un 3.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

matelas à même le sol, pour le faire passer d'une pièce dans une autre. Ils le disposent alors contre un mur blanc, porteur de nombreuses moulures. La caméra focalise son attention sur Aline qui reprend un instant son souffle accroupie au bord du matelas, puis se relève et sort. La caméra vient alors en panoramique gauche cadrer Gérard, assis sur le lit, adossé contre le mur. Il regarde quelques instants en direction d'Aline puis, l'air totalement perdu, jette un oeil dans la direction opposée, avant de retourner à nouveau la tête de l'autre côté, en entendant les bruits de pas d'Aline approchant. La caméra effectue alors un mouvement panoramique en diagonale ascendante vers la droite et repart en sens inverse au moment où Aline entre dans le champ et s'avance vers le lit, en chemise de nuit blanche, une paire de draps à la main. Elle fait le lit en vitesse – un drap sur l'autre, simplement étendus – puis se glisse dans le lit. La caméra, qui ne l'a pas quittée, effectue un panoramique sur la gauche, pour inclure Gérard dans le cadre, qui entre à son tour, tout habillé dans le lit, pendant qu'Aline regarde sans discontinuer son visage. Alors Aline s'accoude, sa tête reposant sur sa main droite ; Gérard fait de même. Ils se regardent silencieusement. Mais si Aline paraît tout à fait sereine, immobile, stable dans la position qu'elle a adoptée spontanément, Gérard lui paraît plus intranquille, plus mal à l'aise, plus angoissé et pour tout dire plus adolescent : comme s'il s'apprêtait à faire l'amour avec une femme pour la première fois. Aline, au bout de quelques secondes, se rapproche un peu plus de Gérard, qui finit par oser lui caresser le bras et – on ne voit pas très bien – peut-être même les seins.

Insert : plan d'ensemble de ciel bleu dans lequel flotte une épaisse masse nuageuse blanche. Au premier plan de l'image, dans le tiers inférieur, le haut d'un fer forgé de fenêtre. À gauche, le bout du toit d'un immeuble, avec cheminées et antennes de télévision. 4.

Plan rapproché d'Aline et Gérard dans le lit. Elle a la tête posée sur ses jambes et contre son torse. Il est assis contre le mur et ose à peine la toucher de ses deux mains. Il tourne la tête vers la gauche du cadre, puis la regarde à nouveau. Elle pose son bras gauche un peu plus haut sur lui. Il pose une main sur sa main, l'autre sur son épaule. 5.

Très gros plan sur leurs deux visages tournés l'un vers l'autre. Aline dort, Gérard a les yeux ouverts. Au bout de quelques instants, il se lève, découvrant légèrement le sein droit d'Aline. Le plan dure encore quelques instants sur Aline endormie. 6.

On retrouve Gérard, cadré en plan rapproché, regardant à travers la vitre d'une fenêtre, rendu au mutisme de la nuit. Il finit par poser son front contre la vitre, puis se retourne vers le hors-champ droit, son visage presque entièrement masqué par une ombre portée, puis recommence à regarder par la fenêtre. Dehors, seule lueur dans le noir, une pointe de lumière jaune et rouge, qui paraît réchauffer la nuit. 7.

· Cinquième époque.

Ouverture au noir.

· Séquence 3-6. Int. Jour. Salle à manger d'un appartement.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

1. Plan poitrine. Aline, assise à une table, tient un petit bébé dans ses bras : le petit Ben, son fils. Derrière eux, un mur relativement neutre, couleur crème. Le bébé joue avec une serviette posée sur la table. Aline se frotte le nez contre le crâne de son enfant. En hors-champ, dans le coin inférieur droit, on aperçoit le bout de la manche d'une veste bleu marine. La caméra panote sur la droite et vient cadrer Gérard seul. Il regarde en direction du bébé, désormais hors-champ. En tendant les bras et en agitant le bout des doigts, Gérard fait signe à Aline, hors-champ, de lui passer le bébé.

2. Plan d'ensemble. On retrouve Gérard avec le bébé dans les bras, en fond de champ, assis en bout de table, Aline à sa droite, c'est-à-dire à gauche du cadre. Autour d'eux, une femme et deux enfants déjà grands. À l'autre bout de la table, en face de Gérard, au premier plan de l'image, une autre assiette attend son convive. Tous les regards sont tournés vers le petit enfant, véritable « foyer de fascination », point de convergence qui appelle tous les regards. La femme à la gauche de Gérard détourne cependant un instant le regard pour voir l'enfant qui est assis à sa gauche, semble avoir un coup d'œil furtif vers la caméra, puis regarde son assiette.

3. Gros plan sur un homme. Il trinque avec les autres convives hors-champ, faisant tinter son verre de vin rouge en l'entrechoquant avec les autres verres. En fond de plan on peut remarquer un poste de télévision éteintDans le scénario, cette séquence est beaucoup plus développée, agrémentée d'indications nettement plus précises que celles qui subsistent dans le film. On apprend ainsi que c'est chez le frère d'Aline que Gérard et elle déjeunent. Quant à la télévision, elle devait donner occasion à un bref échange dialogué qui donne la teneur du caractère un peu « beauf » qui devait se dégager du personnage de Robert (le frère), finalement complètement gommé dans le film : « Robert : Oh, dites donc, si ça ne vous ennuie pas j'allume. Y'a France-Écosse qui commence dans deux minutes. Si on gagne, c'est le Grand Chelem. Le fils : Et après, il y a Proust. Robert : Prost, imbécile. » Cf. op. cit., p. 45. . Il apprécie la qualité du vin.

4. Gros plan sur l'enfant qui se tient à la droite d'Aline à table. À la droite du cadre, apparaît au début du plan le visage d'Aline. Apparaît aussi le bras de l'homme à la gauche de l'enfant, qui coupe le rosbif et fait la distribution des tranches autour de lui. L'enfant ne cesse de jeter des regards hors-champ, dans toutes les directions, et sourit.

5. Retour sur l'homme (idem plan 113). Il continue de couper la viande, interroge du regard Gérard puis Aline hors-champ, et finit par donner la tranche qu'il vient de couper à Aline.

6. Gros plan en plongée sur le bébé dans les bras d'Aline, la moitié du corps caché par le plateau de la table. Aline tient la main droite de son bébé. Le silence règne autour d'eux, sinon quelques bruits atténués de vaisselle.

· Séquence 37. Int. Jour. Cuisine de l'appartement d'Aline et Gérard.

« Entre deux personnes »

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Plan moyen. Aline se tient de dos, la tête penchée vers l'avant et Gérard, près d'elle, lui fait passer quelque chose qu'il vient d'égoutter : ils sont manifestement en train de préparer le repas dans la cuisine. Le mur du fond est d'un blanc terne. À gauche, une fenêtre qui ouvre le plan sur un en-dehors plus verdoyant : on entend le pépiement de quelques oiseaux à l'extérieur. Gérard fait un aller-retour droite-gauche dans le cadre. Aline interrompt tout à coup ce qu'elle était en train de faire, se retourne vers Gérard, dit « Chut » et, tout en essayant d'écouter au maximum, lui demande s'il n'entend pas. Gérard se met à écouter, fait signe qu'il n'entend rien et Aline finit par dire : « Non, ce n'est rien. » Le temps pour Gérard d'égoutter encore un légume, de le tendre à Aline : le téléphone se met à sonner. Il sonne une deuxième fois avant que Gérard ne décroche, hors-champ. À chaque sonnerie, Aline imite la sonnerie. Après qu'il a décroché, la voix de Gérard ne se fait pas entendre pendant la conversation. Celle de Marianne, en revanche, possède une intensité sonore absolument non-réaliste, tout à fait artificielle, qui vient occuper le premier plan de l'image. La voix hors-champ de Marianne envahit ici tout le premier plan sonore, alors qu'à l'image Aline se tient de dos, continuant la préparation du repas. En même temps que Marianne dit à Gérard « Je suis triste », Aline demande « Qui est-ce ? », toujours tournée contre le mur. Gérard entre quelques secondes plus tard dans le champ, le téléphone collé à l'oreille et annonce à Aline que c'est Marianne. La caméra panote légèrement pour l'inclure un peu plus dans l'image. Il ajoute qu'elle est au café en face ce qui, on le notera, n'a pas été dit par Marianne dans ce qui est donné à entendre au spectateur. Aline se retourne alors le visage tombé de trois étages, l'air totalement consterné dans lequel il est possible de lire aussi de la peur. Elle paraît avoir le souffle coupé. Finalement, elle dit à Gérard de la rejoindre au café parce qu'elle ne veut pas la voir. Dans cette image, Gérard se tient en amorce du cadre, sur le côté gauche, devant le cadre de la fenêtre. Gérard dit à Marianne, encore dans le champ, qu'il arrive, puis sort du champ. L'image est maintenant nettement séparée en deux parties distinctes presque égales : la partie gauche, avec la fenêtre ouvrant sur le vert d'une végétation luxuriante, la partie droite, blanche, dans laquelle se tient Aline. Elle finit par s'appuyer contre le mur, comme pour réaliser la nouvelle qui vient de lui tomber sur la tête. 1.

· Séquence 38. Int. Jour. Café.

« Entre deux personnes »

Plan moyen, en plongée légère. Marianne, vêtue de noir, est accoudée au bar d'un café. Hors-champ, les pas de Gérard se font entendre : il entre dans le cadre par la droite. Marianne tourne la tête vers lui l'instant avant qu'il pénètre dans le champ. Petit sourire timide et ému de Marianne. Gérard l'embrasse sur la joue. Du visage infiniment pâle de Marianne, se sont surtout ses deux yeux noirs qui ressortent. Gérard s'assoit à la gauche de Marianne ; elle ne cesse de le fixer du regard pendant qu'il commande. Pendant le reste du plan, Gérard est de trois quarts dos, Marianne de trois quarts face. Pendant que la discussion s'amorce, le barman sert Gérard et 1.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

apparaît fugitivement du côté gauche du cadre. Gêné, ne sachant pas quoi dire, Gérard baisse la tête, toussote. Et Marianne lui présente la lettre qu'il lui avait écrite au moment de la quitter et que Martin lui a remise. Gérard ose à peine regarder Marianne en face et quand il la regarde, ne trouve rien à lui dire.

Très gros plan sur Marianne pour « Bon, on y va ? ». C'est là que le noir qui entoure ses yeux apparaît le plus, comme un rimmel de pur tristesse. Point d'orgue de la déception qu'elle éprouve. 2.

· Séquence 39. Ext. Jour. Rue et façade d'un hôtel.

« Entre deux personnes »

Plan devant l'entrée de l'hôtel Auguste. Marianne et Gérard entrent dans le cadre par la gauche. Hors-champ, la rumeur de la ville, la voix d'une petite fille qui dit « Papa ». Gérard laisse Marianne devant l'hôtel et sort du cadre par la gauche. Marianne entre dans l'hôtel. 1.

· Séquence 40. Int. Jour. Salon de l'appartement d'Aline et Gérard.

Plan moyen, en plongée légère, d'Aline au téléphone, assise à l'extrême droite de son canapé. Elle téléphone à Marianne. Gêne extrême d'Aline. Elle propose tout de même à Marianne une rencontre. 1.

· Séquence 41. Int. Jour. Chambre d'hôtel de Marianne.

« Entre deux personnes »

Plan rapproché sur Marianne, entièrement vêtue de noir, un bandeau noir dans les cheveux, en train de se préparer un joint. Bord cadre, à droite, un petit verre de cognac. Le haut d'une bougie allumée dépasse de la partie basse du cadre. Deux coups à la porte hors-champ. Marianne s'empresse de camoufler ce qu'elle est en train de faire. La caméra panote à droite, en mouvement ascendant. Un air de musique, où se mêlent piano et saxophone, démarre. Une fois que Marianne a dit « Oui », Gérard entre, sourit en voyant Marianne se rouler un joint, désormais hors-champ. 1.

Plan rapproché sur Marianne. Gérard se penche pour l'embrasser. Court dialogue à propos d'Aline qui le cherchait, Gérard franchit le champ de droite à gauche, en masquant au passage Marianne. Le plan demeure fixe sur Marianne jusqu'à « avant de me coucher », puis panote sur la gauche, d'abord à l'horizontale, puis en diagonale ascendante pour venir cadrer Gérard en gros plan, de profil. La nouvelle du départ le lendemain de Marianne laisse Gérard interdit. 2.

· Séquence 42. Int. Jour. Café.

« Entre deux personnes »

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Face-à-face Marianne/Aline dans un café. Filmées en plan taille de profil, leur deux silhouettes se découpent sur un fond de tapisserie particulièrement sinistre, d'un beige terne, avec des motifs de fleurs noires. On remarquera que Marianne est vêtue d'un pull noir et qu'Aline est vêtue d'un pull blanc : effet de contraste total qui accentue le caractère de l'opposition et de la confrontation. Les deux femmes ont toutes les deux le regard baissé. Marianne la première lève les yeux et au bout de quelques secondes entame la conversation avec Aline. Aline ne se décide à lever les yeux qu'après avoir formulé sa première question : « Comment tu m'imaginais ? » Mais ensuite, c'est Marianne qui baisse longuement les yeux, et Aline qui la regarde longuement. 1.

Nouveau plan après « à quel point Gérard a changé ». Travelling circulaire qui démarre en gros plan sur le visage d'Aline de profil, alors que Marianne est hors-champ puis qui, peu à peu, délaisse Aline pour venir cadrer en gros plan Marianne uniquement. Après « non, ça n'a pas changé », plan en contre-plongée légère sur le visage d'Aline, qui finit par se lever et sort du cadre. Le plan dure quelques instants sur sa place laissée vide. La musique du Velvet Underground se lève. Retour en gros plan sur Marianne, le visage trempé de larmes, qui au bout de quelques secondes, tourne son visage légèrement vers la gauche du cadre. 2.

Plan noir. En son hors-champ, une rumeur urbaine avec le bruit de coups tapés contre une vitrine, bande-son qui se poursuit dans le plan suivant. 3.

· Séquence 43. Ext. Jour. Vitrine d'un café.

Flous, Aline et Gérard passent devant la vitrine d'un café, à l'intérieur duquel sont assises deux jeunes femmes filmées en plan poitrine. Le point est fait sur elle. La jeune femme la plus à gauche du cadre se retourne en direction du hors-champ gauche. Aline et Gérard viennent leur dire bonjour, restant hors-champ. Au moment où Gérard et Adrienne se serrent la main, la caméra effectue un léger panoramique droit sur Adrienne, rejetant le visage de son amie dans le hors-champ. Pendant tout le plan, l'activité de la rue se reflète dans la vitrine. 1.

· Séquence 44. Int. Jour. Café.

« Entre deux personnes »

Très gros plan sur le visage d'Adrienne, qui se détache sur fond rouge. Son regard se porte hors-champ, sur la gauche. Ses cheveux noirs sont coupés comme ceux de la Loulou de Pabst. Elle porte des créoles en or aux oreilles. En son hors-champ, quelques bruits de voitures. Et surtout la voix de Gérard, avec lequel elle dialogue. 1.

· Séquence 45. Int. Jour. Salle de bains de l'appartement d'Aline et Gérard.

Plan moyen. Aline et Ben dans la salle de bains. Un pan de mur mange en partie le 1.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

côté gauche du cadre. Gérard entre dans le champ par la gauche en venant du fond de l'avant-champ. Le cadre de la porte de la salle de bains forme un cadre dans le cadre net. La lumière qui émane de la fenêtre devant laquelle ils se trouvent les éclaire légèrement en contre-jour : ainsi, lorsque Gérard avance vers le premier plan de l'image, il devient plus ombre que figure. Aline commence à changer le bébé. Gérard finit par sortir du cadre, excédé par le « tape-moi dessus si ça peut te faire plaisir » d'Aline. La caméra demeure sur elle. Elle colle alors son bébé fortement contre elle pour l'embrasser – il se met à pleurer.

· Séquence 46. Int. Jour. Salon de l'appartement d'Aline et Gérard.

« Entre deux personnes »

1. Plan moyen sur le cadre d'une porte : une sorte de monochrome blanc. Les croisements de la porte vitrée de l'entrée, que l'on ne voit pas, sont projetés en ombre portée déformée, contre le mur du fond. Gérard ouvre la porte, entre et referme la porte. Tout de suite son regard est attiré vers un point précis du hors-champ. Il s'avance vers ce point : la caméra le suit en panoramique à droite. La pièce est entièrement blanche, renvoyant ici ou là la lumière par flaques lumineuses, qui donnent un caractère scintillant à cette pièce. En voix hors-champ, Aline lui annonce que Marianne est morte. Gérard reste quelques instants interdit, puis dit un « Hein ? » qui témoigne du coup de massue qu'il vient de recevoir sur la tête. Un tiers de l'image est ici composée par un pan de fenêtre à carreaux. Après « Comment c'est arrivé ? », panoramique légèrement descendant sur la droite, pour venir cadrer Aline assise sur le canapé. Après « sur le côté de la route », mouvement inverse pour revenir cadrer Gérard. Comme étouffant, Gérard se met à tourner à aller et venir, se rapprochant et s'éloignant du mur. Son mouvement est doublé par celui de son ombre portée (légère) qui se reflète sur le mur. Il finit par se tenir sur le mur. Après le « non » (elle n'a pas eu d'accident) d'Aline, la caméra revient sur elle. Après le « heu » de Gérard et sa difficulté à respirer qui devient de plus en plus marquée, la caméra revient sur lui. Il finit par se mettre à pleurer.

· Séquence 47. Ext. Jour. → Ext. Jour. → Ext. Jour. Gare, cimetière, endroits de Berlin.

1. Plan rapproché en contre-plongée sur Gérard, dans un wagon de train (allemand comme l'indiquent les inscriptions sur la porte vitrée) qui s'avance dans le couloir.

2. Plan d'ensemble d'Aline sur le quai de la gare, avançant vers la caméra, alors que le train part. Un long instant, elle est masquée par un bagagiste dont le bleu de travail sature le premier plan de l'image. Dans le train et en arrière-plan, des bras qui s'agitent pour des « au revoir ». Un air de saxophone démarre lorsque Aline apparaît dans l'image en plan américain large. Une fois Aline sortie du champ, le plan demeure quelques instants flou sur le train en partance.

3. Plan rapproché. Au premier plan sur le côté droit, une partie du dos de Gérard, au deuxième plan, le coin d'une dalle mortuaire noire, sur lequel le point est fait et en

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

fond, qui l'entoure, de la végétation verte et luxuriante. La musique continue. Puis la caméra effectue un mouvement de panoramique ascendant pour venir cadrer l'arrière de la tête de Gérard, un pull bleu ciel enroulé autour du cou. Cut.

Retour sur l'image du début du plan 133. 4.

Plan d'ensemble. Dans une rue de Berlin, Gérard, valise marron à la main, marche du côté gauche de la rue, là où l'immeuble projette son ombre. Plan fixe, avec une grande profondeur de champ. 5.

Plan d'ensemble sur la Spree à Berlin. 6.

Plan d'ensemble. Gérard, toujours valise à la main, au milieu d'un pan de route à deux sens, qu'il traverse. 7.

· Séquence 48. Int. Jour. Chez Martin en Allemagne.

« Entre deux personnes »

La musique s'achève quelques secondes après le début du plan. Très gros plan sur le visage de Martin, le regard pensif. Gérard dialogue avec lui hors-champ. 1.

Contrechamp sur Gérard, après « sans avoir autre chose à faire que ma peinture ». Gérard détourne un instant la tête vers la gauche, puis regarde à nouveau Martin, lorsqu'il l'interpelle. Au bout de quelques instants, la caméra effectue un panoramique sur la droite pour venir cadrer Martin. 2.

À « sur la vie te retire tout ce que tu retiens pas », contrechamp sur Gérard, en légère contre-plongée, de trois quarts face, en contre-jour. Son visage est à peine visible. Derrière lui, sur le bord gauche du cadre, une fenêtre qui constitue un pan de lumière blanche diaphane et lactescente. Le plan est sur Gérard, qui parle de son fils à Martin, qui l'interrompt pour lui proposer à boire. 3.

· Séquence 49. Ext. Jour. Rue de Paris.

Plan de demi-ensemble d'une rue. Un taxi blanc s'avance, encadré des deux côtés par une rangée de voitures garées. À l'intérieur, comme le dialogue nous le fait comprendre, se trouvent Adrienne et Gérard. Le taxi stoppe : Gérard et Adrienne sont éclairés à contre-jour, apparaissant uniquement comme des silhouettes dans l'ombre. Adrienne sort, ils s'embrassent par la fenêtre, puis la caméra reste sur elle en panoramique. Le taxi démarre et Adrienne entre dans l'immeuble. Fin du plan une fois que la porte de l'immeuble d'Adrienne s'est refermée. 1.

· Séquence 50. Ext. Jour. Cour intérieure de l'immeuble d'Aline et Gérard.

« Entre deux personnes »

Ouverture du plan par un gros plan sur une masse noire, avec une légère fente de lumière : c'est la porte d'entrée de l'immeuble de Gérard, qu'il ouvre pour rentrer. 1.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Gérard fait deux pas, puis s'arrête en apercevant quelque chose hors-champ, en face de lui. Des bruits de pas de quelqu'un qui s'avance. Gérard se gratte le front. Arrivée à sa hauteur, mais toujours hors-champ, Aline lui dit que ce serait bien s'il la quittait. La caméra reste sur Gérard et Aline fait son entrée dans le champ à « Quand je t'ai connu t'étais au plus bas. » Gérard, après un court instant où ils sont ensemble à l'image, quitte le champ après « pas pour ce que tu pourrais être un jour » sur la droite. Gérard repasse dans le champ après « cet homme il pourra jamais la quitter », vient se poster quelques instants derrière Aline, puis repasse à ses côtés pour lui dire qu'elle est « salope ». Gérard entre à nouveau dans le champ pour « si je reste avec toi c'est uniquement pour Ben », va se poster quelques instants dans le dos d'Aline, sort du champ puis repasse à côté d'elle. Gérard entre à nouveau dans le champ, pour un face-à-face où il baisse la tête en respirant fort et où Aline le regarde fixement, avant qu'il finisse par lui dire qu'elle prend des risques. La caméra le suit lorsqu'il sort pour dire « On croirait entendre ma mère, hein. » Il ouvre la porte et sort. Dernière image sur la porte fermée, où se donne à nouveau à voir une fente de lumière. La musique du générique de fin démarre après le bruit du claquement de la porte.

Carton lettres blanches sur fond noir : « ce film est dédié à Nico ».

Générique de fin.

Mentions génériques en lettres blanches sur fond noir.

La Naissance de l'amour

· Générique d'ouverture.

Lettres blanches sur fond noir. Le titre apparaît en minuscules : *la naissance de l'amour*.

· Séquence 1. Int. Soir. Escalier de l'immeuble d'Hélène et Marcus.

Plan moyen en contre-plongée. Hélène se tient dans l'encadrement d'une porte. Paul,1. sur le perron, un pull noir sur une chemise blanche, son imperméable à moitié enfilé, s'avance, l'embrasse sur les deux joues et part en descendant des escaliers. Marcus se précipite hors de l'appartement en finissant d'enfiler son manteau : « Je viens avec toi », pour aller chercher des cigarettes. En un léger panoramique descendant, la caméra vient recadrer Hélène, qui reste quelques instants dans l'encadrement de la porte, puis fait demi-tour et entre dans l'appartement.

· Séquence 2. Ext. Nuit. Rue à Paris.

« Entre deux personnes »

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Plan poitrine. Les deux hommes marchent lentement côte à côte la nuit, presque face caméra, filmés en travelling arrière. En fond, les phares des voitures ou les lampes des réverbères ne sont plus que des pastilles de lumières, comme des lucioles, en raison de la longue focale utilisée. Les deux hommes parlent de la rencontre de Marcus et d'Hélène. 1.

· Séquence 3. Ext. Nuit. Vitrine d'une pharmacie.

« Entre deux personnes »

Plan rapproché. On retrouve Paul et Marcus, marchant nettement plus rapidement, filmés de biais sur leur gauche. La caméra effectue un panoramique à gauche pour les suivre. Paul sort un instant du cadre, puis y revient vite, alors que Marcus entre dans un bureau de tabac pour acheter des cigarettes. Paul l'attend à la sortie. Le point est fait sur Marcus chez le buraliste, Paul, au premier plan de l'image, se retrouvant flou. Ils s'embrassent à la sortie de Marcus, et chacun part de son côté – Paul à gauche. 1.

· Séquence 4. Ext. Nuit. Rue de Paris.

Paul débouche dans une rue où la caméra l'accueille en plan en pied. Il est éclairé à contre-jour : son visage est à peine visible dans l'ombre. Un car passe dans son dos. Rendus flous, deux panneaux lumineux en forme de flèches font deux taches blanches à droite de Paul. Plus loin, un autre panneau blanc forme une importante tache blanche rectangulaire. La caméra suit un instant Paul en panoramique gauche quand il arrive à sa hauteur. Quand il passe au plus près de la caméra, son visage n'est qu'ombre. En sortant du cadre, il laisse le champ libre à d'énormes cercles lumineux blancs, superposés les uns sur les autres et mobiles. 1.

· Séquence 5. Int. Nuit. Cuisine de l'appartement d'Hélène et Marcus.

« Entre deux personnes »

Gros plan sur Hélène, dans sa cuisine, filmée de trois quarts dos. Son visage se découpe sur un fond presque blanc et neutre. Le buste de Marcus, légèrement flou, fait des allers-retours devant la caméra en sortant à chaque fois du champ, masquant Hélène et « déconnant » avec elle. Elle sourit, mais lui dit d'arrêter. La caméra reste sur elle. Dialogue avec Marcus hors-champ. 1.

Après « Ce ne sont pas des choses qu'on dit sur commande », raccord dans l'axe. La caméra a pris de la distance avec Hélène, filmée en plan-américain. Le coin cuisine dans lequel elle se trouve se fait nettement plus visible. Pour donner un baiser à Marcus sur le front, elle s'avance vers lui qui était assis hors-champ. La caméra panote pour la suivre. Elle fait demi-tour pour s'occuper de ses légumes. Marcus reste cadré en amorce. Il se lève, lui caresse l'épaule et sort du cadre par la droite. 2.

Gros plan sur la une du Monde : « Les alliés se préparent à une guerre… » En son 3.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

hors-champ, une voix en anglais, un peu étouffée, qui provient soit d'une télé, soit d'une radio, évoque des ordres attendus et espérés bientôt.

Gros plan sur Hélène, filmée de trois quarts dos, en plongée. En voix hors-champ, Marcus lui parle de Lénine, qui avait presque raison. On entend aussi la voix en anglais. Marcus, qui n'a pas entendu la question d'Hélène, répète plus fort, ce qui la fait répéter à son tour, de manière excédée. En son hors-champ la voix du reportage laisse place à ce qui est vraisemblablement des cris de soldats en train de défiler. La caméra sur Hélène reste mobile et la suit dans ses légers mouvements. 4.

· Séquence 6. Ext. Nuit. → Int. Nuit. Chambre d'hôtel.

« Entre deux personnes »

Plan d'ensemble. Panoramique en diagonale discontinue et brisée qui part d'une rue de nuit pour monter à la fenêtre d'un immeuble. Des bruits de voiture se font entendre. Une petite mélodie au piano court tout au long de ce plan. 1.

Gros plan de face sur Paul, en plongée légère. 2.

Gros plan sur Ulrika, de trois quarts, en légère plongée, dans sa baignoire. La lumière blanche qui émane de ce plan contraste fortement avec tous les plans qui précédaient. Elle s'adresse à Paul hors-champ. La caméra reste mobile pour suivre ses légers mouvements. On voit la porte de la salle de bains s'ouvrir derrière Ulrika. Paul entre et vient se poster de dos devant la caméra, nous masquant Ulrika, qui réapparaît lorsqu'il décale sa tête vers la droite, mais en restant en amorce du champ. Le point n'a pas cessé d'être fait sur elle. Ils se lèvent. 3.

Plan moyen hors de la salle de bains dans laquelle Paul se retourne pour prendre une serviette et la donner à Ulrika. Effet de cadre dans le cadre qui cerne Paul. Paul porte Ulrika hors de la salle de bains. La caméra les suit en gros plan. 4.

Ils tombent ensemble sur le lit. Le visage d'Ulrika vient s'inscrire en gros plan dans le cadre. L'arrière du crâne de Paul la masque un moment, puis celui-ci descend le long du corps de la femme et sort du champ. La caméra reste sur elle, sa joue gauche reposant sur l'oreiller. 5.

Ulrika en gros plan, le visage tourné dans l'autre sens. Elle regarde Paul, hors-champ légèrement à gauche, la tête sans doute entre ses jambes. La caméra reste mobile pour suivre ses mouvements, notamment un brusque mouvement de tête sur la droite, puis peu après en sens inverse. Après « pour que ce soit mouillé », Paul remonte dans le cadre et vient inscrire son visage en amorce gauche du cadre. 6.

· Séquence 7. Ext. Nuit. Vitrine d'une pharmacie.

Plan moyen. À la pharmacie, Paul et Ulrika achètent des préservatifs. La pharmacienne s'inscrit entre eux deux. Ils sont filmés à travers la porte vitrée de la pharmacie, comme en témoigne une inscription écrite et floue au premier plan de l'image. 1.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

· Séquence 8. Ext. Nuit. → Int. Nuit. Façade de la Gare de l'Est, chambre d'hôtel.

« Entre deux personnes »

Plan d'ensemble. Plongée sur la façade extérieure de la Gare de l'Est, de nuit. La rumeur de la ville hors-champ. L'espace se présente désert et vidé : pas âme qui vive dans ce plan. 1.

Plan moyen sur la fenêtre de la chambre d'hôtel. À travers la vitre, on distingue la rosace qui orne l'entrée principale de la gare. Paul entre dans le champ par la droite, précédé par son reflet dans la glace et ouvre la fenêtre. Il s'accoude à la balustrade. La rumeur de la ville monte dans la chambre. Puis Paul se tient un moment presque immobile entre les deux battants de la fenêtre (cadre dans le cadre) en regardant à l'intérieur de la chambre dans le hors-champ gauche. 2.

Très gros plan des visages d'Ulrika et de Paul. Celui de Paul au premier plan est flou et de profil, celui d'Ulrika est de trois quarts face et net. Longue confession d'Ulrika : « Moi, je ne veux plus retomber dans la situation de l'amour, à cause du premier que j'ai eu ». À un moment, le visage de Paul n'est pratiquement plus visible, masqué par le bras d'Ulrika qu'il a fait remonter contre son visage. 3.

· Séquence 9. Ext. Jour. Place devant l'entrée de la gare.

« Entre deux personnes »

Filmés en plan taille, sur la place jouxtant l'entrée de la gare, Paul et Ulrika s'embrassent. Leur deux corps apparaissent confondus en une seule masse noire, Paul étant pratiquement enveloppé dans le châle d'Ulrika. Derrière eux, des voitures garées. La rumeur de la ville – des moteurs – se fait entendre. Pour lui dire : « Si tu n'avais pas eu quelqu'un, je serais restée avec toi », Ulrika prend un peu de distance, mais uniquement avec son visage. Elle se détache ensuite de lui, le châle tombe des épaules de Paul : le corps de Paul semble réapparaître. Ulrika ramasse son sac, prend alors Paul par la main et l'entraîne vers l'intérieur de la gare. La caméra les suit en panoramique droite. Il lui propose de porter son sac. La caméra les laisse partir de l'avant, les regardant s'éloigner de dos. Le cadre reste chaotique. 1.

· Séquence 10. Int. Nuit. → Ext. Nuit. Café, rues de Paris.

« Entre deux personnes »

Plan de demi-ensemble. À l'intérieur d'un café. Un bruit de fond assez sourd demeure pendant toute cette séquence, qui ne paraît pas simplement provenir du bruit de la circulation extérieure. La porte d'entrée est filmée en plan moyen. Le dos des chaises représente une sorte de cœur. Fanchon arrive par la droite, et entre, traversant le champ et sortant par la gauche. 1.

Gros plan en très légère contre-plongée de Paul, qui sourit à Fanchon, hors-champ. 2.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Contrechamp sur Fanchon, debout, toute de noir vêtue, filmée en plan taille et en contre-plongée. Elle baisse les yeux et sourit. On peut deviner qu'elle est enceinte, bien que ce ne soit pas absolument visible sous la noirceur de sa robe. 3.

Gros plan de Fanchon qui s'assoit avec difficulté et précaution en raison de sa grossesse. La caméra l'accompagne en un léger panoramique descendant. Paul, hors-champ, entame la conversation. 4.

Plan sur Paul après « c'est la même chose » (idem plan 21). Dehors, une boule de lumière blanche floue occupe le centre de la partie droite du cadre. 5.

Plan de demi-ensemble. Paul et Fanchon viennent de sortir du café et marchent dans la rue. Une petite mélodie au piano les accompagne. Le cadre de l'image est instable. Derrière eux, un Mac Donald. Paul repère quelque chose en hauteur dans le hors-champ à droite : « C'est drôle, c'est la fenêtre de la chambre où Jean s'est flingué. » Paul sort du cadre, Fanchon regarde encore quelques instants la fenêtre, puis avance vers une voiture garée. La caméra la suit en panoramique gauche. Une fois assise au volant de la voiture où on a entendu Paul entrer, ils sont tous les deux dans une noirceur telle qu'on ne les voit plus. 6.

Gros plan dans lequel on distingue à peine la main gauche de Fanchon, filmée à travers sa vitre conducteur. La 4L démarre et s'avance dans le champ. La caméra recadre légèrement la voiture qui file dans la rue en « décadrage » de biais : la voiture et la rue – éclairée de lampions – penchent sur la gauche. 7.

· Séquence 11. Int. Jour. Appartement de Fanchon et Paul.

« Entre deux personnes »

Plan rapproché sur Paul, lisant le journal. Dans le coin inférieur droit du cadre, on voit un coin d'un poste de télévision allumé, avec des images de tanks militaires et de soldats. 1.

Plan de demi-ensemble en plongée sur Pierre, couché dans son lit, les couvertures remontées jusque sous le menton, la tête enfouie dans son oreiller. Pénombre importante. Il se repositionne pour se coucher sur le dos. 2.

Fanchon, en plan américain dans la cuisine, en robe totalement noire, qui épouse les formes de son corps et fait ressortir son ventre de femme enceinte. Elle allume une cigarette, pendant que l'eau du robinet coule. Elle lave un bol, pendant que Paul lui hurle hors-champ que le ministre de la défense a démissionné. Pendant la conversation Paul s'est rapproché du champ : sa voix se fait moins lointaine. 3.

Contrechamp sur Paul, en plan-poitrine, qui se tient sans doute dans l'encadrement de la porte de la cuisine. Il reste un instant silencieux et désarçonné par le manque d'enthousiasme de Fanchon. Puis il sort. 4.

· Séquence 12. Int. Jour. Chambre d'une maternité.

« Entre deux personnes »

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Saisissant contraste de luminosité entre ce plan et le précédent. C'est quasiment un écran blanc luminescent qui se présente en ouverture de plan au spectateur. À l'extrême droite, se donne simplement à voir une ligne verticale plus foncée : on apprend vite que c'est la rainure d'une porte. Une sage-femme ouvre la porte et entre dans le champ en laissant la porte ouverte. Filmée en gros plan, en blouse blanche, les cheveux blonds, son visage apparaît infiniment pâle dans cette image, forme s'arrachant à la lumière blanche plus qu'autre chose. En son hors-champ, on entend la rumeur des couloirs de la maternité. Fanchon va accoucher sous césarienne : elle veut une péridurale et ne veut pas qu'on l'endorme. 1.

Contrechamp sur Fanchon en gros plan dans son lit. La lumière rend son visage totalement blanc, comme un masque de Pierrot lunaire. Une ombre très fugitive nous renseigne sur la présence de Paul, dans le hors-champ à gauche. Au bout de quelques instants, elle s'assoit dans son lit, prend son cartable qu'elle ferme, en se mettant à avoir un début de sanglot. Paul l'aide à enfiler son manteau et lui demande si elle a peur. La caméra reste, pendant toute la durée du plan, aimantée sur le visage de Fanchon. 2.

· Séquence 13. Int. Jour. Maternité et jardins extérieurs.

En plan d'ensemble où il apparaît en miniature, filmé de l'intérieur d'un bâtiment à travers une fenêtre à carreaux qui forment une suite de cadres dans le cadre, Paul tire sur une branche d'arbre puis tourne en rond en attendant que sa femme accouche. 1.

· Séquence 14. Int. Jour. Maternité.

« Entre deux personnes »

Plan en pied d'une infirmière qui traverse un couloir avec la petite Judith dans les bras. Elle s'avance vers la caméra puis tourne sur la droite. La caméra la suit en panoramique. Le bébé pleure un peu, d'un sanglot sourd. Elle pose le bébé sur une table. En son hors-champ, on entend une sonnerie en continu. Elle dit à Paul, dans le hors-champ à droite de venir près d'elle. 1.

Gros plan en plongée sur le bébé, qui s'agite en mouvements quasi mécaniques et désordonnés des jambes et des bras. L'infirmière aspire les impuretés, grâce à une pompe mécanique, restées dans le nez et dans la bouche de la petite fille. En voix hors-champ, elle commente ce qu'elle est en train de faire, pour l'expliquer à Paul. Paul a ses mains posées contre la paroi de verre qui entoure le bébé. Les râles du bébé ressemblent à un bruit de crécelle rouillée. Une fois le travail fini, l'infirmière passe le bébé à Paul. 2.

Gros plan sur Paul avec sa petite Judith dans les mains, un bonnet de papier pour lui tenir les cheveux et vêtu d'une blouse chirurgicale, qui prend soin de tenir correctement la tête du bébé. Il sourit. Dans ses bras, le bébé se calme un peu. Paul 3.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

embrasse la tête de sa petite fille, puis finit par la bercer.

· Séquence 15. Int. Jour. Chambre de Fanchon.

Gros plan de Fanchon dans son lit, le corps complètement enfoui sous les draps : seul son visage dépasse. La qualité ou plutôt la nature de la lumière laissent penser qu'elle se trouve encore à la maternité. Au début du plan, elle a les yeux fermés, qu'elle ouvre très rapidement. Elle paraît comme assommée dans son lit. En voix hors-champ, Paul lui demande si elle a vu que la guerre est finie – elle répond « oui » –, guerre qui a fait 150000 morts. 1.

· Séquence 16. Images télévisuelles.

Syntagme descriptifNous ne comptons qu'un plan pour ces images de reportage télévisuel en raison de leur nature particulière et parce que tout laisse à penser que Philippe Garrel a filmé en un seul plan une suite d'images télévisées déjà montées. Pour être pleinement exact, il convient donc de mentionner que neuf images composent ce syntagme descriptif, les deux dernières étant reliées par un fondu enchaîné. Rappelons, enfin, que Christian Metz définit le syntagme descriptif de la manière suivante : c'est « un type syntagmatique dans lequel le rapport entre tous les motifs présentés successivement à l'image [est] un rapport de simultanéité […]. Dans le syntagme descriptif, le seul rapport intelligible de coexistence entre les objets que nous présentent successivement les images est un rapport de coexistence spatiale. Ceci n'implique nullement que le syntagme descriptif puisse s'appliquer uniquement à des objets ou à des personnes immobiles. Un syntagme descriptif peut fort bien porter sur des actions, pourvu que ce soient des actions dont le seul type de rapports intelligibles est le parallélisme spatial à quelque moment du temps qu'on les prenne, c'est-à-dire des actions que le spectateur ne peut pas mettre mentalement bout à bout dans le temps […] ». Cf. Christian Metz, Essais sur la signification au cinéma, op. cit., p. 129. Souligné par l'auteur. d'images de télévision, non pas exactement des images de guerre, mais de trace de la guerre : travelling sur des carcasses de camions retournés, cimetières de voitures carbonisées, des corps calcinés, des soldats en armes tels des fantômes au milieu de vestiges, un tank abandonné, le cadavre d'un homme moustachu étendu sur le dos, des réservoirs d'eau éventrés… 1.

· Séquence 17. Int. Jour. Lieu indéterminé (peut-être chez Marcus).

« Entre deux personnes »

Gros plan en plongée légère sur Marcus, de trois quarts dos. En voix hors-champ, Paul lui demande ce qu'il lui arrive. « On ne veut plus que j'écrive », répond-il en tournant le visage vers le côté droit du cadre délimité par la caméra. 1.

Contrechamp. Gros plan de Paul qui lui annonce qu'il vient d'avoir une fille qui s'appelle Judith, en rigolant. 2.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

· Séquence 18. Int. Jour. Chambre de Paul.

« Entre deux personnes »

Très gros plan sur la partie visible du visage de Paul endormi, la tête enfouie dans son oreiller. Un air de piano démarre au début du plan. La caméra effectue un léger travelling arrière, qui nous dévoile un petit bout du visage de Judith, entourée par le bras droit de Paul. 1.

· Séquence 19. Int. Jour. Théâtre.

Répétition de la scène du jugement du Cercle de craie caucasien de Bertolt Brecht. En début de plan, Paul se tient en plan taille au premier plan, mais flou. En arrière-plan, le metteur en scène Georges Lavaudant, assis sur un des fauteuils de la salle disposés en gradin. Le point de netteté est fait sur lui. On entend, en voix hors champ, la voix d'une comédienne dire son texte : « Votre grâce… ». Immédiatement, Lavaudant interpelle Paul, enjambe les sièges devant lui pour donner ses directives au comédien. Paul se retourne vers lui. La caméra suit Lavaudant dans ses déplacements. Paul sort du champ et on le voit se baisser pour s'asseoir. Il dit à l'enfant qui joue que « c'est très important » qu'il reste le regard sur la comédienne qui sans doute joue sa mère. La répétition de la scène reprend. Paul ne sait plus son texte : Lavaudant lui dit d'enchaîner. Puis il continue à demander au garçon de rester le regard fixé sur la comédienne à sa gauche. Au moment où les deux femmes tirent, on ne voit que la tête de l'enfant et la comédienne sur laquelle il doit porter le regard. Le point continue d'être fait sur le metteur en scène. Après le tirage, il intervient à nouveau – « prends le peut-être plus à toi » – et s'approche de la deuxième femme pour lui montrer comment prendre plus l'enfant à elle, se le réapproprier : au premier plan de l'image, on distingue le crâne de Paul de dos. Reprise : « Tirez pour de vrai, qu'il y ait une vraie chose d'inquiétude ». Pour chaque reprise, Lavaudant revient à sa place, hors de la scène, du côté des spectateurs. Pendant chacune des ses explications, Lavaudant effectue des gestes nerveux et vifs, secs, qui paraissent comme une représentation en acte de sa pensée et de ce qu'il essaie d'obtenir de ses comédiennes. En regardant le garçon qui ne tourne pas la tête du bon côté, Lavaudant fait un non muet de la tête. 1.

Contrechamp : au moment où ça tire, où l'enfant est véritablement ballotté vigoureusement dans une direction puis l'autre. La caméra suit alors la direction de l'enfant, qui atterrit dans les bras de la deuxième femme (la comédienne qui s'appelle Marie). Au début de ce contrechamp, on aperçoit brièvement Paul assis sur son siège de juge. 2.

· Séquence 20. Int. Jour. → Ext. Jour./Int. Jour. Lieu indéterminé (peut-être chez Paul) × cour extérieure de la maison de Marcus et Hélène, appartement d'Hélène et Marcus.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

« Entre deux personnes »

Gros plan sur Paul, portant son manteau, de trois quarts face. Il a les yeux baissés vers le hors-champ à gauche. 1.

Très gros plan sur le visage de profil de Marcus, tourné vers la gauche, dans la même direction que celui de Paul dans le plan précédent. Il se met à raconter ce qu'il a découvert : qu'Hélène a une liaison avec un autre homme. Il tourne un bref instant le visage derrière lui, sans doute en direction de Paul. Il se passe la main sur les yeux. 2.

Tout de suite après, plan de demi-ensemble montrant Marcus, qui marche et rentre chez lui. On continue de l'entendre parler en voix-over. La caméra le suit en plongée et panoramique gauche. Lorsqu'on le voit s'arrêter parce qu'il a aperçu quelque chose hors-champ, la caméra remonte en panoramique et nous dévoile un homme, de dos, devant une boîte aux lettres, puis la caméra revient sur Paul. Le mouvement de dévoilement de l'amant est très rapide : il donne moins à voir qu'il désigne le fait qu'il y a là quelque chose à voir. La caméra suit Marcus qui monte les escaliers du perron de sa maison, puis redescend jusqu'à la boîte aux lettres, l'ouvre et lit le mot qui a été glissé par l'homme. 3.

Insert : gros plan sur la lettre lue par Paul, dont une partie du manteau est en amorce gauche de l'image : « Darling, je passe te prendre à 8 H. Love. C. » Marcus replie la lettre. 4.

Marcus remet la lettre dans la boîte (idem fin du plan 46), puis se dirige chez lui. En voix-over, Paul interroge Marcus : « Et Hélène ? » 5.

Plan en ocularisation interne secondaire. Marcus, filmé de dos en gros plan, en amorce gauche d'un plan en plongée regarde par une fenêtre. Dehors, un homme qui attend, vite rejoint en courant par Hélène qui sort de la maison. Le point est fait sur eux. Une fois qu'on les voit s'éloigner en courant, la caméra recadre sur la gauche pour inscrire le crâne de Marcus en très gros plan au centre de l'image. 6.

Retour sur Marcus, en très gros plan, pendant sa conversation avec Paul. 7.

· Séquence 21. Int. Jour. Appartement de Fanchon et Paul.

« Entre deux personnes »

Plan rapproché sur une porte d'appartement. Paul entre, suivit de Marcus, qui se met immédiatement à parler : « Personne ne sait ce qui se passe aujourd'hui parce que personne ne veut qu'il se passe quelque chose. » La caméra suit Marcus en panoramique droite, qui vient s'asseoir en regardant Paul, dans le hors-champ à droite. 1.

Sur « la révolution est inéluctable », gros plan sur Paul, de profil, tête baissée. La caméra effectue un panoramique descendant pour atteindre le sol et le pied droit de Paul en train de pousser légèrement un petit panda en peluche de la pointe de sa chaussure. Au bout d'un bref instant, la caméra remonte sur le visage de Paul. 2.

Sur « Voilà pourquoi personne ne bouge », plan sur Marcus (idem fin du plan 51). 3.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Après « un nouveau 37 », plan en légère contre-plongée sur Paul, qui lance un élastique en disant « Alors, il ne se passera jamais plus rien ? » 4.

Après « et des sages pour ne rien faire », plan taille de Marcus, debout cette fois, qui fait des allées et venues dans la pièce. En arrière-plan, on aperçoit Fanchon lorsque Marcus passe devant l'encadrement d'une porte. Elle paraît faire un lit. Au bout d'un moment, Marcus vient s'appuyer de ses deux mains devant la fenêtre du mur, en fixant du regard Paul, dans le hors-champ à droite. Raté de Lou Castel conservé par la prise unique. « le travail, c'est ce qui différencie les grands des autres, c'est là où s'arrêtent les petits et où commencent les grands. » : après avoir prononcé cette phrase, Marcus effectue un demi-tour sur lui-même pour venir se poster devant le pan de mur qui sépare la pièce dans laquelle ils se trouvent et celle où se trouve Fanchon. Marcus se met alors à faire des sortes de pompes à la verticale contre le mur. Pour dire « c'est une bonne question, mais pas aussi importante qu'elle en a l'air », Marcus effectue un nouvel aller-retour droite-gauche. 5.

Après que Marcus a dit « Crois-tu que "Longtemps je me suis levé de bonne heure" serait une phrase mémorable si elle n'inaugurait pas… », gros plan sur Paul, de trois quarts face, se tamponnant le front avec le petit panda en peluche. 6.

Gros plan. Retour sur Marcus après « …qui se terminent par dans le temps », que l'on retrouve appuyé devant la fenêtre, dans la même position que lors du raté de Lou Castel. Il reste quelques instants dans cette position, puis revient faire des « pompes » contre le mur, suivi en panoramique gauche par la caméra. Il entame enfin un dernier aller-retour droite-gauche, suivi par la caméra. Fin de la séquence sur le rire de Paul après « nous sommes passés du conditionnel au futur, je le ferais, je le ferai. » 7.

· Séquence 22. Ext. Jour. → Int. Jour. → Ext. Jour. Extérieur d'une église, intérieur de l'église, extérieur de l'église.

« Entre deux personnes »

Plan d'ensemble. Un air de piano démarre dès le début du plan. Marcus marche vêtu dans son manteau noir, un sac à la main. La caméra le suit en panoramique à droite. Au premier plan, des plantes qui le masquent en partie. Il se dirige vers l'entrée d'une église. 1.

La caméra récupère Marcus, en plan en pied, à l'intérieur de l'église, alors qu'il entre. Il referme le battant de la porte derrière lui, avance un peu en passant dans un coin d'ombre qui masque son visage et donne le sentiment qu'il réapparaît en en sortant. Il appelle Hélène. 2.

Contrechamp. Plan d'ensemble sur la partie de l'autel de l'église. Marcus entre dans le champ par la gauche, en venant de l'avant-champ. Hélène se trouve au fond, sur l'estrade sur laquelle se trouve l'autel. Marcus s'avance jusqu'à elle. 3.

Après la deuxième fois qu'il l'appelle, plan poitrine sur Hélène, qui se tourne vers Marcus, hors-champ. Elle porte une blouse et un foulard qui protège ses cheveux : 4.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

elle est en train de travailler, visiblement restauratrice d'œuvres d'art. Elle dit à Marcus de l'attendre dehors et entre dans une petit pièce, fermant la porte recouverte de tissus froncé blanc derrière elle.

Très gros plan d'Hélène, le visage baissé, de trois quarts face, éclairée par une belle lumière. Elle est vraisemblablement assise à même le sol. Marcus se tient dans l'immédiat hors-champ : Hélène suit ses déplacements du regard. 5.

Contrechamp sur Marcus sur « Tu as dit ça comme ça », assis à même le sol. Gros plan de son visage. Il est assis à même le sol. Des ombres portées lui strient le visage. Lorsqu'il se lève, la caméra le suit en panoramique. Il fait un petit aller-retour et revient s'asseoir. Il se lève une deuxième fois. 6.

Après « Il est ici ? », gros plan sur Hélène (idem plan 62). Presque à l'extrême gauche du cadre, une barre verticale noire, sans doute en fer forgé, vient barrer le plan. En hors-champ, Marcus soupire. 7.

· Séquence 23. Int. Jour. → Int. Jour. → Ext. Jour. Escalier intérieur de l'hôtel d'Hélène, chambre d'hôtel d'Hélène, rue.

« Entre deux personnes »

Gros plan sur Marcus, filmé en contre-jour, qui baisse la tête dans le grand col relevé de son manteau noir. En hors-champ, on devine plus qu'on ne l'entend le son d'une voix. 1.

Plan en plongée sur Hélène, montant en vitesse des escaliers, un panier à la main. Elle s'arrête en voyant Marcus (hors-champ) : lorsqu'elle stoppe, son visage est éclairé par la droite d'une douce lumière, qui fait naître sur son visage un mélange tachiste d'ombres propres et de zones claires. Elle est alors filmée en gros plan. Elle se dirige ensuite, d'un pas nerveux vers la porte de sa chambre d'hôtel. La caméra panote sur la droite pour la suivre. Marcus entre dans le champ sur la droite. Ils entament l'ébauche d'une conversation dans le couloir. Mais très vite Hélène ouvre la porte de sa chambre. 2.

Plan moyen sur la porte qui s'ouvre, à l'intérieur de la chambre. La caméra récupère Hélène et Marcus qui entrent. La caméra reste sur Hélène, Marcus est immédiatement rejeté hors-champ, à gauche. Hélène tente de couper court à la conversation en disant à Marcus qu'il faut qu'elle dorme. Marcus entre alors dans le champ, la prend par les épaules, la regarde dans les yeux et lui dit : « Laisse-moi dormir avec toi. » Elle finit par accepter. Il lui caresse le visage et elle s'éloigne de lui. La caméra reste sur Marcus qui tout à coup paraît interloqué par le spectacle d'Hélène hors-champ. 3.

Contrechamp sur Hélène en plan poitrine : on la voit se déshabiller et porter des dessous affriolants. 4.

Après « ça l'excite », retour rapide sur Marcus (idem fin du plan 67), qui répète « Ça l'excite ». 5.

Puis contrechamp sur Hélène (idem plan 68), pendant que Marcus continue de 6.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

répéter « ça l'excite ». La caméra reste sur Hélène, alors qu'on entend Marcus sortir. Elle se dirige vers un petit lavabo, suivie en panoramique gauche, et fait couler un peu d'eau. La porte, sans doute restée ouverte hors-champ, laisse monter des sons des couloirs de l'hôtel dans la chambre.

Plan d'ensemble. Marcus, de dos, son sac à la main, dans une ruelle. La rumeur de la ville l'entoure. 7.

· Séquence 24. Int. Jour. Salon de l'appartement de Fanchon et de Paul.

Gros plan sur Paul, visage légèrement baissé, de trois quarts face. La caméra panote sur sa gauche et vient filmer Pierre, son fils. On se rend compte qu'ils ont tous les deux les yeux braqués sur un livre que tient Paul dans ses mains. 1.

Plan américain sur Fanchon en train de repasser. Sur le mur dans son dos, à la verticale, une inscription à la craie : « réserve à voir ». A côté, une étagère avec du linge plié et empilé. 2.

Plan poitrine sur Marcus, tenant la petite Judith dans ses bras et parlant hors-champ à Paul et Pierre. 3.

Fermeture au noir.

· Séquence 25. Int. Jour. Salon de l'appartement de Fanchon et de Paul.

Plan rapproché en plongée légère sur Pierre, couché sur le ventre sur un tapis au sol, en train de lire une bande-dessinée. Ses parents, hors-champ, lui demandent d'aller ranger sa chambre. En amorce dans le coin inférieur droit, un bout du parc de la petite Judith. 1.

Plan taille sur Fanchon, en caméra mobile, à : « Pour que tu puisses retrouver tes affaires. » 2.

Pour entendre Pierre, en voix hors-champ, dire « Justement, je les trouve plus quand ma chambre est rangée », plan taille de Paul, de noir vêtu, avec le col de sa chemise blanche qui dépasse de son pull. 3.

Plan (idem plan 76) sur Fanchon, qui tend ses chaussons à son fils hors-champ. 4.

Plan sur Pierre (idem plan 75) pour entendre Fanchon dire « Pour pas attraper froid. » Pierre n'a pas bougé d'un iota. « Je me suis jamais fait mal aux pieds… » 5.

Plan sur Paul (idem plan 77) : « … et même si je me faisais mal aux pieds qu'est-ce que ça peut vous faire ? » 6.

Plan sur Pierre (idem plan 75) : « Bon ça va alors, c'est pour vous que je dois mettre mes chaussons, pas pour moi. » 7.

Gros plan sur Fanchon (idem plan 76), après que Pierre a commencé à se relever. On voit Paul sortir de la pièce au fond, en hurlant. Fanchon finit par le suivre. 8.

· Séquence 26. Int. Jour. Cuisine de l'appartement de Fanchon et de Paul.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

« Entre deux personnes »

Plan moyen. Paul et Fanchon sont dans la cuisine. Paul est assis, ne fait rien, pendant que Fanchon débarrasse la table. Elle reproche à Paul de ne rien faire, sort un instant du champ par la droite, réapparaît et finit par s'asseoir, la caméra la suivant alors en panoramique. Elle finit par se servir un verre d'eau. Un instant Paul tourne le regard vers la gauche du cadre. Après la deuxième fois qu'il a hurlé « un calvaire », « décadrage » (pour reprendre le terme de Jacques AumontJacques Aumont écrit en effet : « [Pierre] survient, par un décadrage inattendu, comme le juge de leur pitoyable dispute […]. » Cf.À quoi pensent les films, op. cit., p. 141.) de la caméra qui panote en diagonale brusque sur la gauche et vient inscrire Pierre dans l'image, qui regarde stoïque son père, adossé dans l'encadrement de la porte de la cuisine. 1.

· Séquence 27. Ext. Jour. → Ext. Jour. Rue, bord de mer à Cadix.

« Entre deux personnes »

Plan d'ensemble. Au fond de l'image, Paul marche, son imperméable à la main. Au premier plan, floues, des voitures passent dans les deux sens. Il traverse la rue, la caméra panote légèrement sur lui. Il sort du champ. Un air de piano démarre juste avant sa sortie du cadre. 1.

Plan taille sur une femme, filmée de dos. Elle avance sur une sorte de place vide. La caméra la suit à distance en travelling avant. Elle vient se plaquer contre la rambarde en pierre et regarde la mer, agitée en rouleaux serrés. Paul entre alors dans le champ par la gauche, et vient se poster à la droite de la jeune femme blonde, toujours de dos. Paul l'accoste en lui disant bonjour. La musique s'interrompt au moment où il lui parle. Elle accepte qu'il lui parle. Dans le coin droit de l'image, on aperçoit deux passants qui courent sur la jetée. 2.

Plan d'ensemble sur des barques qui flottent sur la mer. La musique reprend sur ce plan. 3.

Gros plan sur la femme blonde. Elle fume. 4.

Au moment où elle commence à parler, gros plan de la femme, de profil, à droite du cadre, avec Paul au premier plan de l'image, flou, le dos de sa tête en amorce gauche. Le point est fait sur elle. En amorce droite, une sorte de barre masque un peu l'arrière du visage de la femme. C'est donc un visage fortement cerné qui est donné à voir. 5.

· Séquence 28. Ext. Nuit. Rues de Cadix.

Plan d'ensemble. Paul, tout petit à l'image, marche dans une rue déserte, encadré de part et d'autres par des pans de bâtiments assez hauts. Au premier plan de l'image, à gauche, deux motos garées. En hors champ, on entend au loin une voix qui semble sortir d'un haut-parleur. Peu avant la fin du plan, l'air de piano reprend. 1.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Plan poitrine sur Paul de profil. Son buste se détache sur le fond de la ville, dont les lumières forment des amas de taches blanches. En amorce droite, on repère l'ombre portée d'une voiture qui se gare près de lui. 2.

· Séquence 29. Ext. Jour. Terrasse d'un café à Cadix.

Plan taille sur Paul assis, à l'extrême droite du cadre, à une table de la terrasse d'un café. En arrière-plan, à la gauche du cadre, la femme de la veille s'installe avec une autre femme à une autre table. Paul tourne la tête. L'étrangère et lui se saluent de la main. 1.

Très gros plan sur le visage de Paul, la main repliée sur la bouche, le regard hors-champ. En hors-champ une rumeur urbaine. Dans le dos de Paul, on peut apercevoir fugitivement les jambes d'un passant. 2.

· Séquence 30. Int. Soir. Salon de l'appartement de Fanchon et Paul.

Gros plan sur le visage de Paul, de profil vers la gauche. Derrière lui, un fond plutôt sombre. En son hors-champ, on entend les petits babils de Judith. Paul sourit. « Il faut qu'on trouve quelqu'un pour faire garder les enfants jeudi. » Hors-champ, Fanchon lui demande qui il y aura à ce dîner. Après que Paul a dit qu'il y aurait « Ulrika », la caméra panote en descendant pour venir cadrer Fanchon, de profil (dans le sens inverse de Paul, vers la droite). En son hors-champ, on entend très faiblement le crépitement du feu. Après « t'en fais pas pour moi », la caméra suit le trajet des bras de Fanchon, et vient cadrer ses mains, qu'elle a avancées vers les flammes d'un feu dans la cheminée pour se réchauffer. 1.

Plan de demi-ensemble qui donne un nouveau point de vue sur la scène. Fanchon est cette fois filmée de dos, accroupie devant le feu. Paul se tient à sa gauche, face caméra. Devant lui Judith, dans un baby relax. À la droite de Fanchon, Pierre, assis à même le sol, lui aussi devant la cheminée. Fanchon se lève tout de suite, prend Judith dans ses bras et sort du cadre sur la gauche. Les deux « hommes » restent assis à l'image : Paul envoie quelque chose brûler dans le feu. 2.

· Séquence 31. Int. Soir. Cuisine de chez Clara et Jean.

Gros plan sur un évier dans lequel flottent des feuilles de salades que des mains féminines lavent. La caméra effectue un panoramique ascendant sur le visage de la jeune femme, ClaraSeul le générique de fin nous apprend le prénom ce personnage féminin., de trois quarts dos. En son hors-champ, des bruits d'assiettes ou de plats que l'on manipule. La caméra, après être restée un temps sur elle, poursuit en panoramique horizontal pour venir cadrer le haut du corps de Jean à côté d'elle, en train lui aussi de s'occuper de la cuisine. 1.

Plan poitrine sur Paul, assis, en train de découper des rondelles de saucisson. En amorce, à gauche, des mains qui préparent aussi quelque chose. 2.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Gros plan très rapide d'Ulrika, surtout de dos, qui ferme une porte derrière elle, bien emmitouflée dans un grand manteau noir. 3.

Gros plan sur Ulrika qui arrive dans la cuisine, en tenant la grosse écharpe enroulée autour de son cou, jette un œil, sourit en apercevant quelque chose dans le hors champ gauche. 4.

Gros plan d'un tabouret vide. La main de Paul vient le toucher pour désigner à Ulrika la place qu'il souhaite lui voir prendre à ses côtés. Après son geste, la caméra remonte sur son visage tout sourire. Ulrika entre dans le cadre, masque Paul quelques instants et s'assoit à ses côtés. Le point est fait alors sur le visage d'Ulrika, Paul devenant légèrement flou. En son hors-champ, on entend le bruit caractéristique d'une cuillère qu'on tourne dans un bol pour préparer une vinaigrette, et une voix féminine qui dit quelques mots incompréhensibles. Paul regarde en souriant Ulrika, qui ose à peine tourner son regard vers lui, émue. 5.

· Séquence 32. Int. Soir. Salle à manger de chez Clara et Jean.

Plan rapproché sur Ulrika et Paul en train de dîner côte à côte à table. Ils sont filmés de biais. Le voisin de droite d'Ulrika, c'est-à-dire à la gauche du cadre, tend son verre pour qu'on lui serve à boire : son bras anime et barre l'image. À droite du cadre, apparaît en amorce un visage et le goulot d'une bouteille de vin pour le servir. Quelqu'un tousse fortement. On entend : « Il faut arrêter de fumer ». Paul ramasse sa serviette par terre, et s'essuie la bouche en regardant Ulrika et en souriant. 1.

Gros plan de la main de Paul qui vient prendre la main d'Ulrika sous la table et vient la poser sur sa jambe à lui. 2.

Plan rapproché de Paul et Ulrika, filmés en sens inverse que dans le plan 100. En amorce, on peut apercevoir le visage de Jean. 3.

Gros plan sur le visage de Marcus qui s'essuie la bouche avec sa serviette blanche en regardant fixement un point hors-champ, sans aucun doute Paul, puisque on aperçoit une personne à sa gauche, c'est-à-dire en amorce droite du cadre. Marcus est donc assis en face de Paul. Puis il baisse le regard. Pendant ce plan, une silhouette passe dans son dos, de gauche à droite. 4.

Gros plan des deux mains jointes d'Ulrika et de Paul sous la table. 5.

· Séquence 33. Int. Soir. Salle à manger de chez Clara et Jean.

« Entre deux personnes »

Plan nettement plus distant que les précédents sur Paul et Ulrika, désormais seuls assis à table. Au bout de quelques instants, Ulrika pose sa tête sur les jambes de Paul, qui recule sa chaise pour mieux l'accueillir. « Tu es mon bébé ». Il lui embrasse longuement la joue. 1.

Raccord dans l'axe. Gros plan d'Ulrika et de Paul. Ulrika se relève, sans doute en entendant Jean s'approcher hors-champ. La caméra reste sur le visage de Paul 2.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

uniquement, à qui Jean dit qu'il peut dormir ici s'il le veut. Paul demande à Ulrika s'il a envie qu'il reste. Hors-champ, elle répond « oui ». La caméra panote alors sur elle sur la gauche. Après « il n'y a que toi pour m'aider à guérir complètement », elle s'avance vers Paul. Ils s'embrassent. Leurs deux pulls noirs rassemblés paraissent ne faire qu'un.

· Séquence 34. Int. Nuit. Chambre chez Clara et Jean.

« Entre deux personnes »

Gros plan sur Ulrika de trois quarts dos et Paul de trois quarts face, l'un en face de l'autre, en train de faire du trampoline sur le lit. Ils se déshabillent mutuellement. Paul dit à Ulrika qu'il l'aime. 1.

· Séquence 35. Int. Nuit. Chambre chez Clara et Jean.

« Entre deux personnes »

Pénombre. Gros plan sur Ulrika et Paul, endormis, emmitouflés sous une couette, la face de Paul collée contre l'arrière de la tête d'Ulrika. 1.

· Séquence 36. Int. Jour. → Int. Jour. Chambre chez Clara et Jean, coin téléphone.

« Entre deux personnes »

Plan qui apparaît comme une sorte d'inverse du précédent. Ulrika et Paul sont toujours tous les deux dans le lit, mais tournés de l'autre côté, Ulrika la face dans le dos de Paul. Le drap qui les recouvre frappe par sa blancheur dans toute la partie inférieure de l'image, alors que la couette auparavant était plutôt sombre. Trois coups sur la porte de la chambre hors-champ. Paul sursaute légèrement et lève le visage. La caméra suit en diagonale ascendante le trajet de son regard et vient cadrer Jean qui ouvre la porte et dit à Paul que son fils est au téléphone. Un fois Jean reparti, le plan reste quelques instants sur l'encadrement de la porte vide. 1.

Gros plan sur Paul de profil qui enfile en vitesse son pull et décroche le téléphone. La caméra mobile suit les mouvements de son visage. Fanchon, puis Pierre, sont parfaitement audibles à l'autre bout du téléphone. 2.

· Séquence 37. Ext. Jour. Jardin de Clara et de Jean.

Plan moyen de la porte d'entrée de la maison filmée de l'extérieur. Paul en sort, en laissant la porte ouverte derrière lui. La caméra le suit en panoramique droite. Il reste alors une seconde immobile, puis s'accroupit pour venir gratter quelque chose dans l'herbe, puis se relève. Il fait alors quelques pas, tourne sur lui-même, et la caméra tourne autour de lui en travelling circulaire gauche. Il s'engouffre alors dans le trou de la base d'un conifère. La caméra reste fixe à cadrer son absence. Puis il ressort au 1.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

bout de quelques instants, comme vomit par l'arbre. Enfin, il retourne à l'intérieur de la maison, suivi en panoramique droite par la caméra.

· Séquence 38. Int. Jour. Cuisine de chez Clara et Jean.

Plan poitrine de Paul assis à table au premier plan de l'image. À côté de lui se trouve Clara. En son hors-champ, des bruits de talons annoncent l'arrivée d'Ulrika dans la cuisine. Elle entre alors par la droite dans le champ, masque en passant les protagonistes qui étaient à l'image, puis s'assoit en face de Paul, hors-champ. Paul reste le visage fermé à son arrivée, mais ne la quitte pas du regard. Il finit par sourire au moment où elle accepte un café. Après que Clara l'a servie, la caméra vient cadrer le visage d'Ulrika en panoramique gauche, qui boit sa tasse en regardant Paul dans les yeux. 1.

Gros plan d'Ulrika de trois quarts face, avec un bout de Jean en amorce à ses côtés. Elle finit par s'adosser contre le dossier de sa chaise, son regard changeant souvent de direction et sans qu'il soit vraiment possible de déterminer si à des moments elle regarde Paul ou non. 2.

· Séquence 39. Ext. Jour. Jardin de Clara et de Jean.

« Entre deux personnes »

Un air de piano démarre au début du plan. Plan extérieur. Vêtus de leur manteau, Ulrika et Paul font quelques pas dans le jardin, d'abord filmés en plan très rapproché. Ulrika porte un chapeau. La caméra cadre Ulrika, Paul entre et sort du cadre ou y apparaît par fragments. Ulrika se baisse pour ramasser un marron. Après avoir dit « Tes enfants, c'est ta responsabilité, pas la mienne », elle sort du cadre, la caméra reste alors sur Paul muet qui la regarde hors-champ. Ulrika rentre à nouveau dans le cadre. Elle regarde à peine Paul. Puis lorsqu'elle s'éloigne de lui, c'est à nouveau elle que la caméra suit. Elle finit par s'éloigner, en shootant dans le tapis de feuilles mortes qui se trouve à ses pieds. 1.

Séquence 40. Ext. Jour. → Int. Jour. → Ext. Jour. Jardin de Clara et de Jean, 2 CV, rue de Paris. 2. i.

Plan de demi-ensemble. Clara, suivie d'Ulrika et Paul qui tiennent chacun une anse d'un gros sac de voyage, puis de Jean, sortent de la maison. 1.

Plan de demi-ensemble sur une 2 CV blanche cadrée de trois quart dos. Clara ouvre le coffre. Ulrika et Paul y glissent le sac en entrant dans le champ. Ils sont suivis de Jean qui s'installe au volant. La caméra cadre les deux hommes, les deux femmes étant rejetées hors-champ. Paul monte à l'arrière, on voit le coffre être refermé. Ulrika monte à côté de Paul. La 2 CV démarre. 2.

Gros plan sur la main d'Ulrika en voiture. Paul la prend dans la sienne. L'image dure, et montre qu'Ulrika caresse aussi bien la main de Paul que lui la sienne. 3.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Plan près du sol de la 2 CV qui se gare. Autour d'eux des voitures, quelques passants. Jean, puis Paul et Ulrika sortent de la voiture. Jean leur donne les bagages, les embrasse puis remonte dans la voiture, pendant qu'ils ont eu le temps de sortir du champ. 4.

· Séquence 41. Ext. Jour. Quai d'une gare.

« Entre deux personnes »

Gros plan sur Ulrika de dos et Paul près d'elle, qui pose le sac en hauteur dans le hors-champ à droite. Une horloge indique trois heures de l'après-midi. Ulrika sort une lettre de sa sœur, qu'elle lit à Paul : elle de trois quarts dos, lui de trois quarts face. Au bout d'un instant, Paul détourne le visage vers sa gauche, comme pour n'être qu'une oreille attentive à la lecture. Puis il retourne brusquement le visage dans l'autre sens, regardant Ulrika par intermittence. Un bruit de train masque un peu le premier « je suis la personne qui dort », ce qui fait tendre l'oreille à Paul et Ulrika lui répète en détachant bien chaque lettre. Après « Je sais », il l'embrasse à la commissure des lèvres. Ils se regardent alors quelques instants en face-à-face. Puis elle pose sa tête contre lui, qui s'engouffre le visage dans son chapeau. Encore quelques secondes tendres avec éloignement et rapprochement. 1.

Gros plan en travelling à droite de Paul filmé de biais, pendant qu'à ses côtés le train d'Ulrika quitte son quai. 2.

· Séquence 42. Int. Jour. Pièce de l'appartement de Fanchon et Paul.

« Entre deux personnes »

Gros plan sur Paul marchant avec Judith en la tenant contre son visage. La caméra le suit en panoramique. Il lui dit la même chose que ce qu'il disait à Ulrika : « Tu es mon bébé. » On entend grincer le parquet sous ses pas. Demi-tour sur lui-même : c'est maintenant le visage de Judith qui nous est donné à voir, pendant qu'il lui chante un petit air. Puis à nouveau demi-tour. 1.

· Séquence 43. Int. Nuit. Chambre de Fanchon et Paul.

« Entre deux personnes »

Gros plan sur Fanchon, qui se tient assise dans le recoin de sa chambre. Elle parle à Paul, dans le hors-champ à droite. 1.

Après « tandis que nous », contrechamp sur Paul, en gros plan, affalé le dos contre les moulures qui forment le bas du mur. Son ombre se projette sur la gauche. 2.

Après « C'est ça qui m'a fait peur », retour sur Fanchon (idem plan 122). Fanchon tire sur une cigarette. 3.

Retour sur Paul (idem plan 123) pour « Ah, oui ». 4.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Retour sur Fanchon (idem plan 122), pour un « Oui, Kalif » dit avec un grand sourire qui dévoile et cache en même temps beaucoup d'émotion. 5.

Insert. Gros plan sur une photo de Fanchon adossée contre un homme dont tout laisse à penser que c'est Kalif. La photo est posée contre des livres, sans doute sur le rayon d'une bibliothèque. En hors-champ, la conversation continue. 6.

Retour sur Fanchon (idem plan 122) après « quelqu'un qui soit différent de toi ». 7.

Retour sur Paul (idem plan 123), après « celle qui t'avait fait deux enfants ». 8.

Retour sur Fanchon (idem 122), après que Paul a dit : « Non, pas vraiment, non, pas vraiment, non. Oui. » 9.

Retour sur Paul (idem 123) après que Fanchon a dit : « Pourquoi tu poses cette question ? » 10.

Retour sur Fanchon (idem plan 122) pour « bien sûr que ça compte ». 11.

Retour sur Paul (idem plan 123) après « je vois pas ce que ça vient faire là-dedans » Paul tourne la tête vers la droite. 12.

Plan rapproché sur la porte de la chambre de l'intérieur. On entend les pas de Paul hors-champ, qui entre dans le champ par la gauche et ouvre brusquement la porte : Pierre se trouve derrière et Paul lui demande ce qu'il fait là. La porte ouverte nous dévoile Pierre. Tête-à-tête entre les deux. Pierre nous apprend que la scène se passe de nuit, puisqu'il dormait, et demande à Paul pourquoi lui et Fanchon ne dorment pas. Paul sort du champ en disant « On disait que tu es le plus gentil garçon du monde surtout quand tu dors ». Puis il revient dans le champ à « surtout à l'heure où les enfants doivent dormir ». Puis s'énervant, il tire la porte à lui et la ferme, Pierre s'éclipsant devant lui. 13.

Gros plan sur Fanchon (idem plan 122) se déshabillant. 14.

Cut. Gros plan de Fanchon se glissant dans ses draps. 15.

· Séquence 44. Ext. Nuit. Rue de Paris.

Plan américain de Paul marchant dans la rue et avançant vers la caméra. Il est dans une rue où l'obscurité est presque totale : il forme une sorte de grosse tache sombre dans du sombre. Il chante la chanson qu'il chantait précédemment à Judith. En se rapprochant de la caméra, le côté gauche de son visage se fait visible. La caméra se met alors à le précéder en travelling arrière. Plus il avance, plus son visage devient visible. 1.

· Séquence 45. Int. Jour. Café.

« Entre deux personnes »

Plan rapproché de Paul assis dans un café, en train d'écrire. Au premier plan de l'image, une masse blanche réfléchissante. En arrière-plan, la vitre de la façade du café. Paul se tient de profil. La Jeune Femme se laisse apercevoir de droite à gauche. 1.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Elle passe derrière lui, en tournant son visage dans sa direction, s'arrêtant un bref instant, puis continuant sur la gauche.

2. Gros plan sur Paul à la même place, filmé pratiquement frontalement, en contre-plongée légère. Derrière lui, dans la rue, trois hommes passent. Il regarde un instant vers eux, puis se remet à écrire.

3. Plan moyen sur la Jeune Femme que l'on a vue le regarder. Elle entre dans le café. Le contre-jour la rend un peu sombre. Elle se dirige tout droit vers la place de Paul. La caméra la suit en panoramique droite et en contre-plongée. Elle interpelle Paul hors-champ. Ses cheveux, puis ensuite sa manche au moment où elle les relève, masquent tout ou partie de son visage. La caméra reste sur elle (elle s'assoit) jusqu'à ce qu'elle se lève pour aller téléphoner. La caméra fait alors un panoramique pour venir recadrer Paul sur la droite, qui regarde la Jeune Femme désormais hors-champ.

4. Gros plan sur la Jeune Femme de dos qui entre dans la cabine téléphonique du café. La porte se referme sur elle. On l'entend décrocher le combiné, taper quelques numéros, puis immédiatement raccrocher sans avoir téléphoné. Elle sort de la cabine. Elle se dirige alors à la porte attenante à celle du téléphone, celle des toilettes, à gauche. La caméra la suit en panoramique. On la voit ouvrir une porte dans le couloir des toilettes, puis la première porte se referme.

5. Contrechamp sur Paul, en gros plan, toujours assis à la même place. Il jette deux coups d'œil vers la droite de l'avant-champ. Tout laisse à penser qu'il a certainement vu la Jeune Femme ne pas téléphoner. Le deuxième coup d'œil se prolonge en regard, car la Jeune Femme sort des toilettes : il la suit des yeux. On l'entend s'approcher vers lui. Il lui sourit. Elle entre dans le champ par l'avant-champ gauche. Son corps encore simplement en amorce, elle dit : « Ça va ». Elle persiste donc dans sa petite plaisanterie, à faire croire qu'elle a téléphoné, qu'elle a pu se libérer.

6. Raccord dans l'axe et dans le mouvement où la Jeune Femme s'assoit. La caméra a pris de la distance par rapport aux personnages, les cadrant désormais en plan de demi-ensemble. Une partie de la silhouette de la Jeune Femme se reflète dans le miroir fixé au mur juste à côté de sa chaise. Elle boit son café d'un trait – café qu'on n'a pas vu commander, mais que Paul lui avait proposé. Il lui propose tout de suite d'y aller. Ils se lèvent quasiment en même temps, il passe devant elle et sort le premier. La caméra les suit en panoramique gauche puis reste clouée à l'intérieur du café, les regardant s'éloigner côte à côte, en train de traverser un passage clouté. La rue est singulièrement animée avec voitures et passants. On remarquera qu'un court instant, la charnière de la porte du café s'inscrit exactement au milieu de la figure du couple créée par les personnages et inscrit une séparation franche et nette. Le plan s'interrompt lorsqu'ils sont déjà passablement éloignés.

· Séquence 46. Int. Nuit. → Int. Nuit. → Int. Nuit. Chambre de l'appartement de Paul et Fanchon, escalier de l'immeuble, retour chambre.

« Entre deux personnes »

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Plan quasiment en pied de Paul, dans une des pièces de l'appartement, dans la pénombre. Il tourne sur lui-même. À ses pieds, posée sur des oreillers sur un lit, la petite Judith en pyjama blanc. En amorce de l'image, en bas à gauche, une partie du lit-cage. La petite pleure. L'ombre portée et mobile de Paul est d'une très grande netteté. Paul s'avance vers la caméra et tourne sur la droite du cadre, pour déboucher sur une pièce attenante. À peine a t-il mis un pied à l'intérieur qu'il se met à hurler qu'il n'en peut plus. La caméra, qui le filme alors de trois quarts dos fait un panoramique descendant en diagonale pour venir cadrer Fanchon qui saute hors de son lit et s'enfuit en emmenant sa couverture. 1.

Plan sur Fanchon qui monte en courant dans les escaliers de l'immeuble. La caméra la suit en panoramique gauche ascendant et puis très vite en contre-plongée. Elle sort rapidement du cadre, de toute façon masquée par le bas de l'escalier lui-même. On l'entend pleurer hors-champ. 2.

Même plan que le début du précédent. La caméra suit Pierre qui monte voir sa mère à l'étage. Son ombre portée se découpe très nettement sur le mur. Après un moment passé auprès d'elle complètement hors-champ, il redescend. En hors-champ, on entend les cris du bébé. Le passage de l'appartement à l'escalier est plongé dans une obscurité totale. 3.

Plan en plongée de la petite Judith dans son lit-cage, qui geint. En amorce à gauche, Paul de dos : ocularisation interne secondaire. La caméra effectue un panoramique remontant à droite pour venir cadrer Pierre qui fait son entrée dans l'encadrement de la porte. Dialogue avec Paul hors-champ. Pierre repart quand son père accepte qu'il aille dire à sa mère de sa part qu'il l'aime. 4.

Insert. Plan sur la photo de Fanchon et Kalif, exactement identique au plan 127. En hors-champ, on entend les pleurs du bébé. 5.

· Séquence 47. Int. Nuit. Chambre de l'appartement de Fanchon et de Paul.

Plan d'ensemble. Paul change Judith sur le lit. Pierre, dans l'ombre, se tient à leur droite. 1.

Gros plan de Fanchon, l'air consterné, les lèvres pincées, sa couverture posée sur les épaules. 2.

Retour plan 149. Paul prend la petite dans ses bras. 3.

· Séquence 48. Ext. Nuit. Rue de Paris.

« Entre deux personnes »

La Jeune Femme et Paul dans la rue, de nuit, filmés côte à côte, de trois quarts face, en travelling arrière. La musique démarre au début du plan. « Je n'ai dit qu'à une seule femme ce que je n'ose pas vous dire. » La lumière varie sur leurs visages, les éclairant parfois très faiblement. 1.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

· Séquence 49. Ext. Nuit. Rues attenantes à l'immeuble de Fanchon et Paul.

« Entre deux personnes »

Plan moyen sur la porte d'entrée de l'immeuble de Paul de nuit. Quelques graffitis, ici ou là. Paul sort de l'immeuble, une valise à la main. Il n'est pas encore sorti du champ que la caméra panote, traçant un trait vertical net, pour venir cadrer Pierre qui, à la fenêtre de l'appartement au premier étage hurle sans discontinuer « Papa, papa, … », en regardant s'éloigner son père. 1.

Plan d'un coin de rue. Paul débouche sur la gauche en courant, en plan de demi-ensemble, valise à la main. On entend, de manière beaucoup plus atténuée, Pierre hurlant toujours. Paul fait quelques pas, tourne avec le trottoir en angle droit. La caméra le suit en panoramique à droite. Il s'arrête lorsqu'il est filmé en plan rapproché par la caméra, puis se laisse choir sur la marche d'entrée d'un immeuble. Il rejette avec violence sa valise à côté de lui. Il la ramasse et se précipite hors-champ par la droite. Le plan finit sur le vide qu'il laisse. 2.

· Séquence 50. Ext. Nuit. Voiture de Paul.

« Entre deux personnes »

Gros plan de Marcus, de trois quarts face, en voiture côté passager. Outre le haut du pare-brise, c'est une obscurité de suie qui entoure le visage de Marcus et sa main accrochée à la poignée du passager au plafond. Les secousses de la voitures secouent beaucoup le visage de Marcus. Il se met à parler, en se tournant par intermittence vers Paul, au volant hors-champ. 1.

Gros plan sur Paul de face (regard à la caméra), après « Génial. » Marcus parle hors-champ : « Rome n'est pas notre destin, c'est notre destination. » La main de Marcus est posée sur l'appuie-tête de Paul, elle sort du champ une fois, puis revient ensuite à sa place. Pendant la conversation, Paul tourne plusieurs fois les yeux en direction de Marcus. Tout à coup, Paul sortant se déportant sur la gauche du cadre pointe le ciel : « Tu as vu une étoile. » 2.

Juste après, gros plan sur Marcus. Le grand col de son manteau noir est relevé sur le bas de son visage en biais. Il ressemble à un vampire. Après « pour que ça me fasse quelque chose à moi » la caméra panote sur Paul. À « Tu es un bon père, non ? », Paul lève les mains au ciel pour toute réponse. 3.

Cut. Autre gros plan sur Paul, cadré plus de face. Après « On se voit pas souvent », la caméra panote sur Marcus. 4.

· Séquence 51. Ext. Jour et Int. Jour. Voiture de Paul sur une route de montagne arrivant à un poste frontière.

« Entre deux personnes »

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Fort contraste lumineux entre ce plan et le plan précédent. Filmée en plan d'ensemble, du point de vue de la voiture, une route en pente, de jour, en bordure des Alpes. Travelling avant. Le bruit du moteur est étrangement étouffé. 1.

Plan qui s'ouvre sur un panneau de signalisation indiquant la direction de l'Italie. La caméra effectue un panoramique sur la gauche et vient cadrer la voiture blanche de Paul qui roule jusqu'au poste frontière où l'on voit, en tout petit, le douanier commencer à faire le tour de la voiture. 2.

Gros plan de Paul de profil de l'intérieur de la voiture. Son visage est en amorce du cadre. À travers la vitre, une énorme masse rocheuse se détache en fond. Paul se tourne vers Marcus. Le moteur tourne. 3.

Gros plan sur Marcus endormi. Paul lui retire son passeport d'une poche intérieure de son manteau. 4.

Retour au gros plan de Paul (idem plan 161). Le corps du douanier entre dans le cadre. Paul lui tend les passeports. Il s'accoude à la fenêtre, et demande à Paul de réveiller Marcus. 5.

Gros plan sur Marcus (idem plan 162). Paul le réveille. 6.

Gros plan de Paul (idem plan 161). Le douanier rend les passeports. 7.

Plan taille sur le douanier, pendant que Paul démarre. La voiture sort du champ. La caméra reste un instant braquée sur le douanier, avant d'effectuer un panoramique rapide sur la droite pour venir recadrer la voiture qui s'éloigne au loin. 8.

· Séquence 52. Ext. Jour. Autoroute en Italie.

« Entre deux personnes »

Plan accroché à la voiture qui nous donne à voir Marcus et Paul en plan rapproché. La position de la caméra donne l'impression que la voiture penche vers la gauche. « J'y suis dans la différence, je la sens au fond. » 1.

· Séquence 53. Ext. Jour. Rue de Rome.

Dans une rue de Rome. Voitures garées, piétons. La voiture de Paul, une Ford largement cabossée à l'avant, entre dans le plan par la droite, en plan rapproché. La caméra suit la voiture en panoramique gauche qui vient se garer devant des façades d'immeubles. Marcus et Paul sortent de la voiture et entrent à l'intérieur d'un immeuble. 1.

· Séquence 54. Int. Jour. Hall d'entrée d'un hôtel à Rome.

Gros plan sur Marcus de trois quarts face en train de téléphoner. À l'autre bout du fil, Hélène, dont on entend la voix. Des bruits urbains hors-champ. On entend presque mieux la voix d'Hélène que celle de Marcus. Après « Tu es sûre ? », la caméra 1.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

panote sur la gauche pour venir cadrer Paul qui entre dans le hall de l'hôtel avec des valises à la main. En fond, des habits suspendus dans la rue. Paul pousse la porte vitrée de l'hôtel au moment où Marcus se faufile pour sortir. La caméra reste sur Marcus qui s'en va, sac à la main.

· Séquence 55. Int. Jour. Chez Hélène (?) à Rome.

« Entre deux personnes »

Gros plan en plongée sur le visage d'Hélène couchée, la main repliée vers son visage, regardant vers le hors-champ à gauche. Elle sourit très légèrement. 1.

Un air de piano démarre au début de ce plan. Très gros plan en légère contre-plongée sur le visage de Marcus, la barbe de trois jours. Il regarde dans le hors-champ, sur la droite. Marcus baisse les yeux à trois reprises. Le plan se termine sur lui, les yeux baissés. 2.

· Séquence 56. Int. Jour. Chambre d'hôtel de Paul.

Gros plan en plongée légère sur Paul couché dans un lit sur le côté droit. La caméra subit une très légère saute vers la droite. 1.

Insert rêve : gros plan sur la Jeune Femme, presque de face, ses cheveux longs bordant chacun des côtés de son visage. Elle apparaît nue, dans une lumière lactescente, qui a pour effet de gommer les traits les moins voyants de son visage. Elle se détache sur un fond clair, à peine distinct de sa couleur de peau. 2.

Plan de demi-ensemble. Paul sur le lit, sur le dos, tout habillé. Il se réveille et brusquement s'assoit sur le bord du lit. Il paraît ne pas se souvenir de la chambre dans laquelle il se trouve. 3.

· Séquence 57. Ext. Jour. Rue de Rome attenante à une église.

« Entre deux personnes »

Paul filmé à distance dans une rue de Rome. Il marche le long du porche d'une église. Il avance vers la caméra, puis fait demi-tour, une fois à sa hauteur. 1.

Gros plan en légère contre-plongée de Paul, immobile cette fois. Au bout de quelques instants, il tourne la tête sur la droite. 2.

Plan d'ensemble. Marcus arrive en marchant du fond du champ. 3.

Plan taille de Paul, presque adossé contre la façade de l'église. Marcus entre dans le champ par la gauche. Paul est nettement surélevé par rapport à Marcus, qui paraît tout petit face à lui. Ils se serrent la main. Paul annonce qu'il rentre tout à l'heure à Paris. Marcus entre dans l'église par la porte d'entrée située sur sa gauche. 4.

Plan en pied de Paul, toujours devant la façade de l'église. Il se met à faire un aller-retour dans la rue. La caméra le suit en panoramique. L'air de piano entendu 5.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

dans la séquence 57 reprend quand il se met à marcher. Demi-tour brusque, coup d'œil rapide dans l'église. Paul continue de longer la façade de l'église. Près de la fin de cette façade, il se baisse pour venir toucher une flaque d'eau de la main. Puis il se remet à avancer et effectue un demi-tour devant une affiche qu'il regarde quelques secondes et dont il arrache un lambeau, puis repart en sens inverse.

La caméra récupère Paul en plan poitrine de face, s'avançant vers l'avant-champ. La caméra le suit en panoramique. Au moment où il va pour dépasser le cadre et fait à nouveau demi-tour devant l'entrée de l'église, on voit le visage de Marcus littéralement naître du noir. Il sort de l'église. La caméra reste braquée sur lui, pendant que Paul sort du cadre. La fin du plan se termine en cadrant les deux hommes presque côte à côte de dos. 6.

Contrechamp. Plan poitrine de Paul, au premier plan, qui demande à Marcus ce qu'il est allé faire là-dedans, au second plan. « Rien, voir », répond Marcus, au moment où il se retrouve seul à l'image, Paul étant sorti du champ. Il sort lui aussi. 7.

· Séquence 58. Ext. Nuit. Rue de Paris.

« Entre deux personnes »

Paul et la Jeune Femme, front contre front, filmés en très gros plan. Les deux visages se frottent l'un à l'autre. Au début la Jeune Femme sourit, puis arbore un air de gravité. Ses mains entourent le cou de Paul. Elle finit par éloigner un peu son visage du sien. Il en profite pour lui embrasser les lèvres. Elle le regarde longuement dans les yeux, l'air très grave. Il l'embrasse une deuxième fois. Elle finit par dire : « Hein, c'est pas bien l'adultère ». « C'est pas ça , ce qu'on va faire », répond Paul. 1.

Plan poitrine de Paul et la Jeune Femme, qu'on distingue à peine, coincés dans le recoin d'une porte d'immeuble. Ils sont dans la même position que précédemment. La musique démarre au début de ce plan. Ils se mettent à marcher vers leur gauche, c'est-à-dire vers la droite du cadre. La caméra les précède en travelling arrière. Ils marchent en se tenant l'un à l'autre. La Jeune Femme tient son manteau fortement fermé devant elle, son autre bras autour du cou de Paul. Derrière eux, certains panneaux lumineux forment des taches blanches abstraites. 2.

· Séquence 59. Int. Nuit. Chambre d'hôtel à Paris.

« Entre deux personnes »

Très gros plan des visages de Paul et de la Jeune Femme. Ils sont dans une pénombre telle qu'on les distingue à peine. Paul veut raconter des choses à la Jeune Femme, des choses « qui ne la regardent pas ». Mais la confession est interrompue après une seule phrase : « Il y a très longtemps, j'aimais une femme… » 1.

· Séquence 60. Ext. Jour. → Int. Jour. Rue de Paris, restaurant chinois.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Plan d'ensemble de Paul avec Pierre et Judith en poussette dans une rue vide. On apprend au cours du dialogue entre Paul et Pierre que le jour est un mercredi. La caméra les suit en panoramique. Ils entrent dans un restaurant, dont un petit autocollant dérobé nous laisse voir que c'est un restaurant chinois, qui fait aussi salon de thé et propose des plats à emporter. 1.

Gros plan sur la nuque de Pierre en amorce droite. Des mains de femmes posent un plat sur la table : la caméra profite du geste pour venir cadrer Judith dans sa poussette sur la gauche. À l'arrivée du deuxième plat, la caméra panote sur le visage de Paul. On entend la petite hors-champ. Paul paraît se servir hors-champ. 2.

Plan en légère plongée sur Judith dans sa poussette, pendant qu'on devine les deux hommes manger hors-champ. 3.

Gros plan sur Judith, cadrée de plus près et de profil. Paul, dans le coin gauche du cadre lui tient une, puis les deux mains. 4.

· Séquence 61. Int. Nuit. Chambre d'hôtel.

« Entre deux personnes »

Un air de piano démarre au début du plan. Gros plan de Paul dans une chambre d'hôtel. Hors-champ, la Jeune Femme confie son accident de voiture. Une partie de ses cheveux apparaissent dans le cadre au moment où elle montre ses cicatrices à Paul. La caméra effectue un panoramique à droite sur elle après « Elle m'a cassée en six sur toute la longueur cette voiture. » En fait, elle avoue que c'est une tentative de suicide : « j'l'ai fait parce que quelqu'un m'aimait plus et qu'il m'a laissée. » Fin de la musique à la fin du plan. 1.

· Séquence 62. Int. Nuit. Chambre d'hôtel.

« Entre deux personnes »

Gros plan sur Paul qui se retourne pour regarder la Jeune Femme entrer dans la salle de bains. La caméra filme très vite les jambes de cette dernière, puis le carrelage de la salle de bains. 1.

· Séquence 63. Int. Nuit. Chambre d'hôtel.

« Entre deux personnes »

Plan poitrine sur la Jeune Femme, les cheveux mouillés. Elle fouille dans son sac. Elle en sort un foulard, se retourne, se lève et pose le foulard sur les deux lampes qui éclairent la chambre, parce qu'elle « n'aime pas trop les chambres d'hôtel ». La lumière se fait plus sombre et douce. Elle se laisse choir sur le lit. 1.

· Séquence 64. Int. Nuit. Chambre d'hôtel.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

« Entre deux personnes »

1. L'air de piano reprend au début de ce plan. Très gros plan de la main de Paul caressant les jambes de la Jeune Femme : « Les autres femmes, je les branlais », dit-il. La main finit d'aller et venir. Le plan dure un temps sur ce bout de jambe et quelques doigts de la main en amorce à gauche. Fin de la musique à la fin du plan.

· Séquence 65. Int. Nuit. Chambre d'hôtel.

« Entre deux personnes »

1. En plongée, Paul couché habillé et la Jeune Femme assise sur le lit, une serviette enroulée autour du corps. Elle regarde sous elle : elle a ses règles, comme elle le dit et comme nous le montre une petite tache de sang sur les draps. Elle sort du champ. La caméra en profite pour venir cadrer un peu plus haut : la tête de Paul apparaît maintenant uniquement dans le coin inférieur droit du cadre.
2. Gros plan de la Jeune Femme et de Paul dans la salle de bains de l'hôtel, éclairée d'une lumière très blanche. Elle est de trois quarts face, lui de trois quarts dos. Elle se lave le sexe hors-champ.

· Séquence 66. Ext. Jour. Rues attenantes à un café.

« Entre deux personnes »

1. Plan rapproché sur Paul et la Jeune Femme assis dans un café. Ils sont filmés de l'extérieur, assis de telle sorte que c'est son visage à lui que l'on voit. Il écrit. La rumeur de la ville sature presque l'espace sonore. Il lui tend le carnet où il vient d'écrire. Après avoir lu, elle range le carnet dans la poche droite de son manteau. Ils se lèvent et sortent. La caméra les cadre ensemble. Ils marchent en se donnant la main vers l'entrée de métro Raspail. La caméra les suit en travelling avant circulaire. Ils discutent quelques instants, face-à-face, devant l'entrée du métro. Elle s'avance dans les escaliers. Se retourne vers lui : « Je voulais pas un enfant, je voulais juste un baiser. » Elle s'engouffre dans l'entrée du métro. L'image reste vide quelques instants.

Générique de fin.

Carton noir. Puis au bout de quelques secondes, les mentions génériques défilent en lettres blanches sur fond noir.

Le Cœur fantôme

· Générique d'ouverture.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Un écran noir. En lettres minuscules, blanches, apparaît puis disparaît le titre : *le cœur fantôme*.

· Séquence 1. Ext. Nuit. Rue de Paris.

« Entre deux personnes »

Filmé en plan d'ensemble, un homme, Philippe Klein, marche à la nuit tombée dans une rue de Paris. La rue est pratiquement vide. Il croise, immobile, adossée contre la façade d'un immeuble, une magnifique prostituée. La caméra le suit en panoramique. En passant dans les coins d'ombre, Philippe, entièrement vêtu de noir, est parfois ombre parmi les ombres. Il revient sur ses pas. 1.

Une fois que Philippe arrive à hauteur de la prostituée, raccord dans l'axe, la caméra venant les filmer en plan rapproché et contre-plongée légère. Il lui dit « simplement » qu'elle est très belle. Il se tient de trois quarts dos. Elle est filmée de trois quarts face. Elle sourit au compliment et le remercie. Il sort du champ par la gauche. Le plan dure encore quelques secondes sur elle. 2.

Gros plan en contre-plongée de la prostituée, éclairée par une lumière jaune assez chaude qui vient de la gauche. Ses yeux bougent quelque peu. 3.

· Séquence 2. Int. Nuit. Appartement d'Annie et de Philippe.

« Entre deux personnes »

Gros plan sur une serrure. Une main, celle de Philippe Klein, glisse à l'intérieur une clé et ouvre la porte. 1.

Contrechamp. La caméra récupère Philippe à l'intérieur de l'appartement en plan américain. Il entre, enlève sa veste qu'il accroche au porte-manteau dans l'entrée. La caméra suit légèrement son mouvement en panoramique droite. Il avance dans le couloir, tournant devant la caméra qui le suit, puis le regarde s'éloigner. 2.

Gros plan d'Annie, de profil, le visage largement masqué par son épaisse masse de cheveux. Philippe la salue hors-champ. Elle se retourne vers lui et le salue. Il entre dans le champ par la droite et l'embrasse sur la joue, en restant en amorce gauche du cadre. Il sort du champ. 3.

Plan en plongée légère sur le fils de Philippe dans une baignoire, des jouets en plastique flottant autour de lui. La caméra panote rapidement sur la gauche, pour venir cadrer Lucie, en face de Camille dans la baignoire. Elle s'amuse à remplir d'eau la cheminée d'une maison à l'aide d'un bateau bleu. On aperçoit aussi un petit canard jaune qui flotte dans la baignoire. La caméra finit par les recadrer ensemble dans la même image, en vis-à-vis. 4.

Contrechamp sur Philippe et Annie en gros plan dans l'encadrement de la porte de la salle de bain, filmés en contre-plongée légère. Elle s'éloigne dès qu'elle a fait mention du manteau. Il se retourne dans sa direction puis regarde à nouveau dans la direction des ses enfants, hors-champ. Les jeux de ligne dans l'image créent un effet 5.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

d’encadrement net.

· Séquence 3. Int. Nuit. Appartement d’Annie et de Philippe.

1. Gros plan sur Philippe en train d’allumer une cigarette, filmé de trois quarts face. Ses yeux ne cessent de bouger dans tous les sens.

2. Gros plan sur Annie, cadrée en sens inverse de Philippe dans le plan précédent. Son visage se découpe sur un fond bleu-gris et neutre. La caméra suit le trajet de son regard sur la gauche, passe devant Lucie et vient cadrer Camille dont le seul visage dépasse des draps blancs de son lit. Les lits des enfants sont disposés en équerre, tête contre tête. Puis la caméra panote en remontant sur Lucie. La main d’Annie lui caresse la joue, puis lui prend la main et pose son autre main sur la poitrine de sa fille. En amorce dans le coin inférieur droit, le genou d’Annie. Elle finit par se pencher pour embrasser sa fille.

3. Plan poitrine sur Philippe tournant le dos à la caméra. Il se tient devant une étagère de livres. Il découvre une lettre à peine cachée entre deux ouvrages. Il ouvre le papier, se poste de profil pour lire. Le mur sur lequel il se détache est blanc, juste à côté de l’étagère de livres. Dès que le papier est déplié, la voix-over de Moand se fait entendre. Philippe tourne un instant la tête vers la gauche, comme abasourdi.

· Séquence 4. Ext. Jour. → Int. Jour. Cour d’une prison, couloir d’une prison, salle d’une prison.

1. Annie, filmée en plongée et en gros plan. D’autres femmes l’entourent, mais on ne distingue le visage que de l’une d’entre elles.

2. Raccord dans l’axe. Annie, filmée en plan d’ensemble, attend en ligne au milieu d’autres femmes, carte d’identité à la main, dans la cour d’une prison.

3. Gros plan en plongée sur un gardien de prison qui appelle des noms et exige les cartes d’identités ouvertes. Il tient un cahier ouvert devant lui. Il ne fait pas de doute que c’est Annie qui tend sa carte d’identité à l’appel du nom Areski : on reconnaît le coloris de son blouson marron passé. Lorsqu’elle entre, le gardien se retourne sur elle.

4. Plan de demi-ensemble à l’intérieur d’un couloir de la prison. Des gardiens, accolés à des grilles qui barrent le couloir, fouillent les sacs des visiteuses. Une belle lumière blanc-jaune, assez chaude, éclaire ce couloir par une fenêtre située au fond du champ. Chaque femme dont le sac a été fouillé entre par la porte ouverte dans le grillage.

5. Gros plan sur le sac d’Annie. La caméra panote immédiatement pour remonter filmer son visage en face de celui du gardien qui fouille son sac.

6. Plan poitrine sur Moand en prison. Son corps musclé se découpe sur un fond relativement neutre. En amorce haute, le bas d’une fenêtre grillagée. Moand se tient de trois quarts face, son visage tourné vers la gauche. Des pépiements d’oiseaux

en vertu de la loi du droit d'auteur.

proviennent du dehors.

· Séquence 5. Ext. Jour. → Int. Jour. Jardin, salon de la mère de Philippe, cuisine de la mère de Philippe.

« Entre deux personnes »

Plan d'ensemble. Un homme dans le coin d'un jardin attenant sans doute à une maison scie du bois. Au premier plan de l'image, des plantes très vertes, qui cernent la silhouette de l'homme plus en arrière-plan. 1.

Plan poitrine de Philippe et de sa mère, assis l'un à côté de l'autre. Philippe regarde sa mère qui le plus souvent a le regard perdu dans le vague. Derrière eux, un poêle à charbon. Philippe est en amorce droite du cadre. 2.

Après « Pourquoi vous vous êtes quittés ? », très gros plan sur la mère de face qui se lève de sa chaise. À peine est-elle levée, la caméra panote sur la droite pour venir cadrer Philippe. On voit les mains de la mère, une pile d'assiettes à la main, passer derrière lui et sortir du cadre par la droite. L'image reste sur Philippe dont le visage se détache sur un fond totalement noir. 3.

Plan moyen de l'intérieur de la cuisine sur la porte d'entrée. Philippe entre, s'avance vers la caméra et s'arrête en regardant dans le hors-champ à droite, filmé en gros plan et en légère contre-plongée. 4.

Contrechamp sur la mère dans sa cuisine, filmée en gros plan, le visage d'abord tourné vers la gauche et regardant vers le bas. Elle se tient dans l'angle de sa cuisine. Dialogue avec son fils hors-champ, qu'elle regarde légèrement par en-dessous. 5.

· Séquence 6. Int. Jour. Compartiment de train.

Un air de musique – piano et saxophone – démarre au début du plan. Gros plan du visage de Philippe de profil assis dans un compartiment de train. Il regarde par la fenêtre. On aperçoit au passage l'ongle long du pouce droit de Philippe. 1.

· Séquence 7. Int. Nuit. Chambre d'Annie et de Philippe.

« Entre deux personnes »

Très gros plan sur le visage d'Annie. Son visage se découpe sur un fond totalement neutre. Elle regarde vers la droite. 1.

La caméra a pris de la distance, pour venir inclure Annie et Philippe, assis dans le lit, chacun à un coin du cadre, en plan moyen. Au premier plan de l'image, le lit en amorce forme une masse blanche. Derrière eux, un mur uniformément blanc, si ce n'est derrière Philippe un pan de rideau vert. Annie regarde vers Philippe, qui lui tourne le dos. Elle fume. La lumière fait légèrement scintiller la blancheur du lit entre eux. Au bout d'un moment, Philippe se cale plus au fond du lit, plus proche d'Annie. 2.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

L'ombre portée de Philippe est assez importante. Les deux silhouettes se détachent nettement en raison des vêtements sombres qu'ils portent tous deux.

· Séquence 8. Int. Jour. Atelier de Philippe.

Très gros plan sur le verrou de la porte d'entrée de l'atelier de Philippe filmé de l'intérieur. La porte s'ouvre, entre Philippe dont la caméra attrape alors le visage en très gros plan. Philippe s'immobilise et regarde autour de lui hors-champ. 1.

Plan américain élargi, Philippe suivi en panoramique gauche par la caméra avance en enlevant son blouson de cuir noir. Il passe devant une de ses grandes toiles, puis une autre sur laquelle la caméra reste, pendant qu'il sort du champ. Philippe entre à nouveau dans le champ face à elle et en amorce gauche du cadre enfile un gilet rouge, en regardant la toile, de dos. Il ramasse un tablier hors-champ qu'il enfile. 2.

Contrechamp sur Philippe, filmé en plan poitrine de profil. Il se baisse pour faire couler de la peinture noire au sol et en prendre avec un large pinceau. La caméra panote en descendant pour filmer son geste, puis remonte au niveau de son visage. Philippe se lève, se dirige vers la toile. Il commence à peindre une large bande de peinture noire : la caméra ne vient inclure son geste dans le cadre qu'au bout d'un certain temps. Au bout d'un instant, il interrompt son geste, soupire, se retourne, fait tomber son pinceau, shoote dedans hors-champ, s'avance vers le fond de son atelier et s'assoit, à distance de sa toile mais regardant dans sa direction. 3.

· Séquence 9. Int. Nuit. → Int. Rêve. → Int. Nuit. Appartement d'Annie et de Philippe, rêve de Philippe, appartement d'Annie et de Philippe.

« Entre deux personnes »

Sans doute sur un canapé, Philippe en T-Shirt noir dort, filmé en plan moyen en contre plongée légère, une couverture écossaise sur le corps. 1.

Très gros plan de son visage dont le milieu paraît exactement venir s'inscrire dans la diagonale droite gauche du cadre. On voit les yeux de Philippe bouger sous ses paupières. Le son du rêve précède très légèrement les images : un enjambement et un lien très net sont ici créés. 2.

Dans une rue relativement sombre, mais dans laquelle Philippe est éclairé par une lumière jaune orange, il discute avec ce qui est sans doute une prostituée, jeune femme que l'on retrouvera ensuite dans la réalité. Ils sont filmés en plan américain. Les images paraissent légèrement ralentiesCes plans ne sont pas exactement au ralenti, mais engendrent chez le spectateur un sentiment de ralenti. Nous n'avons trouvé aucune information sur le trucage utilisé, mais le procédé – qui se retrouvera pour tous les rêves – consiste vraisemblablement à ne montrer qu'un photogramme sur deux.. Ils discutent, mais on n'entend pas du tout leur conversation. Un vague rumeur urbaine se fait entendre. 3.

Très gros plan sur une prostituée, dont le visage se découpe sur un fond rayé, 4.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

éclairée par une lumière orangée chaude qui donne à son visage un air presque rouge. La caméra panote au bout de quelques instants sur la droite pour venir cadrer la prostituée que Philippe avait saluée dans le premier plan du film. La caméra reste un temps sur elle, en contre-plongée légère. Elle finit par esquisser un sourire.

Plan (idem plan 31) de Philippe et de la prostituée à la même place que tout à l'heure. Philippe regarde sans doute dans la direction de la prostituée que l'on vient d'apercevoir. Un air de salsa diégétisée se fait entendre. Philippe quitte la fille avec laquelle il était et sort du cadre par la gauche. 5.

Plan poitrine sur les deux prostituées du plan 32, filmées dans le même cadre, en contre-plongée. Elles regardent toutes les deux dans la même direction, vers la droite du cadre. Philippe entre dans le cadre, son visage et son buste en amorce dans le côté droit de l'image. Il arbore un large sourire. La prostituée non concernée s'éclipse alors, et la caméra la suit, s'enfonçant dans la rue. 6.

Très gros plan de la prostituée et de Philippe dans le même cadre. Philippe regarde la prostituée qui, elle, regarde par terre. Puis elle le regarde. 7.

Plan taille en contre-plongée légère. Philippe entraîne la prostituée. La caméra les suit en travelling gauche, les filmant légèrement de biais sur leur gauche. 8.

Plan très sombre dans lequel on aperçoit à peine Philippe et la prostituée entrer dans le cadre par la gauche. Ils étaient précédés des bruits de talon de la prostituée. Au départ du plan, quelques lumières au loin forment dans l'image une sorte de guirlande de pastilles lumineuses plus ou moins blanches. Leurs visages n'apparaissent que lorsqu'ils sont à proximité de la caméra. Ils tournent devant elle. La caméra les suit en panoramique, puis reste à distance pour les voir entrer dans la « petite chambre ». Ils entrent. 9.

Très gros plan sur le visage de Philippe dans la position dans laquelle on l'avait laissé avant le rêve. Le deuxième « fermez » de la prostituée est nettement audible sur cette image. Il ouvre les yeux, et les bouge, tout le reste de son visage restant parfaitement immobile. 10.

· Séquence 10. Int. Nuit. Appartement d'Annie et de Philippe.

Gros plan sur Philippe couché sur le canapé. Il se relève, s'assoit sur le canapé, la caméra suit son visage. Il se passe la main sur le visage. 1.

Très gros plan d'Annie dormant dans son lit. Seule sa tête dépasse des draps blancs. 2.

Gros plan sur les enfants, leurs deux visages inscrits dans la même image. Camille à gauche, quasiment dans l'angle inférieur gauche, Lucie dans l'angle supérieur droit. Une source de lumière diffuse paraît éclairer leurs visages. Lucie respire un peu fort, bougeant la bouche. 3.

Plan poitrine sur Philippe dans le couloir, enfilant sa veste en cuir. Il ouvre la porte et sort. Le plan s'achève avant que la porte ne soit refermée. 4.

· Séquence 11. Ext. Nuit. Rue à Paris.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Un morceau de saxophone démarre au début du plan. Plan de Philippe dans la rue de nuit. D'abord dans l'ombre, il se met à avancer dans la lumière. La caméra le filme en plongée et le suit en panoramique. Il s'approche de la prostituée de ses rêves, que la caméra nous dévoile alors en le délaissant et en venant la recadrer par un panoramique à droite. Elle est éclairée par la droite. Philippe lui dit bonsoir hors-champ. Autour d'eux la rumeur urbaine. Elle se met à marcher très lentement. La caméra la suit en panoramique gauche, récupérant au passage Philippe dans le champ. Ils font le chemin inverse de celui de Philippe. La caméra les laisse s'éloigner de dos. A l'angle de la rue se trouve une autre prostituée que l'on aperçoit à l'aller et au retour. 1.

· Séquence 12. Ext. Jour (Pluie). Rue à Paris.

Gros plan sur la prostituée qui se trouvait à l'angle de la rue dans le plan précédent. Elle se trouve, sous un parapluie, devant le volet métallique fermé d'un magasin d'un bleu qui peut faire songer à un bleu Klein. La jeune femme regarde vers la gauche, puis vers la droite. 1.

Plan d'ensemble. Un coin de rue, dans lequel on retrouve la prostituée du plan précédent, à côté d'une autre, qui était dans le rêve de Philippe. On entend vaguement la conversation des deux femmes. Philippe débouche au coin de la rue et s'avance vers les deux prostituées. Il pleut de manière abondante. Elles lui disent que la prostituée qu'il cherche n'est pas là. Il fait demi-tour et se poste au croisement des rues. 2.

· Séquence 13. Ext. Jour. Rue à Paris.

« Entre deux personnes »

Très gros plan de Philippe de profil qui regarde vers la droite. Derrière lui, on aperçoit encore les prostituées qui ferment leur parapluie puisque la pluie a cessé. Philippe effectue un demi-tour rapide et net sur lui-même. 1.

Plan d'ensemble du champ qui s'est ouvert devant lui. L'espace est pratiquement vide (quelques voitures et des passants minuscules au loin). Seule une jeune femme traverse la rue dans sa direction. La jeune femme le croise en lui souriant. La caméra la suit alors en panoramique droite, Philippe sort à peine du champ et lui emboîte le pas. Il va pour l'accoster sur sa gauche à elle. 2.

Contrechamp des deux protagonistes en plan taille. Philippe aborde la jeune femme. Ils continuent à marcher, filmés en travelling arrière. Ils finissent par s'arrêter, filmés en vis-à-vis. Ils sortent du cadre. La caméra reste un court instant sur leur place vide. 3.

Contrechamp. Philippe et Justine entrent dans le champ côte à côte par la droite et s'éloignent. La caméra demeure à sa place, le cadre étant légèrement chaotique. 4.

· Séquence 14. Int. Jour. Appartement d'Annie et de Philippe.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

« Entre deux personnes »

Gros plan sur la valise ouverte de Philippe posée à terre, dans le coin d'un tapis, filmée en plongée. Les jambes de Philippe font un aller-retour devant. 1.

Gros plan de Philippe, devant un fond totalement blanc, qui va et vient et tourne sur lui-même. Seul l'abat-jour d'une lampe allumée se laisse voir. On entend une porte s'ouvrir hors-champ. Philippe tourne la tête vers la source du champ. 2.

Plan poitrine sur Annie qui passe la tête à travers la porte de la pièce dans laquelle se trouve Philippe. Annie se retrouve encadrée de blanc : le blanc de la porte sur sa gauche, le blanc du mur autour et à côté d'elle. 3.

Gros plan sur Philippe (idem plan 51) après qu'Annie lui a demandé s'il pouvait partir dans trois jours. 4.

Retour sur Annie après « d'accord » (idem plan 52). Elle sort en fermant la porte derrière elle. 5.

Retour sur Philippe (idem plan 51). 6.

· Séquence 15. Int. Jour. Café.

« Entre deux personnes »

Très gros plan sur Justine, les yeux baissés. Le peu du fond que l'on aperçoit est indistinct, rendu flou par la longueur de la focale. Elle lève deux fois les yeux vers la gauche. 1.

Contrechamp en très gros plan sur le visage de Philippe, les yeux baissés, qui regarde une fois Justine. Il esquisse un sourire. 2.

Gros plan sur un coin de nappe blanche en papier sur laquelle Philippe a dessiné un cœur avec des jambes et écrit : « Toutes les lettres d'amour sont ridicules sinon elles ne seraient pas des lettres d'amour. » 3.

À l'instant où Philippe met un point après le mot « amour », retour sur le visage de Justine (idem plan 56). Elle lit ce que vient d'écrire Philippe et sourit. En son hors-champ, on entend le bout de nappe qu'elle retourne vers elle. Elle se penche alors un peu plus. 4.

Gros plan sur la main de Justine. On s'aperçoit alors que Philippe avait aussi dessiné un cœur avec des jambes d'hommes et que les deux cœurs se donnent la main. Justine commence à parachever le dessin : partant du cœur masculin, elle trace une ligne en pointillés à laquelle elle accroche un lit dans lequel elle dessine la tête d'une jeune femme qui dépasse des draps et qui doit, sans doute possible, la symboliser. 5.

Très gros plan (idem plan 57) sur Philippe, qui regarde en direction des mains de Justine, puis lève les yeux vers son visage hors-champ. 6.

Retour sur le dessin de Justine (idem plan 60). À côté du premier lit, elle en a tracé un deuxième dans laquelle elle dessine un personnage censé représenter Philippe, comme l'indique la petite houppette noire qu'elle rajoute sur le haut du crâne. 7.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Retour sur le visage de Philippe (idem plan 57), qui regarde le dessin, puis Justine, puis le dessin. 8.

· Séquence 16. Int. Nuit. Appartement d'Annie.

« Entre deux personnes »

Très gros plan sur la petite Lucie endormie dans son lit, suçant son pouce dans la pénombre. 1.

Très gros plan de Camille endormi dans son lit, en pyjama bleu. 2.

Gros plan sur Annie et Moand, l'un contre l'autre dans le lit d'Annie. Moand a son bras droit entouré autour du cou d'Annie. Ils ont la tête contre le mur du lit. Ils discutent. 3.

· Séquence 17. Ext. Nuit. → Ext. Nuit. Voiture du père de Philippe, rue de Paris.

« Entre deux personnes »

Gros plan sur le père de Philippe, face caméra, au volant de sa voiture. La longue focale rend indistinct le paysage derrière lui. Seules des pastilles de couleurs paraissent flotter dans la nuit. Panoramique sur la gauche pour venir cadrer Philippe pour le voir dire: « Ouais, mais je suis parti ». La caméra panote à nouveau sur le père lorsqu'il dit : « Qu'est-ce que tu pouvais faire d'autre ? » 1.

Plan d'une rue la nuit, dans laquelle arrive la voiture du père par la gauche. La caméra suit en panoramique droite la voiture qui finit par s'arrêter. Philippe et son père sortent de la voiture, s'embrassent une fois tous les deux derrière la voiture. La caméra reste sur le père en panoramique, qui rentre sans doute dans son immeuble, sans omettre de faire un petit signe à son fils hors-champ avant de pousser la porte. 2.

Plan d'ensemble de Philippe marchant dans la rue, dans une obscurité qui le rend presque indistinct. 3.

· Séquence 18. Int. Nuit. → Ext. Nuit. → Int. Nuit. → Ext. Nuit. Appartement de Justine et Philippe, rue de Paris, rame de métro, rue de Paris.

« Entre deux personnes »

Plan en légère contre-plongée de Philippe dans l'appartement qu'il occupe avec Justine. Le plan démarre sur le mouvement par lequel Philippe se lève et va répondre à l'interphone. La caméra le suit en panoramique droite. Annie est à l'autre bout du fil, comme le spectateur peut l'entendre dans le combiné. Le coin de l'entrée de l'appartement dans lequel il se trouve est plus éclairé que le reste. Le pan de mur, sur lequel se trouve le coin de la porte d'entrée, occupe tout le tiers gauche de cette image et forme un bloc sombre auquel Philippe semble se confronter. Après avoir dit à Annie qu'il arrivait, Philippe retourne sur le lit posé au sol, dans lequel Justine est assise. À côté d'elle les cartes postales de Philippe. Une source de lumière 1.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

hors-champ éclaire le buste de Justine. Le lit est fait de draps blancs et d'une couverture bleue. Lorsque Justine sort du lit, la caméra reste sur elle. Elle s'habille rapidement devant un mur blanc, toile de fond totalement neutre. Elle rejoint Philippe qui l'attend, la porte de l'appartement ouverte. Ils sortent en claquant la lourde porte blindée.

Plan rapproché sur la voiture d'Annie dont on aperçoit le visage dans l'encadrement de la fenêtre. Son visage est plus éclairé que le reste. Au premier plan de l'image, on voit passer deux ombres fugitives qui courent vers la droite. 2.

Plan d'ensemble de la rue de nuit. Philippe et Justine courent vers la caméra. À la droite du plan, la 205 d'Annie garée en double file. On aperçoit à un moment le clignotant gauche de la voiture s'allumer. Justine et Philippe tournent au coin de la rue et devant la caméra, qui les suit en panoramique sur la gauche, puis les laisse filer jusqu'à la station de métro. 3.

Gros plan sur leurs deux visages en vis-à-vis dans le métro. Une barre métallique crée à certains moments une frontière entre eux. Les deux visages finissent par se rapprocher. Justine caresse la nuque de Philippe. 4.

Un air de musique – piano et saxophone – démarre au début du plan. Plan moyen sur Justine et Philippe sortant du métro. Ils tournent et avancent vers la caméra, qui les précéde en travelling arrière, les filmant légèrement de biais en plan poitrine. En arrière-plan, la longue focale rend pratiquement tout indistinct autour d'eux. Ils finissent par s'arrêter pour s'embrasser, pendant que la caméra s'éloigne. 5.

Fermeture au noir (légèrement inachevée).

· Séquence 19. Int. Jour. Atelier de Philippe.

En plongée assez importante et en plan d'ensemble, la caméra filme Philippe dans son atelier. Devant lui, la toile qu'il avait jusqu'à présent laissée en plan et sur laquelle il entame de cerner de noir une figure déjà peinte. 1.

· Séquence 20. Int. Jour. Lieu indéterminé.

Gros plan de Philippe, en train de téléphoner chez lui. Il se trouve dans un espace indéterminé, peut-être un couloir, rendu tachiste en raison des longues focales. Son visage se détache sur un mur de carrelage vert. À l'autre bout du fil, il tombe sur la baby-sitter au téléphone, dont la voix est parfaitement audible. Après que Lucie a dit « Allô, Papa chéri », elle ne répond plus, sinon pour dire quelque chose d'incompréhensible. On sent poindre de l'inquiétude chez Philippe. Puis, la baby-sitter finit par revenir au téléphone. Philippe sort du champ par la gauche, donnant le sentiment de s'enfoncer dans l'ombre. 1.

Fermeture au noir.

· Séquence 21. Int. Rêve. Rêve de Philippe.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

« Entre deux personnes »

Plan d'ensemble. Philippe et Mona marchent le long d'un train de gauche à droite, suivis en panoramique par la caméra. Philippe porte, tout à fait a contrario de la manière dont il est habillé dans la vie, un costume beige foncé, une chemise blanche et une cravate. Mona porte, elle, une longue robe bleu marine foncée. Hormis le train, l'espace dans lequel ils se trouvent est complètement vide. Le bruit de leurs pas et quelques sons hors-champ sont légèrement réverbérés. À la fenêtre d'un des wagons, on peut apercevoir la silhouette très effacée d'un figurant qui bouge le bras. Près de la porte d'entrée d'un wagon, ils s'arrêtent. Philippe se tourne vers Mona. 1.

Plan poitrine sur leurs visages. Mona est de trois quarts face, Philippe de trois quarts dos. « Mais est-ce que tu m'aimes ? », demande Philippe. Mona le regarde. Un coup de sifflet leur fait tourner le regard vers l'avant-champ à droite. Philippe sort du cadre : on l'entend monter dans le wagon. Mona, elle, reste dans le cadre, puis fait demi-tour. Philippe l'appelle alors, pendant que la caméra effectue un travelling sur lui. Il l'appelle une deuxième fois plus fort. 2.

Gros plan sur une roue du train qui démarre. L'intensité sonore du bruit des roues qui avancent fait prendre conscience que dans tout ce rêve les sons sont très nettement réverbérés. Mona entre alors dans le champ par la droite, filmée en plongée. Elle saute dans la première entrée de wagon qui se présente à elle. La caméra panote légèrement pour la suivre, puis fixe son mouvement. Le train continue à avancer. 3.

À l'intérieur du couloir du wagon dans lequel est entrée Mona au fond du champ. Cinq passagers (deux hommes, trois femmes), filmés en plongée légère sont alignés sur deux files. Ils regardent par les fenêtres. Mona s'installe près de la porte du fond, dans la même position que les autres passagers. Philippe entre alors dans le champ par le bas du cadre et traverse le couloir, en se frayant un passage parmi les passagers, pour aller rejoindre Mona. 4.

Gros plan sur le profil de Mona et la nuque de Philippe tourné vers elle. Mona se met à le regarder. Leurs corps balancent un peu sous l'effet de l'avancée du train. 5.

· Séquence 22. Int. Jour. Appartement de Justine et Philippe.

« Entre deux personnes »

Gros plan sur le visage de Philippe. Le bruit du train continue à se faire entendre, puis s'interrompt d'un coup lorsqu'il ouvre un tout petit peu les yeux. Il les ouvre en plus grand. Un bruit d'eau qui coule d'un robinet se fait entendre une demi-seconde, ce qui crée une continuité avec le plan qui suit. 1.

Le bruit d'eau se poursuit sur le gros plan de Justine, filmée quasi à hauteur de visage. Elle se retourne vers le hors-champ à droite où se trouve Philippe. Elle lui dit qu'il parlait cette nuit en dormant. Puis elle met du mascara sur ses cils avant de se retourner une nouvelle fois vers lui. 2.

Gros plan mobile sur les jambes de Justine portant des collants très noirs et opaques. 3.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

La caméra vient cadrer deux piles de livres posées côte à côte. Sur l'une d'elles se trouve un réveil que les mains de Justine ramassent, puis reposent presque aussitôt. La caméra panote alors à gauche sur le visage de Philippe qui s'est rendormi, puis revient sur les livres au moment où on aperçoit la main de Justine qui pose un billet de cinquante francs sur la pile sur laquelle n'est pas posé le réveil. La caméra, comme happée par le mouvement de Justine vient cadrer ses pieds qui se déplacent sur une moquette beige foncé. On discerne qu'elle ramasse un sac hors-champ, puis ouvre la porte d'entrée et sort.

Gros plan sur un coin de fenêtre, qui apparaît surtout à l'écran comme un jeu de lignes : lignes de la bordure, ligne du battant de la fenêtre qui barre sur une largeur importante la partie verticale droite de l'image et lignes flottantes de l'angle d'un rideau beige qui va et vient sous la pression d'un courant d'air. La caméra panote de manière infime vers le haut, avant que le plan ne s'interrompe. 4.

Gros plan en légère plongée de Philippe dormant, le drap et la couverture bleue pratiquement au ras du menton. 5.

· Séquence 23. Ext. Jour. Rue avec un marchand de journaux donnant sur la terrasse d'un café.

Philippe, filmé en pied, sort de chez un buraliste, un journal plié dans la main. Il s'arrête un instant dans l'encadrement de la porte. Dans la vitrine se reflètent les voitures qui passent dans la rue. Il s'engage sur la gauche et vient s'asseoir à la première table de la terrasse d'un café. La caméra le suit en panoramique puis le filme en légère plongée. Philippe ouvre alors son journal (c'est LibérationAnecdotique, cette information ne peut être connue qu'en visionnant la scène image par image.). 1.

Raccord dans le mouvement. Contrechamp de la double page du journal sur laquelle tombe Philippe. Titre de la page de gauche : « 9H 02 : sur la voie, un grain de sable de 25 tonnes » et sur chacune des pages, des photographies en noir et blanc d'une catastrophe ferroviaire. Le profil de Philippe se donne d'abord à voir en amorce droite du plan, puis essentiellement son épaule. Ocularisation interne secondaire, le point étant fait sur les pages du journal. 2.

· Séquence 24. Int. Nuit. Cuisine de Justine et Philippe.

« Entre deux personnes »

Gros plan sur Philippe au premier plan à gauche et Justine au deuxième plan à droite. Ils portent tous les deux une chemise blanche. Le spectateur ne voit aucun de leurs gestes, rejetés dans le hors-champ, mais il est clair qu'ils sont dans la cuisine, en train de préparer le repas. On entend de l'eau qui coule et des bruits de plats qui s'entrechoquent. Tout à coup, noir complet. Les plombs viennent de sauter. On entend Philippe dire : « Ah ! » 1.

Gros plan sur le visage de Philippe penché et sur l'épaule de Justine en amorce. 2.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Pratiquement au centre de l'image : la flamme d'une bougie qui scintille et crée un halo de lumière qui permet de distinguer Philippe dans la pénombre. Philippe rétablit la lumière. Le blanc se fait autour d'eux. Justine s'empresse de souffler la bougie. Ils sourient tous les deux.

· Séquence 25. Int. Jour. Salle de bains de Justine et Philippe.

« Entre deux personnes »

Gros plan en plongée légère sur Justine dans sa baignoire, les cheveux relevés au-dessus de sa tête. Elle a les yeux baissés. Elle demande à Philippe, en se tournant vers le hors-champ droit : « Elle avait des poils de quelle couleur ? » À « Elle te manque ? », il lui envoie une serviette blanche à la tête, qui lui arrive par le hors-champ à droite. Dans cette salle de bain, la voix de Justine résonne un peu. 1.

· Séquence 26. Ext. Jour. Sortie de l'école de Camille, rue de l'immeuble d'Annie.

« Entre deux personnes »

La musique – saxophone – démarre au début du plan. Philippe, filmé en plongée et en plan d'ensemble, attend Camille à la sortie de l'école. Autour de lui, on entend des cris d'enfants. À sa gauche, c'est-à-dire un peu plus à la droite de l'image, trois petites filles. Une autre entre dans le champ par la droite, suivie d'une femme, suivie d'autres enfants et de femmes. Camille sort de l'école, ne voit pas son père, qui lui tape tendrement sur l'épaule. L'enfant se retourne et Philippe l'embrasse. Ils partent alors sur la gauche, Philippe le bras autour de Camille : la caméra les suit en panoramique un moment. Ils finissent par sortir du champ. 1.

Plan d'ensemble dans la rue. Philippe et son fils marchent côte à côte et s'avancent vers la caméra. C'est un plan assez animé, avec passants, voitures, etc. Une fois à hauteur de la caméra, cette dernière les suit en panoramique gauche pour les montrer s'approchant de la porte d'entrée de l'immeuble d'Annie. 2.

Contrechamp, en légère plongée, de Philippe se baissant vers son fils pour lui dire : « Tu sais, il faut pas croire que parce qu'on se voit moins souvent que je pense moins à toi. » Ils s'embrassent. Camille sort de l'image par la gauche et la caméra reste fixe sur Philippe encore penché qui regarde son enfant s'éloigner. Derrière eux, un va-et-vient de voitures se laisse voir. 3.

· Séquence 27. Int. Jour. Appartement d'Annie.

« Entre deux personnes »

Plan en plongée d'Annie assise sur le lit avec Moand couché sur le lit. Entièrement vêtus de noir (sauf le peu que l'on aperçoit du pantalon beige de Moand), ils contrastent fortement avec l'environnement blanc dans lequel ils se trouvent. Au bout d'un moment, Moand s'accoude sur le lit, son blouson faisant un bruit caractéristique 1.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

de cuir plissé. Le plan s'interrompt avant que Moand ait même esquissé le moindre début de réponse à la question d'Annie : « Tu seras prudent ? »

· Séquence 28. Int. Jour. Porte d'entrée de l'appartement d'Annie.

Gros plan de la porte d'entrée de l'appartement d'Annie. Camille entre dans le champ par la gauche, son cartable sur les épaules, et sonne. 1.

· Séquence 29. Ext. Jour. → Ext. Jour. Escalier, rue.

« Entre deux personnes »

En contre-plongée, filmés en pied en début de plan, Philippe et son voisinCette information ne peut être connue qu'à la lecture du générique de fin. sont en train de descendre des escaliers extérieurs en portant une très grande toile de Philippe. Ils passent devant la caméra, qui cadre un morceau en mouvement de la toile. 1.

Plan rapproché sur le visage de Philippe, pendant qu'il installe la toile sur le plafond d'une voiture. La toile masque un moment son visage, qui réapparaît lorsque Philippe passe sur le côté de la voiture pour bien fixer la toile. Il repasse alors derrière, ouvre le coffre et en sort une bâche en plastique transparent. Derrière lui, les capots de voitures qui passent. 2.

· Séquence 30. Ext. Jour. Voiture du voisin de Philippe.

« Entre deux personnes »

Très gros plan de Philippe dans la voiture côté passager, en circulation. Son voisin conduit, comme nous le montre aussitôt la caméra qui panote sur lui après qu'il a demandé à Philippe si « Ça va ? » Pendant la conversation, il se tourne parfois vers Philippe. La caméra revient sur Philippe après que son voisin lui a demandé : « Avec Annie, vous vous voyez ? » Puis la caméra revient sur l'ami lorsqu'il dit « Vous êtes fâchés ? » La caméra revient enfin sur Philippe lorsqu'il reprend : « Libre de quoi ? » 1.

· Séquence 31. Ext. Jour. → Int. Jour. Rue, palier d'un appartement.

« Entre deux personnes »

Plan sur Philippe et son voisin à nouveau la toile en main, s'engouffrant dans la porte d'entrée d'un immeuble. Ils s'engagent dans l'escalier. La caméra les filme quelques instants montant, en panoramique droite. 1.

Plan rapproché de Philippe sonnant à la porte d'un appartement. À côté de lui la toile. Derrière lui son voisin, en amorce à la droite du cadre. On entend le bruit d'un aspirateur qui provient de l'appartement et qui s'arrête après le coup de sonnette. Une femme de ménage leur ouvre la porte. Ils finissent par entrer dans l'appartement et la femme de ménage ferme la porte derrière eux. Le bruit sourd d'un train sur le 2.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

départ apparaît fugitivement sur la toute fin de ce plan.

· Séquence 32. Ext. Jour. → Int. Nuit. Quai d'une gare, compartiment couchette.

« Entre deux personnes »

1. Le bruit du train continue sur ce plan rapproché de Philippe et Justine sur le quai d'une gare, longeant un train (Trans euro nuit). Philippe tient Justine à la taille et porte une valise. La portion de quai qui les entoure immédiatement est pratiquement vide. Plus loin, en fond de plan, on aperçoit quelques voyageurs. Justine et Philippe entrent dans un wagon, par la première porte qu'ils rencontrent sur leur gauche.

2. À l'intérieur de leur compartiment, gros plan sur la tête de Philippe de dos en légère plongée. On entend le bruit du train qui roule sur ses rails. Philippe, qui se tenait dans l'encadrement d'une porte, ferme celle-ci derrière lui et rejoint Justine sur la droite, allongée dans sa couchette. La caméra suit Philippe en panoramique. Elle interrompt son mouvement lorsque Philippe est cadré de dos, à droite de l'image, très proche du visage de Justine qui le regarde d'un air mutin et souriant, tournée vers nous de trois quarts, la tête penchée sur sa droite, c'est-à-dire penchant à gauche de l'image. Elle sourit largement à un moment. Philippe monte alors dans le lit avec elle. Une fois couchés, on ne voit plus que l'arrière du crâne de Philippe et leurs deux corps en pulls bleu marine paraissent ne plus former qu'un seul corps. Au bout de quelques instants, Justine relève la tête et éteint les lumières, plongeant la cabine dans le noir le plus complet. La caméra suit sa main qui appuie sur les deux interrupteurs.

· Séquence 33. Int. Jour. Compartiment d'un train.

« Entre deux personnes »

1. Plan d'un paysage de mer défilant, filmé de l'intérieur du train. La fenêtre du train est ouverte. Au bout d'un instant, Justine entre dans le cadre par la gauche et relève la vitre pour la fermer, puis ressort par où elle est venue.

2. Gros plan de Justine en plongée très légère qui mange un abricot, dont la couleur orange se détache nettement sur son visage plutôt pâle, pâleur renforcée par son chemisier blanc et la lumière du jour qui vient l'éclairer par la droite. Pendant qu'elle mange son abricot, sa bouche se tord dans tous les sens. Elle se passe le dos de la main sur le nez. Elle regarde sur la droite. Elle tourne une première fois ses yeux vers la gauche, puis revient vite à son abricot, qu'elle finit en regardant nettement vers la droite. Puis elle tourne nettement le visage et les yeux vers la gauche, fixant avec attention une cible hors-champ. Elle finit de mâcher son abricot, puis avance légèrement le visage vers la gauche et assène à Philippe qu'il va la quitter. La caméra se déporte en panoramique gauche sur Philippe au moment où il dit « Mais tu les as jamais vus ». La caméra revient sur Justine pour « J'aime pas que t'aies des enfants ». Une lumière diaphane éclaire par intermittence le visage de Justine dans cette fin de plan : elle forme même parfois de petits éclairs blancs.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

· Séquence 34. Ext. Nuit (tombante). Une plage en Italie.

« Entre deux personnes »

1. Un air de musique – piano et saxophone – démarre au début du plan. Plan d'ensemble d'un paysage de mer et de montagne de nuit bleutée. Philippe et Justine – tenue par la taille par Philippe – entrent dans le champ par la droite, en venant de l'avant-champ. Elle retire alors vigoureusement son bras de sa taille. Le saxo masque presque leurs paroles, cependant parfaitement audibles. Justine finit par partir sur la gauche, ses chaussures à la main en plantant là Philippe. Le plan dure deux secondes après qu'elle est sortie du champ, Philippe se retrouvant cadré à l'extrême droite.

2. Plan de demi-ensemble de Justine qui marche, de dos, dans le sable d'un pas déterminé en direction d'une maison blanche. La caméra la recadre en un léger panoramique. En hors-champ, Philippe hurle son prénom.

3. Il fait maintenant nuit noire. Philippe, filmé à distance, marche le long du rivage, les deux mains dans les poches arrière de son pantalon. Le plan s'interrompt alors qu'il est minuscule dans l'image.

· Séquence 35. Int. Nuit. Chambre d'hôtel.

« Entre deux personnes »

1. Gros plan du visage de Justine couchée sur le côté. Elle s'excuse pour son comportement de jalouse. La caméra après « ch'uis nulle » remonte en panoramique cadrer le visage de Philippe, sa tête tenue par son bras, au-dessus d'elle. La caméra revient immédiatement après sur Philippe. La main de Philippe entre dans le cadre et lui caresse les cheveux. La musique s'interrompt quelques instants avant la fin du plan.

· Séquence 36. Ext. Jour. Rue en Italie.

« Entre deux personnes »

1. Plan taille de Philippe et Justine, filmés légèrement de biais sur leur droite, main dans la main, marchant dans une rue éclairée par un éclatant soleil. Ils avancent à allure assez vive, précédés en travelling arrière par la caméra. Ils finissent par dépasser la caméra qui interrompt son travelling une fois qu'ils sont sortis du champ.

· Séquence 37. Ext. Jour. Quai d'une petite gare.

« Entre deux personnes »

1. Plan poitrine de Justine et Philippe assis sur le banc d'une gare, côte à côte. Philippe, clope au bec, finit par se lever du banc et avance en direction des rails, suivi par la

en vertu de la loi du droit d'auteur.

caméra, en panoramique droite, qui délaisse Justine. Il fait un éclatant soleil, mais ils se tiennent dans une portion d'espace relativement préservée du soleil.

· Séquence 38. Int. Jour. Compartiment de train.

« Entre deux personnes »

Gros plan sur Philippe et Justine, elle dormant sa tête posée sur son épaule gauche. 1.
Le train avance vers la droite, dans le sens inverse de celui dans lequel ils sont assis.

· Séquence 39. Int. Nuit. Chambre d'hôtel.

« Entre deux personnes »

Gros plan sur la nuque de Philippe tourné sur le côté. Il est couché dans un lit aux 1.
côtés de Justine qui se tient dans l'arrière-plan. Philippe respire avec force, comme oppressé. « Où est ma fille ? » Il se tourne pour se retrouver de dos, ouvre les yeux et reprend son souffle, en nage après son cauchemar.

· Séquence 40. Ext. Jour. Place à Venise.

« Entre deux personnes »

Justine et Philippe filmés à distance, marchant dans une rue de Venise. La caméra 1.
les suit en panoramique gauche. Autour d'eux une intense lumière jaune les éclaire. Il passent derrière des voitures garées, puis une fontaine au centre d'une petite place, dans laquelle viennent s'abreuver des pigeons. Il est très difficile de comprendre ce que Justine dit à Philippe au début. Ils tournent à un moment à angle droit et se retrouvent face à la caméra. Cadre mobile de la caméra qui ne cesse de les recadrer. Ils avancent de plus en plus vers la caméra. Lorsque le visage de Philippe est cadré en très gros plan, et alors que Justine est déjà hors-champ, il dit : « Je te baise par le derrière. » Il sort du champ à son tour et le plan dure encore un instant, ne montrant plus qu'une voiture blanche totalement floue à l'image.

· Séquence 41. Int. Jour. → Ext. Jour. Une bijouterie, une rue.

« Entre deux personnes »

Plan poitrine de Philippe et de Justine filmés de l'intérieur d'une bijouterie, à travers la 1.
vitrine dont les reflets créent un filtre translucide et opaque devant leurs visages. Justine désigne de l'index des objets exposés d'un côté puis de l'autre de la vitrine. Derrière eux, on aperçoit, déformé par la longue focale et le reflet de la vitre, un couple qui passe fugitivement.

Filmés en plan rapproché, des bijoux dans une vitrine. Au centre de l'image, le point 2.
est fait sur deux anneaux jumeaux et torsadés.

Justine et Philippe filmés en gros plan et en légère contre-plongée dans la rue. La 3.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

caméra les suit en un bref panoramique à droite. Philippe prend un des anneaux et le glisse autour de l'annulaire gauche de Justine, au doigt qui porte les alliances. Justine rigole. À son tour elle lui prend la main droite et lui lèche le doigt avant de lui glisser la bague, ce qui a pour effet de faire protester Philippe, qui jette des regards gênés autour de lui. Pendant tout ce plan dans lequel Philippe paraît si soucieux de ceux qui l'environnent, on perçoit en effet une rumeur urbaine persistante, où se font entendre les bruits de nombreuses voix, mais on ne voit absolument personne autour d'eux.

· Séquence 42. Ext. Jour. Rue à Venise.

« Entre deux personnes »

Plan sur la porte d'entrée d'un magasin de jouets. Philippe et Justine entrent dans le cadre par la droite, en gros plan de profil. Quand ils entrent, la focale change et le point se fait sur eux. La caméra s'accroche à eux en panoramique. Attiré par la devanture du magasin dans la vitrine duquel sont exposées des peluches, Philippe sort du cadre. La caméra continue de filmer Justine qui avance d'un pas relativement nonchalant. Elle finit par s'arrêter pour se retourner et venir chercher Philippe qui la suit en lui prenant le bras. La caméra les filme en panoramique puis interrompt son mouvement : ils finissent par sortir du cadre. 1.

· Séquence 43. Ext. Jour. Rue à Venise.

« Entre deux personnes »

Un air de saxophone démarre au début du plan. Plan large. Philippe et Justine déambulent dans une ruelle dont les immeubles qui la bordent créent un climat de pénombre relative. La caméra suit leur avancée en panoramique sur la droite. Dans ce plan, la différence de taille entre Philippe et Justine apparaît très nettement : elle le dépasse d'une bonne tête. « J'ai faim on achète des trucs ? », dit Justine en regardant dans le hors-champ droit. Ils s'arrêtent au moment où ils entrent dans une lumière relativement blanche, qui les éclaire fortement comme sous l'effet d'un spot. Justine se dirige alors sur la droite, dans une épicerie italienne typique. La caméra recadre sur elle légèrement en panoramique pour la voir s'engouffrer dans l'épicerie. Philippe finit par la suivre en entrant dans le cadre, mais reste à l'entrée du magasin. 1.

· Séquence 44. Ext. Jour. Rue à Venise.

« Entre deux personnes »

La musique continue sur ce plan. Très gros plan de Justine, le visage légèrement tourné vers la gauche, c'est-à-dire vers sa droite à elle, la tête légèrement penchée. Début de confession de sa période d'anorexie. 1.

Gros plan sur les deux visages de Justine et Philippe après « Je faisais de moi ce que je voulais ». Justine est en amorce à droite, de profil. Philippe est pratiquement face 2.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

caméra, les yeux braqués sur Justine. Le point est fait sur lui. Philippe mâche et se met à esquisser un sourire lorsque, souriant elle-même, elle affirme qu'elle était un vrai génie. Il croque dans son sandwich peu avant la fin du plan.

· Séquence 45. Ext. Nuit. → Int. Nuit. Rue, chambre d'hôtel.

« Entre deux personnes »

La musique continue sur ce plan. Plan dans une rue de nuit. Philippe et Justine, main dans la main, traversent cette rue avec de la circulation en se dirigeant vers le grand bâtiment qui leur fait face. 1.

La musique s'interrompt au tout début de ce plan. Gros plan sur Justine de profil en amorce gauche du cadre. Elle dit à Philippe, encore hors-champ : « Toi, t'es triste. » La caméra reste mobile sur les mouvements d'allées et venues du visage de Justine. En son hors-champ, on entend très nettement le klaxon d'une voiture. Au moment où le regard de Justine se fixe un peu plus longtemps sur Philippe hors-champ, la caméra suit rapidement le trajet de son regard pour venir le filmer en gros plan. 2.

· Séquence 46. Ext. Jour. Bateau accostant dans le port de Capri.

« Entre deux personnes »

Un air de saxophone démarre au début du plan. Plan taille de Justine et Philippe s'embrassant sur le pont d'un bateau, leurs cheveux battus par la brise marine. Philippe tourne le dos à la caméra. On ne voit au départ de Justine que son bras entouré autour du cou de Philippe et la masse de ses cheveux, posée sur l'épaule droite de l'homme qu'elle aime. Les deux corps quasiment confondus se détachent très nettement sur fond de ciel gris-blanc, lumière diffuse qui paraît légèrement dissoudre les contours de leurs corps. Puis ils s'éloignent quelque peu l'un de l'autre. Justine entoure un pull autour de son cou, Philippe allume une cigarette. 1.

Plan d'ensemble d'un petit port dans lequel entre un bateau hydroglisseur, filmé à la droite du cadre. Le port est sans aucun doute le port de Capri. 2.

Plan rapproché sur quelques bâtisses qui bordent une plage sur laquelle sont « échoués » quelques bateaux, devant lesquels flottent quelques barques. Ce plan confirme que ce port est celui de l'île de Capri. Le mouvement de travelling avant de la caméra laisse supposer que ce plan est filmé d'un bateau qui s'avance dans le port. La musique s'achève à la fin de ce plan. 3.

· Séquence 47. Int. Jour → Ext. Jour. → Ext. Jour. Salle de bains d'une chambre d'hôtel, rue, balcon de la chambre d'hôtel.

« Entre deux personnes »

Plan américain de Justine, de dos, en train de laver un T-Shirt dans le lavabo d'une chambre d'hôtel. Le cadre de la porte forme autour d'elle un cadre dans le cadre très 1.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

net.

Gros plan sur une boîte aux lettres rouge. Philippe entre dans le cadre par la droite, poste une carte postale et fait demi-tour en sortant du cadre. Le plan dure un peu sur cette grosse boîte aux lettres. 2.

Sur le balcon de leur chambre d'hôtel, filmée en plan américain, Justine met son T-Shirt à sécher au soleil. En fond, un paysage marin, avec un immense bloc rocheux verdoyant qui plonge dans la mer. Elle jette un léger coup d'œil dans le hors-champ, puis avoue sa jalousie à l'encontre de la fille de Philippe. Philippe entre dans le cadre par la gauche, puis sort au bout de quelques secondes, suivi de peu par Justine. 3.

· Séquence 48. Int. Jour. Chambre d'hôtel.

« Entre deux personnes »

Plan dans la chambre de Philippe et Justine. Justine, couchée sur le lit, en gros plan, se tient en amorce du cadre sur la droite. Elle feuillette un magazine. À gauche, au troisième plan, Philippe assis dans un fauteuil vert, est en train de dessiner. La caméra est postée en contre-jour : Justine est donc filmée du côté de l'ombre, ce qui a pour effet de la rendre assez sombre. Cet assombrissement de Justine est redoublé par un léger effet de flou, le point étant fait sur Philippe. Après « Je suis angoissée puis je me sens seule », Philippe la rejoint sur le lit. Ils s'embrassent. Le point est désormais fait sur eux, mais ils n'en demeurent pas moins essentiellement des ombres. 1.

· Séquence 49. Int. Jour. → Ext. Jour. Café, rue.

« Entre deux personnes »

Plan rapproché et en plongée légère sur Philippe assis à la table d'un café, le visage reposant sur son bras droit accoudé. Devant lui, un livre ouvert et une tasse de café. À travers la fenêtre derrière lui, on aperçoit le défilé continu de quelques voitures. Il boit de son café, tourne la tête vers la droite du cadre et sourit tout à coup. Justine entre alors dans le cadre par la droite. La caméra effectue un recadrage, pour tenir leurs deux visages exactement dans un angle et l'autre du cadre, opposés en diagonale : Philippe dans le coin inférieur gauche, Justine dans le coin supérieur droit. La diagonale du cadre se superpose presque idéalement à la ligne de leurs regards échangés. « Tu trouves qu'on a une bonne vie ? », demande, amère, Justine. Philippe se lève. Ils sortent du café. La caméra les suit en panoramique. 1.

La caméra les récupère à la sortie du café, en gros plan de trois quarts dos. « Ça t'embête pas que je sois toujours avec toi ? » La caméra les laisse filer et sortir du cadre par la droite. 2.

· Séquence 50. Int. Jour. Appartement de Justine et Philippe (?).

« Entre deux personnes »

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Gros plan sur Justine de profil. Derrière elle le fond est flou. On devine une sorte d'armoire en bois marron et dans le coin inférieur gauche du cadre un poste de télévision. Elle finit par lever les yeux vers le hors-champ à gauche. 1.

Contrechamp sur Philippe, filmé en plan poitrine, en légère contre-plongée. Son buste se détache sur un fond clair, parfaitement uniforme et indéfini. La caméra suit son léger mouvement d'aller-retour en panoramiques. 2.

Champ sur Justine (idem plan 133) pour : « Et vous couchiez ensemble ? » 3.

Retour sur Philippe (idem plan 134) pour l'entendre dire : « Oh, pas trop non. » 4.

· Séquence 51. Int. Jour. Appartement de Justine et Philippe.

« Entre deux personnes »

Plan américain de Justine dans une salle de bains, en soutien-gorge blanc, en train de passer un bout de coton sur son visage. Il y a un double effet de cadre dans le cadre dans ce plan. Premier effet : les deux-tiers à droite sont constitués par l'espace de la salle de bain ; le troisième tiers gauche est un pan de mur gris. Le deuxième jeu de cadre provient du miroir, qui renvoie l'image de Justine. Le téléphone sonne hors-champ. Elle va décrocher en se postant au premier plan de l'image. 1.

Plan sur un coin du lit sur lequel se trouve Philippe. Une lampe, en bas de l'image, constitue la source principale de lumière interne au champ. En amorce droite du cadre, la porte marron d'une armoire. Une fois que Justine a dit à Philippe hors-champ que c'est Annie, on le voit se lever du lit et venir prendre le combiné qu'on a entendu être posé sur une table par Justine. Philippe le porte à son oreille, filmé en gros plan, de trois quarts face. On entend très distinctement la voix d'Annie : « Faut que tu viennes tout de suite. » Il décide d'y aller. Il se retourne presque en deux temps : un coup d'œil sur la gauche, sans doute à Justine, puis en direction du lit. 2.

· Séquence 52. Ext. Nuit. Rue.

La musique – saxophone et piano mêlés – démarre au début du plan. Plan poitrine de Philippe dans une rue de nuit. Il se tient de profil, bras croisés. Il gigote un peu en attendant : mais c'est plutôt du calme qui émane de lui. On entend le taxi arriver hors-champ. Philippe fait signe au chauffeur de s'arrêter. La caméra suit Philippe en panoramique pour le voir monter dans le taxi, puis reste fixe, en regardant la voiture s'éloigner. La musique s'interrompt quand la voiture redémarre. 1.

· Séquence 53. Int. Nuit. Appartement d'Annie.

Plan rapproché sur Camille de trois quarts dos, devant son père qui se tient dans l'encadrement de la porte. La tête de Philippe entre dans le champ pour embrasser la tête de son fils. Puis la caméra reste accrochée au visage de Philippe. Annie entre 1.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

dans le champ, portant Lucie dans ses bras qui, elle, tient une peau de mouton. Annie sort du champ, Philippe ferme la porte et sort à son tour du champ sur la droite, pour aller coucher ses enfants.

Dans la chambre des enfants. Plan rapproché sur Lucie, suçant son pouce, couchée 2.
sur le dos dans son lit blanc. À côté d'elle, on devine un gros nounours. Le visage de Philippe souriant se tient dans l'angle supérieur droit de l'image, le regard tourné vers sa fille. Après le « Tu dors ? » de son père, Lucie se cache le visage sous sa peau de mouton. Philippe lui pose alors la main gauche sur la poitrine, en un geste qui est tout à fait proche de celui qu'avait fait Annie dans la première scène du coucher des enfants. La caméra descend alors en panoramique pour venir cadrer le visage de Camille, couché sur le dos, dans la pénombre. Au passage apparaît une touffe des cheveux frisés d'Annie sur la tranche droite du cadre. Et dans le plan fixe qui nous donne désormais à voir Camille, la main d'Annie apparaît dans le coin inférieur droit de l'image. Camille, le visage très fermé au début, se met à sourire et à murmurer quelques mots inaudibles à l'adresse de sa mère.

Gros plan sur le visage d'Annie qui se tient pratiquement face caméra dans la moitié 3.
gauche de l'image. Philippe demande « Ça va ? » en hors-champ puis entre dans le champ par la droite. Ils discutent un moment pour constater combien ils sont devenus étrangers l'un à l'autre, puis Annie va ouvrir la porte d'entrée. La caméra la suit en panoramique gauche. La caméra cadre la porte qui s'ouvre avec Annie dans le coin droit. Philippe sort, Annie referme la porte et sort du champ par la droite. La caméra reste fixe sur la porte fermée une demi-seconde.

· Séquence 54. Int. Nuit. Café.

« Entre deux personnes »

Plan rapproché de l'intérieur d'un café. L'ami de Philippe nous signale sa présence 1.
hors-champ d'abord par sa voix. Il entre le premier dans le café, suivi de près par Philippe. Il s'arrête pour se retourner vers lui. Philippe continue sur sa lancée. La caméra le suit en panoramique et en très gros plan. Philippe s'assoit. On a vu peu auparavant son ami passer juste derrière lui. La caméra au bout de quelques instants se met à effectuer un travelling droit autour de son visage. La caméra peu à peu délaisse le visage de Philippe pour venir cadrer celui de son ami. Au bout d'un moment, la caméra effectue le mouvement inverse, pour venir cadrer uniquement Philippe. Puis, la caméra effectue un panoramique pour venir cadrer le visage de l'ami de Philippe de trois quarts dos, pour ensuite effectuer le mouvement inverse pour venir cadrer Philippe. Après que la lecture de l'extrait de l'article a commencé, la caméra effectue à nouveau un pano-travelling qui tourne autour du visage de Philippe pour venir cadrer son ami. La plan se termine sur « Quand cela finira-t-il ? »

· Séquence 55. Ext. Nuit. Rue.

Plan en pied de Philippe de dos, marchant dans la nuit. Quelques voitures passent 1.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

près de lui. La lumière des phares d'une des voitures se reflète dans la vitre de la caméra.

· Séquence 56. Int. Jour. Appartement de Justine et Philippe.

« Entre deux personnes »

Plan rapproché sur Justine et Philippe au lit. Le réveil sonne. Justine éteint immédiatement le réveil, puis se lève. La caméra la suit en panoramique, la filme commençant à sortir de la chambre, puis la délaisse pour venir cadrer Philippe dormant. 1.

Plan sur le coin du lit qui dépasse, le reste étant masqué par le coin de mur de la porte d'entrée. Justine entre alors dans le champ par la gauche. À son apparition, la focale change pour venir faire le point sur Justine. Elle sort de l'appartement. Le plan dure un peu sur la porte qui se ferme avec délicatesse et précaution. 2.

· Séquence 57. Int. Jour. → Int. Jour. Entrée de l'appartement d'Annie, cuisine de l'appartement.

« Entre deux personnes »

Gros plan de Philippe dans la pénombre, de trois quarts dos. La porte près de laquelle il se tenait s'ouvre. Une jeune femme lui ouvre avec un très large sourire. Il entre dans l'appartement. La jeune femme referme la porte. 1.

Plan rapproché de Lucie assise en tailleur sur un sol en carrelage blanc. Autour d'elle, des petits jouets disposés ça et là. Lucie est toute de rouge vêtue, si ce n'est ses collants blancs. Philippe entre par la gauche et se baisse pour enfiler le manteau de Lucie. La caméra panote un peu pour contenir les deux visages dans son cadre. Philippe met alors sa fille debout et lui, toujours accroupi, commence à ramasser les jouets qui traînent par terre. La caméra finit par ne plus cadrer que lui. Il jette un premier coup d'œil vers le hors champ dans le coin inférieur droit, revient sur les objets autour de lui, puis regarde immédiatement à nouveau là où il venait de regarder. Il interrompt aussitôt ses gestes, comme figé, et s'avance légèrement pour venir ramasser une seringue qui traînait au sol, que la caméra vient cadrer en panoramique en diagonale. Il ramasse la seringue et lève sa main. La caméra le suit. L'image se « fige » alors sur la main de Philippe qui tient la seringue pratiquement au centre du cadre, entre la partie de son corps qui apparaît alors dans le champ (son genou) et les deux jambes de sa fille, dans la partie supérieure droite du champ. Lucie agite son pied gauche dans sa sandalette rouge. 2.

· Séquence 58. Ext. Jour. → Int. Jour. Parking d'une usine de confection textile, intérieur de l'usine.

Plan sur une Alfa Roméo qui vient se garer devant un bâtiment bleu. Lorsque la voiture passe devant la caméra, en plan très rapproché de gauche à droite, on 1.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

aperçoit Justine dans le cadre de la fenêtre arrière ouverte. Deux femmes, dont Justine, sortent de la voiture.

Plan d'ensemble de l'intérieur d'une usine de confection textile. La caméra effectue un léger panoramique à droite, pour bien cadrer à chaque fois le groupe de quatre personnes qui s'avancent dans lequel se trouve Justine. Leurs habits sombres tranchent nettement au milieu de la masse d'étoffes blanches qui les entourent, en paquets de tissu sur des tables ou déjà sous forme d'habits pendus sur des cintres. Justine est la dernière à sortir du cadre, en jetant des regards autour d'elle. La caméra effectue alors un panoramique en diagonale pour venir cadrer une couturière qui mâche un chewing-gum et suit du regard les personnes qui viennent d'entrer, tout en continuant à coudre. 2.

Gros plan sur la nuque et l'épaule droite de Justine. Devant elle, le visage d'une styliste, des aiguilles entre les dents, qui réajuste la robe que porte Justine. Le point est fait sur le visage de face de la styliste, l'épaule et la nuque de Justine étant floues. La styliste demande alors à Justine de se tourner. Pendant le mouvement, le point se fait sur Justine, filmée de trois quarts face. 3.

Plan de demi-ensemble. Au premier plan de l'image, à la droite du cadre, deux silhouettes d'homme de dos, dont un tout à fait en amorce à droite. Au second plan, la styliste et Justine qui se retourne encore une fois sous la demande de la styliste. Le point est fait sur les deux femmes. 4.

Plan poitrine de Justine en très légère contre-plongée pendant que la styliste est baissée à sa droite finissant de planter des épingles dans sa robe. La styliste demande à chaque fois à Justine de ne pas bouger. La couturière passe d'un côté puis de l'autre de Justine, pendant que cette dernière tourne le visage d'un côté puis de l'autre, l'air complètement fermé. 5.

· Séquence 59. Ext. Nuit. Voiture du père de Philippe.

« Entre deux personnes »

Gros plan de Philippe en voiture côté passager. Il a le visage tourné vers le côté conducteur à qui il parle. La longue focale rend tout ce qui apparaît dans le pare-brise arrière indistinct. L'arrière-plan se retrouve ainsi constitué d'une multitude de confettis colorés et lumineux, clignotant et dansant dans l'image. La caméra panote sur le père au moment où il dit : « En même temps les enfants ça passe toujours au travers de tout ». « Et vous continuez votre vie chacun de votre côté avec les enfants entre vous et tout va bien, voilà. » : la caméra effectue un panoramique sur Philippe après cette dernière réplique et termine le plan. 1.

· Séquence 60. Ext. Jour. → Ext. Jour. Sortie de métro, rue.

« Entre deux personnes »

Plan en plongée d'un escalier de sortie de métro. Philippe et Camille remontent les 1.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

escaliers en marchant assez vite. Lorsqu'ils passent devant la caméra, elle demeure sur Camille qui tourne son visage vers son père avant qu'ils sortent du champ. Le plan s'attarde un court instant sur la grille jouxtant l'escalier à laquelle sont accrochés des vélos. On voit les jambes de deux passants.

Plan de demi-ensemble sur Philippe et Camille marchant dans une rue. Lorsqu'ils s'approchent de la caméra, celle-ci filme Camille en gros plan, qui demande alors à son père si c'est vrai qu'il a « pris la drogue ? » La caméra le suit à partir de là en gros plan et en travelling gauche. Lorsque Philippe dit « qu'est-ce que tu racontes ? », la caméra les laisse s'éloigner de dos. 2.

· Séquence 61. Int. Jour. Appartement de Justine et Philippe.

Gros plan de Philippe de trois quarts dos en train de téléphoner. Au cours de la conversation, Philippe se tourne face caméra. Son visage se détache sur un fond totalement neutre. Au téléphone, Justine, qui pleure. 1.

· Séquence 62. Int. Rêve. → Int. Nuit. Rêve de Philippe, appartement de Justine et Philippe.

« Entre deux personnes »

Rêve de Philippe. Filmé en plan poitrine de profil, Philippe, à l'intérieur d'un wagon de train, habillé d'une chemise blanche, ferme une porte derrière lui. Dans le couloir, à la gauche du cadre, s'approche Justine à laquelle Philippe tourne le dos. « Espèce de chien », lui crie-t-elle. Philippe effectue un demi-tour sur lui-même. Justine se met alors à hurler après lui de plus en plus violemment, en le frappant à grands coups d'un tissu blanc. Philippe se protège alors le visage de ses bras et commence à s'enfuir du champ en passant dans l'avant-champ. Le plan se termine sur Justine en plan serré, hurlant une dernière fois « espèce de chien », le visage déformé par la fureur. 1.

Gros plan de Philippe se protégeant le visage, qui se réfugie dans un coin du wagon, les yeux révulsés. Un mélange de panique et de peur se lit sur son visage lorsque, acculé dans le coin du wagon, il est filmé en plan-poitrine. 2.

Contrechamp sur Justine (idem fin du plan 158), reprenant son souffle, jetant un regard noir sur Philippe hors-champ. 3.

Très gros plan de trois quarts face du visage de Philippe, qui ouvre les yeux d'abord doucement, puis l'air inquiet. 4.

Plan plus large, en plongée, sur Philippe et Justine, endormie sur le ventre près de lui dans le lit. Philippe, en sueur, s'accoude puis tourne la tête vers Justine. Il sort du champ. Justine lui demande, une fois qu'il est sorti : « Tu t'en vas ? » 5.

Plan taille de Philippe de dos dans la cuisine, suivi en travelling avant, qui fait un demi-tour à 90° et s'appuie contre le dossier d'une chaise rangée sous un table, puis qui se retourne face à la caméra, en s'appuyant de la main gauche sur le haut du 6.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

frigo.

Plan poitrine de Justine couchée sur le ventre dans son lit, le visage tourné vers la caméra. Elle est torse nu. Philippe glisse sa tête dans le champ par le haut du cadre et vient murmurer « Je t'aime » à l'oreille de Justine. Elle demande l'heure. Il répond trois heures et demie, puis sort la tête du cadre. 7.

· Séquence 63. Int. Jour. Atelier de Philippe.

Gros plan de Philippe dans son atelier. La longue focale rend tout ce qui est autour de lui flou et indistinct. Il regarde devant lui, bouge la tête de-ci de-là, se gratte derrière l'oreille gauche. Rien ne vient. 1.

Plan de demi-ensemble sur Philippe, de trois quarts dos, devant une très grande toile complètement vierge. Philippe tient deux morceaux de fusain dans les mains. 2.

Plan sur Philippe, plus large que le plan 165, toujours assis devant sa toile. Les objets au second plan sont, cette fois, beaucoup plus nets. On peut distinguer certaines toiles de Philippe. Il finit par se lever. La caméra le suit en panoramique. Il enlève son tablier, le jette par terre hors-champ, reprend sa veste en jean beige accrochée à un porte-manteau, l'enfile et sort. On l'entend fermer la porte de son atelier à clé. 3.

· Séquence 64. Int. Jour. → Int. Jour. Café, appartement de Justine et Philippe.

« Entre deux personnes »

Philippe en plan rapproché, engoncé dans le recoin d'une banquette de café, une tasse devant lui. La lumière qui l'entoure tire sur l'orange. Il fume une cigarette, sucre son café. 1.

Plan d'ensemble. Justine est assise tout habillée dans son lit, à gauche du cadre. Elle paraît toute petite en proportion du grand pan de mur blanc contre lequel elle est assise. Dans la partie droite du cadre, le coin de l'entrée de l'appartement tranche radicalement par son obscurité. Justine sanglote dans son lit. Philippe entre dans l'appartement et referme la porte derrière lui et sort complètement du cadre. En entendant la porte claquer, Justine se met à sangloter plus fort. Philippe entre alors dans le cadre et vient se poster debout près du lit : il apparaît en plan en pied dans le champ. Justine se met, dans un interminable sanglot, à lui dire : « Tu m'aimes pas ». Philippe se rapproche un peu plus du lit et se penche vers Justine : son ombre portée se dessine très nettement sur le mur blanc. Il finit par s'asseoir près de Justine dans le lit et la prend dans ses bras, lui entourant le visage de son affection. Justine continue de sangloter sur son épaule. 2.

· Séquence 65. Ext. Jour. Rue à Paris.

« Entre deux personnes »

Filmés en plan poitrine, Philippe et Camille marchent côte à côte dans la rue. Camille 1.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

annonce à son père que sa mère n'est plus avec Moand. Une fois le visage de Philippe cadré en gros plan, la caméra le suit en travelling arrière, filmé en contre-plongée et de biais.

Gros plan sur Camille à « Et qu'est-ce que ça fait la drogue ? », la caméra le suivant 2.
en travelling arrière.

Retour sur Philippe (idem fin du plan 170) à « Y'a même des drogues qui te font très 3.
mal en une fois », toujours suivi en travelling arrière par la caméra. Après « Non, je te l'ai déjà dit », la caméra le laisse sortir dans le hors-champ gauche, comme attirée par un graffiti rouge sur le mur. La conversation se termine hors-champ.

· Séquence 66. Int. Nuit. Chambre de Justine et Philippe.

« Entre deux personnes »

Plan rapproché en plongée sur Justine et Philippe au lit, de trois quarts face, dans 1.
une pénombre bleutée. On peut voir Justine ouvrir les yeux dans le noir et dire : « Si tu veux tu peux retourner vivre avec tes enfants. »

· Séquence 67. Int. Jour. Atelier de Philippe.

Gros plan sur le visage de Philippe, dans son atelier, le visage tourné vers la gauche. 1.
Pour la première fois, il porte des lunettes. Il donne des coups de pinceaux sur une toile dans le hors-champ. La caméra suit les va-et-vient de son visage en panoramiques. En fond, une toile au sol, avec devant des cadres de toiles vides.

Cut. Idem plan 174. Peu avant la fin du plan, un air de saxophone démarre. 2.

Cut. Idem plan 174. Dans ce plan, la tranche de la toile sur laquelle Philippe est en 3.
train de peindre apparaît furtivement en amorce gauche du cadre. En fin de plan, pour la première fois depuis le début de la séquence, la caméra délaisse le visage de Philippe pour cadrer le pinceau qu'il trempe dans une vieille boîte de conserve.

Cut. Très gros plan du visage de Philippe de trois quarts face. Le son hors-champ a 4.
changé : à l'écoute, Philippe paraît désormais dessiner sur la toile.

Cut. Idem plan 177. 5.

Cut. Plan taille sur Philippe qui a pris du champ par rapport à la toile. Il la regarde à 6.
distance, les bras relativement écartés de son torse, faisant un demi-tour sur lui-même, puis venant s'accouder sur une toile roulée posée en hauteur. Il porte une cigarette à sa bouche, le tout en continuant de fixer la toile hors-champ. Il s'avance alors pour continuer son travail.

Contrechamp. Plan de demi-ensemble de Philippe de profil devant sa toile. La toile 7.
est déjà bien avancée : on peut apercevoir les contours d'un visage au menton très proéminent, au-dessus d'un personnage de taille nettement plus réduite qui le regarde. Philippe se retourne encore une fois vers elle, puis s'éloigne dans le hors-champ droit pour prendre encore du recul. Il entre à nouveau dans le champ et

en vertu de la loi du droit d'auteur.

allume sa cigarette à la place où il se trouvait précédemment, puis commence à mélanger des couleurs sur une feuille blanche posée sur sa table de travail devant lui, à la droite du cadre. Le plan se termine lorsque Philippe s'apprête à verser de la peinture blanche sur la feuille blanche.

Raccord dans le geste. Gros plan sur Philippe versant du blanc sur son mélange de couleurs (vert et blanc) entamé. Philippe mélange les couleurs avec son pinceau, pour obtenir un vert très pâle. Au moment où Philippe lève son pinceau pour peindre sur la toile, la caméra remonte en panoramique ascendant pour venir recadrer son visage de trois quarts face, les yeux tournés vers la droite. La caméra reste sur son visage lorsque Philippe se retourne, pour remettre de la peinture sur son pinceau. 8.

Cut. Gros plan sur la main gauche de Philippe, en train de verser du blanc sur un mélange de couleur beige. Philippe commence à incorporer le blanc au mélange à l'aide de son pinceau. 9.

Cut. Très gros plan sur le visage de Philippe, de profil, en train de réaliser le mélange hors-champ. Au bout de quelques secondes, il se tourne brusquement vers la toile pour recommencer à peindre, toujours filmé en très gros plan. Son visage fait à nouveau un aller-retour lorsqu'il se tourne pour reprendre de la couleur, puis se remettre à peindre. 10.

Cut. Très gros plan de Philippe. Idem plan 183. Le plan se termine sur Philippe, tourné pour reprendre de la couleur. 11.

Cut. Idem plan 183. Philippe se tourne une fois pour reprendre de la couleur. 12.

Cut. Contrechamp. Plan de demi-ensemble de Philippe, de dos devant sa toile, les couleurs passées dessus. Philippe effectue un demi-tour sur lui-même en s'essuyant les mains, se tourne à nouveau vers la toile, puis prend un pinceau pour venir effectuer une retouche. 13.

Cut. Gros plan sur le visage de profil de Philippe, en train de peindre sur la toile dans le hors-champ à gauche. Philippe se retourne deux fois pour remettre de la peinture sur son pinceau. 14.

Cut. Contrechamp. Plan sur Philippe de dos, à distance de sa toile, en amorce à droite du cadre. Il s'essuie les mains tout en regardant la toile achevée, dont les deux tiers inférieurs apparaissent dans le champ à gauche. La musique s'interrompt quelques secondes après le début du plan. Philippe reste devant sa toile, s'essuyant la bouche du revers de la main, puis finissant de s'essuyer les doigts. 15.

· Séquence 68. Ext. Jour. Entrée d'une station de métro.

Plan large sur Philippe entrant dans une station de métro suivi en panoramique descendant jusqu'à ce qu'il disparaisse complètement de l'écran. Le plan se termine sur l'ombre du fer forgé de Guimard sur le trottoir. 1.

· Séquence 69. Ext. Nuit. Voiture du père.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

« Entre deux personnes »

Gros plan sur le père en voiture. La longue focale rend l'arrière-plan flou et indistinct. Il confie à Philippe, dans le hors-champ à gauche, que son propre père est mort quand il avait cinq ans. La caméra panote sur Philippe pendant que le père dit : « Enfin, c'est ce qu'on nous disait. » 1.

Gros plan sur le père après « Cent raisons ou aucune, c'est la même chose. » La caméra panote à gauche sur Philippe après que le père a dit que cela ne servait à rien de se sentir « coupable d'une chose qu'on ne pouvait pas ne pas faire ». « C'est dialectique, comme disait l'autre, non ? » : la musique – piano et saxophone – démarre à la fin de cette phrase. 2.

Retour en gros plan sur le père à : « Le plus dur évidemment ce sont les enfants. » Le plan se termine sur le père, après qu'il a donné le seul coup d'œil en direction de son fils qu'on ait vu lui donner pendant toute cette conversation. La musique s'interrompt peu avant la fin du plan. 3.

· Séquence 70. Ext. Jour. → Int. Jour. → Int. Jour. Rue à Paris, café, rame de métro.

« Entre deux personnes »

Plan large sur Philippe dans une rue, devant Justine et Camille qui se donnent la main. Philippe sort du champ assez vite. Au moment où Justine et Camille passent devant la caméra, celle-ci suit le visage de Justine en gros plan de profil et en contre plongée. La caméra se met alors à suivre Justine et Camille de trois quarts dos, en travelling avant. Philippe réapparaît alors dans le champ, à quelques pas des « enfants », comme il les appelle. Au fur et à mesure de leur avancée, les personnages s'éloignent de plus en plus de la caméra. 1.

Raccord dans l'axe, pendant que Philippe propose de parler de « ce qui se passe à l'école ». En plan rapproché, Philippe, puis Camille et Justine tournent au coin d'une rue. En fin de plan, une statue qui apparaît en fond à la gauche du cadre laisse supposer qu'ils se trouvent Place du Panthéon. 2.

Plan rapproché et en plongée légère sur Camille et Philippe, assis à la table d'un café. Camille est de trois quarts dos, Philippe de trois quarts face. La caméra effectue un panoramique ascendant en diagonale sur la gauche pour venir cadrer Justine en contre-plongée légère. Elle dit au revoir à Camille et sort du champ par la droite, pendant que la caméra reprend sa position initiale. 3.

Plan rapproché sur Camille et Philippe assis dans une rame de métro. 4.

· Séquence 71. Int. Nuit. → Int. Rêve. → Int. Nuit. Chambre de Justine et Philippe, rêve de Philippe.

« Entre deux personnes »

Plan rapproché en plongée sur Justine et Philippe dans leur lit. Une pénombre 1.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

bleutée les entoure. Justine dort. Philippe, le visage qui s'inscrit dans l'angle supérieur droit de l'image, la regarde dormir.

Très gros plan sur le visage de Philippe qui ferme les yeux. 2.

Rêve de Philippe. Philippe de dos, en plan rapproché et en plongée légère, regarde à travers une fenêtre. Sa veste est accrochée à la poignée de la fenêtre. Il tourne la tête vers le hors-champ à droite, puis regarde à nouveau par la fenêtre. 3.

Plan américain sur Annie, qui sort d'une pièce, suivie de Camille. Ils s'immobilisent dans un couloir. Annie colle le dos de Camille contre elle, et croise ses deux mains devant le torse de son fils. L'appartement dans lequel ils se trouvent apparaît vieillot. 4.

Plan moyen sur Lucie assise en tailleur par terre en train de jouer à un jeu de cartes (genre Memory). Effet très net de cadre dans le cadre, qui crée un resserrement de la représentation sur la petite fille. 5.

Retour sur Annie et Camille (idem plan 200). 6.

Gros plan sur Philippe, filmé sous un angle différent que dans le plan 199, toujours devant sa fenêtre. Il tourne la tête vers le hors-champ gauche et annonce qu'il part en décrochant sa veste. La caméra le suit en panoramique en très gros plan pendant qu'il fait quelques pas. Après qu'Annie lui a dit « à jeudi », il tourne la tête, étonné, vers le hors-champ droit. 7.

Gros plan en caméra mobile sur le visage d'Annie qui discute avec Philippe hors-champ. Après « il est en vacances », la caméra panote en diagonale ascendante vers Camille, qui se tient la tête posée contre l'encadrement d'une porte. Puis la caméra revient rapidement sur Annie, effectuant un mouvement inverse, pour « N'oublie pas de bien dire que tu vois des gens célèbres. » Hors-champ, Philippe sort. Le plan se termine sur Annie qui se met à sourire en regardant son fils. 8.

Plan en plongée franche sur l'escalier d'un immeuble relativement délabré. Une vieille dame monte les escaliers avec peine. Philippe entre dans le champ par la gauche en descendant les escaliers. Il croise la dame qui lui dit bonsoir. Il s'arrête pour lui répondre. La caméra continue de filmer la vieille dame qui recommence à monter, puis sort du champ. 9.

Gros plan sur le visage de Philippe qui se réveille. Le son du rêve continue et baisse progressivement pour s'arrêter sec lorsque Philippe ouvre les yeux. 10.

Plan moyen sur Justine et Philippe dans le lit. Philippe est couché de dos. Justine est assise dans le lit et regarde Philippe. Elle allume une cigarette. Son ombre portée se détache assez nettement sur le mur. « Tu es mon amour, mon amour c'est toi », dit-elle, en caressant les cheveux de Philippe. 11.

· Séquence 72. Int. Jour. Appartement de Justine et Philippe.

Plan rapproché sur l'entrée de la cuisine de chez Justine et Philippe. Le téléphone, posé en amorce gauche sur la table au premier plan de l'image, sonne. Philippe sort de la cuisine, décroche en se postant debout appuyé contre le mur, filmé en plan 1.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

taille. Au téléphone, la voix de l'interlocuteur est lointaine, mais audible. En apprenant que son père est à l'hôpital, Philippe tire une chaise vers lui et s'assoit, les jambes comme coupées par la nouvelle. Il raccroche, sonné.

· Séquence 73. Int. Jour. Couloir et chambre d'hôpital.

« Entre deux personnes »

Plan rapproché sur la porte d'entrée d'une chambre d'hôpital. Dans le lit qui apparaît dans le surcadrage ainsi généré, le père de Philippe, allongé sur le dos, le bras gauche ramené sur son front. On entend Philippe marcher dans le hors-champ. Il entre par la gauche dans le cadre, reste derrière la porte en disant bonjour à son père, puis entre. Pendant que Philippe ferme la porte, on voit le père se redresser dans son lit en souriant. Le plan dure encore quelques instants sur le plan de la porte fermée. 1.

Gros plan sur le père assis dans son lit, filmé de trois quarts face, avec Philippe de profil qui se tient en amorce droite, assis sur le lit de son père. Le plan reste fixe jusqu'à ce que le père s'allonge en disant qu'il est un peu fatigué : la caméra suit alors en panoramique descendant gauche. Après qu'il se soit relevé pour un sursaut de dernière inquiétude – « Tu dis rien à personne, hein ? » – il s'allonge à nouveau, la caméra le suivant dans ses mouvements. Philippe sort du cadre. La dernière image est celle du père, le visage marqué, respirant fort sur son lit. 2.

Plan du couloir de l'hôpital, dans lequel Philippe s'avance quasiment face caméra. Il finit par sortir du champ par la gauche, la focale changeant alors pour augmenter la profondeur de champ. 3.

· Séquence 74. Int. Jour. Chambre funéraire.

« Entre deux personnes »

Plan d'ensemble fixe de Philippe assis près de la dépouille de son père mort. La porte ouverte de la chambre funéraire crée un effet de cadre dans le cadre net. Au-dessus du père, une longue guirlande de fleurs. 1.

· Séquence 75. Ext. Jour. Rue.

Plan moyen sur l'encadrement d'une porte dans un mur aux pierres apparentes. Philippe apparaît par la droite dans le cadre de la porte. Il s'immobilise un instant parfaitement encadré, regarde vers la gauche du cadre, puis tourne vers la droite et longe le long mur de pierres. La caméra le suit un instant en panoramique droite, puis le laisse s'éloigner. Un voiture noire le croise. 1.

· Séquence 76. Ext. Jour. Cimetière.

« Entre deux personnes »

en vertu de la loi du droit d'auteur.

1. Gros plan de Philippe de profil, de grosses lunettes de soleil sur le visage. Un visage d'homme qui vient sans doute de le saluer sort par la gauche. On voit derrière lui passer des gens. Justine entre dans le cadre par la gauche, puis vient se poster à la gauche de Philippe. La caméra recadre légèrement pour venir les cadrer ensemble dans l'image. Le visage de Justine, lorsqu'elle se tourne vers lui, est masqué en grande partie par le visage de Philippe. Puis elle sort du cadre par la gauche, en faisant un demi-tour. La dernière image est celle de Philippe de profil, bouleversé, seul dans le champ.

Noir.

Générique de fin.

Les mentions génériques défilent de bas en haut en lettres blanches sur fond noir. Musique (piano et saxophone).

Le Vent de la nuit

Générique d'ouverture.

Les mentions génériques apparaissent puis disparaissent en lettres blanches sur fond noir.

· Séquence 1. Int. Jour. Escalier intérieur de l'immeuble de Paul.

« Entre deux personnes »

1. Plan en plongée légère sur une porte d'entrée intérieure d'un immeuble, verte et vitrée à carreaux. Hélène entre dans l'allée d'immeuble que l'on découvre derrière cette porte. Elle ouvre la porte et commence à gravir les étages. La caméra reste sur la porte qui se ferme.

2. En contre-plongée, Hélène monte les escaliers. La caméra panote légèrement pour la suivre dans le tournant de l'escalier.

3. Plan en plongée. Hélène continue de monter les escaliers, filmée du côté droit. En son hors-champ, on entend une porte qui claque, puis d'autres pas que ceux d'Hélène dans l'escalier. Une jeune fille entre dans le champ par la droite et croise Hélène en descendant. Le plan se termine au moment où Hélène s'apprête à sortir du champ. Dans ces derniers instants, elle est relativement floue.

4. Plan en plongée sur la jeune fille qui continue de descendre, puis relève un instant la tête en direction d'Hélène, tout en continuant sa descente. La caméra effectue alors un panoramique ascendant en diagonale pour venir cadrer à hauteur du visage Hélène qui entre dans le champ en regardant en direction de la jeune fille hors-champ dans l'escalier, puis continue à monter les escaliers en contre-plongée. La caméra la suit dans les tournants de l'escalier, jusqu'à ce qu'elle disparaisse du champ.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Plan en gros plan et en contre-plongée du haut de la tête d'Hélène de dos, qui s'éloigne de la caméra. Hélène arrive au fond du couloir, devant une porte verte. Elle sonne. Effet de cadre dans le cadre très net. Elle sonne une deuxième fois. En constatant que personne n'ouvre, Hélène prend la clé cachée derrière un boîtier suspendu dans un renfoncement du mur près de la porte. Puis elle entre, non sans avoir auparavant remis la clé dans sa cachette. Elle ferme la porte derrière elle. 5.

· Séquence 2. Int. Jour. Appartement de Paul.

Dans l'appartement, filmée en plan poitrine de profil, Hélène enlève son manteau et le pend au portemanteau dans l'entrée. Elle sort du champ en passant une porte sur la gauche. 1.

La caméra la récupère en gros plan de dos. Elle entre dans le coin cuisine, disparaît un court instant masquée par le mur au premier plan droit de l'image, puis se fait de nouveau visible et s'assoit devant une table rouge dans un renfoncement. Elle sort un carnet et un stylo de son sac et commence à écrire. L'effet de cadre dans le cadre est dans ce plan très prononcé. Les murs de la pièce sont uniformément blancs. 2.

Plan sur un coin de l'appartement, tout en lignes et murs blancs, avec en son centre deux espaces vides pour deux encadrements de porte. Hélène entre dans le champ par la droite, traverse les deux encadrements de porte et disparaît sur la droite. 3.

La caméra la récupère en plan taille. Elle entre dans la pièce où la caméra l'accueille. Elle reste une seconde sur le pas de la porte et jette un regard circulaire sur l'espace autour d'elle. Puis elle entre, empoigne tout de suite une couverture sur le lit qu'elle plie puis repose. Elle arrange ensuite le lit, sort un foulard de son sac qu'elle étale sur le matelas, puis sort de son sac un vaporisateur de parfum. Elle parfume le lit, puis se parfume elle-même. Elle retire alors le foulard qu'elle a autour du cou. 4.

Hélène passe de la chambre à la cuisine filmée en panoramique droite en légère plongée et en plan rapproché. Le couloir apparaît plus sombre que les pièces dans lesquelles elle se trouvait jusqu'à présent : Hélène semble passer d'un point de lumière à un autre. Elle sort du champ en entrant dans la cuisine. En début de plan très fugitivement se laisse voir au fond du couloir une baignoire avec une serviette blanche posée en paquet sur le bord. 5.

Plan rapproché sur le coin de table rouge de la cuisine et le carnet dans lequel Hélène écrit à nouveau. Sur la table, à côté de ses mains, la tête d'un chat noir dépasse. En voix-over, Hélène commence à lire ce qu'elle est en train d'écrire. La caméra panote alors pour remonter cadrer son visage. Effet de cadre dans le cadre extrêmement marqué : deux bandes blanches verticales cernent le visage d'Hélène. À « Tu l'emporteras pas avec toi », la caméra redescend sur ses mains en train d'écrire, puis remonte sur son visage après : « Je me suis dit O.K. pour tout flamber. » 6.

· Séquence 3. Int. Jour. Chambre de Paul.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

« Entre deux personnes »

1. Filmée en plan poitrine, de trois quarts dos, Hélène se tient à la fenêtre de la chambre de son amant. Sa silhouette noire se découpe sur un effet de blanc lactescent. La voix de Paul se fait entendre : « Relève tes cheveux, j't'aime sévère ». Hélène se fait un chignon. Elle se retourne vers Paul, puis va chercher ses lunettes dans son sac posé sur une chaise contre le mur de la tête du lit. La caméra la suit en panoramique gauche. La caméra remonte sur son visage quand elle porte les lunettes à son visage, puis se plante bras croisés, regardant dans l'avant-champ droit.

2. Contrechamp après qu'Hélène a demandé : « Tu aimes ? » Gros plan sur Paul, les yeux levés vers Hélène hors-champ.

3. Champ à : « T'aimerais pas un peu le cul toi ? » Gros plan sur Hélène. Son visage, dans le coin gauche de l'image, se détache sur un fond vert amande. Elle sort du champ lorsque Paul l'appelle. Le plan dure un peu. On les entend s'embrasser hors-champ.

· Séquence 4. Int. Jour. Chambre de Paul.

« Entre deux personnes »

1. Plan moyen sur la porte de la salle de bains. On entend l'eau couler hors-champ.

2. Plan moyen sur Hélène au lit, couchée de biais moitié dans le lit, moitié dans les coussins. L'eau coule toujours hors-champ.

3. Plan rapproché sur la porte de la salle de bains. Paul apparaît dans l'encadrement de la porte torse nu en plan poitrine, s'essuie les main, s'appuie sur le cadre de la porte et dit à Hélène qu'elle est belle.

4. Très gros plan sur le visage d'Hélène en amorce à gauche du cadre. Le Cinémascope paraît allonger la partie droite du plan, quasi vide, n'était le blanc d'un oreiller. Elle regarde son amant hors-champ. Il entre dans le champ, embrasse Hélène, puis s'assoit à côté d'elle, le regard absent. Il se tient à distance de son amante. Hélène se met à parler de la petite fille qu'elle a perdue il y a huit ans, morte à sa naissance. « On va faire un bout de chemin ensemble, et puis peut-être… » : interrompant Paul dans sa phrase, Hélène se relève et vient inscrire sa nuque au centre de l'image, masquant le visage de Paul.

5. À « Non. Si on devait penser à la fin au début de chaque histoire, alors… », plan poitrine sur Hélène et Paul, face caméra, chacun dans un compartiment de l'image, leurs deux visages de face. Un espace relativement important les sépare, accentué par le Scope. Elle finit par se retourner vers lui, qui la regarde aussi.

6. Gros plan sur une chaussure que Paul est en train de nouer au bord de son lit. La caméra effectue un panoramique ascendant au moment où Hélène évoque l'épisode de la jeune fille dans l'escalier. Le panoramique s'interrompt lorsque son visage entre dans le champ par la gauche alors qu'elle vient de s'asseoir sur le lit. Le plan reste un long moment sur ce portrait d'Hélène, qui se détache sur un fond très blanc. À « Tu le

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

veux vraiment ? », la caméra suit le visage d'Hélène en panoramique sur la droite lorsqu'elle se penche pour embrasser Paul, couché désormais sur le lit.

· Séquence 5. Int. Jour. → Ext. Jour. Escalier de l'immeuble de Paul, porche de l'immeuble.

« Entre deux personnes »

Plan en contre-plongée d'un coin de l'escalier de l'immeuble de Paul. En hors-champ, le bruit des talons d'Hélène. Elle entre dans le champ par la droite, suivie de Paul. Ils passent devant la caméra dans le tournant de l'escalier. La caméra reste sur Paul quand Hélène est sortie du champ, en le suivant en panoramique droite, pour finir par les cadrer tous deux en plongée légère. Ils continuent à descendre et sortent du champ. L'image dure quelques instants sur le fer forgé de la rampe de l'escalier. 1.

Plan moyen. Porche d'entrée du bas de l'immeuble de Paul. On entend hors-champ le bruit des talons d'Hélène et le son étouffé d'une vague rumeur urbaine. Ils entrent dans le champ par le fond à droite. Après « T'as envie qu'on se quitte ? », Paul pousse délicatement Hélène contre le mur du porche. Ils sont quasiment au centre de l'image. Il l'embrasse dans le cou. Ils sortent de l'immeuble et du champ par la gauche. Hélène recommence à nouer son foulard autour du cou. 2.

· Séquence 6. Int. Jour. → Ext. Jour. Pâtisserie, rue attenante.

« Entre deux personnes »

Gros plan d'Hélène filmée à travers une vitrine. La vitre et les reflets sur elle créent comme un film opaque qui rend Hélène légèrement floue et gomme insensiblement ses traits. Elle regarde d'abord vers le bas à droite, puis plus haut, vers la gauche. On entend hors-champ la voix de la vendeuse de la pâtisserie. 1.

Contrechamp sur Paul, de trois quarts dos, en plan taille, en train d'acheter une glace qu'une vendeuse lui sert. 2.

Retour sur Hélène gros plan (idem plan 23). Son visage marque manifestement une sorte d'inquiétude, d'angoisse sourde. Coups d'œil inquiets vers la gauche, sans doute où se trouve Paul. 3.

Gros plan d'Hélène de trois quarts dos. Paul sort de la pâtisserie. Hélène, de dos, lui demande de l'embrasser. On a le temps de le voir la repousser très légèrement, parce qu'elle va lui faire « renverser [sa] glace » (ainsi qu'on l'entend le dire hors-champ dans le plan suivant). 4.

Plan moyen sur la file des clients dans la pâtisserie d'où sort Paul. Une des clientes tourne les yeux vers la caméra. 5.

Gros plan sur Paul et Hélène. Ils sont de dos. La caméra les regarde s'éloigner dans la rue. Elle cherche à nouveau à l'embrasser, en lui passant le bras gauche autour des épaules et en avançant son visage vers lui, mais arrête son ardeur, devant l'impassibilité du jeune homme. 6.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

· Séquence 7. Ext. Jour. Rue à Paris.

« Entre deux personnes »

Plan d'ensemble d'un coin de rue. Des voitures sont arrêtées à un feu rouge. Paul et Hélène apparaissent sur la gauche, et traversent la rue. Paul avant de traverser jette le cornet de la glace dans une poubelle. Ils sont suivis, à distance, en panoramique, par la caméra. Ils atteignent le trottoir d'en face où se trouve une station de taxi. Les voitures se remettent à rouler. 1.

Gros plan d'Hélène et de Paul à la station de taxi, Hélène se tenant au premier plan de l'image. Paul lui annonce son départ pour Naples. Hélène est essentiellement de trois quarts dos, jetant de temps à autre des coups d'œil dans le hors-champ gauche, pour voir si un taxi arrive. Paul est essentiellement vu de trois quarts face. 2.

Contrechamp. Plan rapproché sur Paul et Hélène. C'est maintenant Paul qui se tient au premier plan, de trois quarts dos. Le vent s'est mis à souffler. Discussion sur l'envie d'Hélène de partir. Le premier taxi qu'il voit hors-champ, Paul s'empresse de le héler, en sortant du champ par la gauche, suivi d'Hélène. 3.

Plan de demi-ensemble sur le taxi qui s'arrête devant Hélène et Paul. Elle ouvre la porte arrière gauche, l'embrasse et entre. Il ferme la porte sans plus un regard pour elle. Le taxi démarre, la caméra le suit un instant en panoramique droite, puis le regarde s'éloigner à vive allure. Hélène passe la tête à travers la vitre de la portière droite et fait un signe d'adieu à Paul, en criant son prénom. 4.

Plan moyen de Paul de dos, en train de marcher dans la rue, longeant sur la route une colonne de voitures garées. Des voitures passent au bout d'un instant à ses côtés. 5.

· Séquence 8. Ext. Jour. → Int. Jour. Petit parking sur le bord d'une route, immeuble en construction.

« Entre deux personnes »

Plan rapproché sur le pare-brise d'une Porsche rouge, filmée de biais. Paul, sur le côté gauche de la voiture, à droite dans le cadre, jette un œil à l'intérieur de la voiture. Derrière lui, le ciel blanc forme un fond diaphane. Il se relève et va pour sortir du champ par la gauche. 1.

Plan en pied. La Porsche, presque de profil, avec Paul qui passe derrière elle. En arrière-plan, des voitures garées. 2.

Plan d'ensemble en plongée très prononcée sur Paul et la Porsche. Au premier plan de l'image, dans la partie droite du plan, le dos de Serge qui regarde en direction de Paul. À l'opposé de la diagonale droite-gauche, haut-bas, une zone blanche : la mer. On voit Paul s'éloigner de la voiture, traversant le plan vers la gauche. 3.

Plan de demi-ensemble. Dans le coin droit de l'image, Serge adossé contre l'encadrement d'une future porte ou fenêtre. Devant lui, presque totalement blancs et 4.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

diffus, le ciel et la mer : l'effet de contre-jour baigne la pièce dans la pénombre. À gauche, en amorce, une autre fenêtre, à travers laquelle on aperçoit comme à travers un voile de brume un bout de la côte. Dans le plan de mur central qui sépare les deux ouvertures, sans doute un balai et un seau. En amorce droite, le coin d'une table. Serge se trouve dans un immeuble en construction, qui n'en est encore qu'au niveau des fondations. Toujours la même rumeur que précédemment, avec quelques pépiements d'oiseaux.

5. Plan en contre-plongée sur un jeu de lignes de béton. Serge apparaît par la gauche, en haut, suivi en panoramique lorsqu'il descend un escalier. Il prend le tournant de l'escalier et disparaît par la gauche.

6. Plan de demi-ensemble sur une sculpture, de l'intérieur de l'immeuble, dans l'encadrement d'une fenêtre. Effet de cadre dans le cadre, avec un pan de mur en béton en amorce gauche et un pan de mur à droite. En fond, on aperçoit la mer et le ciel rendus presque indistincts et gazeux par la brume, ainsi que le coin d'une côte. Serge entre dans le champ par la droite et fait quelques pas pour atteindre la statue, devant laquelle il se poste pour la regarder, tournant le dos à la caméra.

7. Plan poitrine de Serge de dos à côté du haut de la statue. Jean, le sculpteur, entre par la droite du cadre et vient se poster en amorce à gauche, de l'autre côté de la statue. La caméra panote très légèrement pour venir l'inscrire dans l'image. Il traîne des pieds. Les deux hommes, de trois quarts dos, discutent de la statue.

8. Plan en contre-plongée sur un pan de béton, sur lequel se détache, dans l'avant-plan en haut et sur la gauche, deux autres pans. On entend la rumeur de paroles échangées : un nombre important de personnes paraît se trouver dans le hors-champ. Jean entre dans le champ par la gauche, puis tourne avec l'escalier pour repartir vers la droite. Il est suivi de Serge, que la caméra cadre seul lorsque le sculpteur est sorti du champ. Léger panoramique sur la gauche. La dernière image est celle de deux pans de béton superposés. En fin de plan, la rumeur des voix a nettement augmenté.

9. Plan de demi-ensemble de Paul, bras croisés, devant une colonne de béton. Derrière lui, le vide du ciel. À gauche, des personnes présentes et le coin d'une table de buffet. On voit Serge et Jean entrer par la droite. Ce dernier se dirige vers Paul. La caméra les délaisse vite, pour suivre Serge en panoramique gauche, qui se retrouve au milieu de nombreuses autres personnes pour se diriger vers la table du buffet. Il se sert, puis repart sur la droite pour rejoindre le sculpteur, en train de discuter avec Paul. Il lui tape sur l'épaule et Jean lui met la main sur l'épaule en s'éloignant de Paul et en s'avançant vers la caméra. Jean demande à Serge s'il peut amener Paul à l'aéroport de Naples. Ils se tiennent à gauche de l'image. Tout à fait à droite, on aperçoit Paul. Après que Serge a accepté, Jean revient vers Paul, tandis que Serge sort du cadre par la droite.

10. Plan en extérieur. L'image est relativement floue, le point n'étant fait que sur le plafond rouge de la Porsche qui apparaît au premier plan en amorce en bas du cadre. Paul entre dans le cadre par la droite, et approche du côté passager de la Porsche, pendant que Serge se dirige du côté conducteur. Paul se tient de dos, Serge de trois

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

quarts face. « L'art, c'est pas à ce moment-là que ça se passe quand il y a le maire adjoint, le préfet et tout ça » : après que Paul a prononcé cette phrase, Serge fait un signe de tête à Paul pour qu'il monte dans la voiture. La caméra effectue un panoramique bas pour venir recadrer la voiture au niveau des fenêtres. Un reflet blanc rend le visage de Paul pratiquement indistinct. La caméra suit ensuite la voiture qui s'éloigne en un léger panoramique à droite puis à gauche. La voiture sort du champ par la droite.

· Séquence 9. Ext. Jour. Routes dans le sud de l'Italie, Positano.

« Entre deux personnes »

Plan serré de la sortie d'un tunnel. Les lumières au plafond sont disposées selon la courbure du virage. La Porsche, phares allumés, traverse le champ et sort par la droite. La caméra effectue simplement un panoramique légèrement descendant à son passage pour bien la cadrer. 1.

La musique – piano – démarre au début de ce plan. Plan de très grand ensemble en plongée d'un paysage de route entourée de végétation. La Porsche, réduite à un point rouge dans le champ, roule sur la route. La caméra effectue un panoramique descendant au fur et à mesure de son avancée. Le plan s'interrompt avant que la voiture ne soit sortie du cadre. 2.

Plan d'ensemble sur le virage d'une route. La Porsche fait le tour du virage dans le sens gauche droite et sort du champ. Dans le virage, elle croise une voiture d'un gris terne qui roule dans l'autre sens. 3.

Plan fixe sur le bord d'une route, à l'entrée d'un virage sur la droite. La Porsche entre par l'avant-champ gauche, crisse des pneus en tournant dans le virage puis sort par la droite. La végétation verte qui entoure la route est très présente. 4.

Plan de très grand ensemble. L'image est pratiquement entièrement occupée par de la verdure, si ce n'est un énorme bloc rocheux sur la droite qui surplombe une route que l'on distingue à peine et une trouée de ciel dans le reste de la partie haute de l'image. On aperçoit à peine, de loin, la Porsche dans un virage qui entre par la gauche et est vite cachée par la végétation au premier plan. 5.

Plan d'ensemble sur un coin de route. La Porsche entre par la gauche et vient se garer sur le bord de la route, devant deux autres voitures et un scooter. La caméra la suit en panoramique. Serge sort de la voiture, enlève sa veste bleue, la lance sur son siège puis part devant la voiture. Paul sort alors à son tour de la voiture et se met à suivre Serge, qui sort du plan dans le coin inférieur droit. 6.

Plan de très grand ensemble en plongée sur le village de Positano. La musique s'arrête sur ce plan et laisse place au bruit de la mer. 7.

Plan rapproché de Serge à gauche et de Paul à droite, de profil, regardant tous les deux vers le hors-champ droit. Le fond derrière eux est rendu flou par l'usage d'une longue focale. Serge apprend à Paul qu'il a, dans sa jeunesse, vécu un an à Positano. 8.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Plan en plongée sur l'eau de la mer, sur laquelle flottent deux barques immobiles. Sur ce plan, Paul et Serge se mettent à évoquer mai 68. 9.

Plan rapproché sur Serge et Paul (idem plan 51). Serge coupe assez vite court à la discussion, se relève et tape sur le bras de Paul en lui disant « On y va ? » La caméra, mobile, reste sur Paul qui reste dans le champ le temps de prendre une photo, pendant que Serge sort. 10.

Plan d'ensemble. Serge sort du champ sur la gauche, dès le début du plan. La musique – piano – démarre dès que Serge a disparu de l'image. Paul se retourne et se met à courir vers la voiture. Paul sort à son tour du champ. 11.

· Séquence 10. Ext. Soir. Autoroute.

« Entre deux personnes »

Plan très large d'une autoroute, à la tombée du jour. La Porsche roule à vive allure, phares allumés, filmée de face. Elle double deux autres voitures sur son passage. Un effet de gris saisissant émane de ce plan. La caméra suit la Porsche en panoramique droite au fur et à mesure qu'elle grossit dans l'image, puis la laisse sortir du champ par la droite. La fin du plan est un bout de bitume gris. 1.

· Séquence 11. Ext. Nuit. Terrasse d'un restaurant en bord de mer.

« Entre deux personnes »

La musique s'achève au début de ce plan. Plan rapproché sur une table avec assiettes, verres, pâtes aux crustacés, carafe d'eau, corbeille de pain. En amorce à droite, l'épaule et le bas du visage de Paul. En face, le buste de Serge qu'on voit tenir sur la table quelques billets de banque. La caméra effectue un panoramique ascendant sur le visage de Serge, avec au premier plan la nuque de Paul, floue, en amorce droite du plan. Le visage de Serge se découpe sur un fond de couleur terne, mais plutôt clair. Paul se met à le questionner sur mai 68. Autour d'eux, une rumeur de voix, indistinctes mais très présentes. 1.

Contrechamp. Plan rapproché sur Paul, avec Serge en amorce gauche du cadre. Le visage de Paul se découpe sur fond de nuit, dans lequel une tache de lumière, rendue floue par la longue focale, apparaît entre son visage et celui de Serge. 2.

Champ. Plan rapproché sur Serge (idem fin du plan 56) à : « Moi j'étudie, j'étudie un max. » En écoutant Paul, Serge hoche plusieurs fois de la tête. 3.

Contrechamp. Plan rapproché sur Paul (idem plan 57) à : « Je vais faire archi plutôt. » 4.

Plan rapproché en plongée sur Serge, de trois quarts face, encore à table lorsque Paul lui annonce qu'il va acheter des cigarettes. Paul se lève, passe devant la caméra. Serge se lève à son tour. La musique – piano – démarre sur le mouvement. Serge se dirige sur le bord de mer, suivi en panoramique droit par la caméra, qui stoppe son mouvement lorsqu'il s'arrête devant quelques barques flottant sur l'eau. Pendant les quelques pas, il passe devant le bout de façade d'un immeuble. Serge 5.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

s'assoit un instant, de trois quarts dos, puis sort du cadre par la gauche. Le plan dure alors encore quelques instants sur les barques.

· Séquence 12. Ext. Nuit. Rue donnant sur une « pensione ».

« Entre deux personnes »

1. Plan de demi-ensemble sur le bas d'un coin de rue, de nuit. Un pan de mur occupe le côté droit de l'image. Serge et Paul entrent par la droite, précédés par leur ombre portée. Paul est à quelques pas derrière Serge. Ils attaquent la rue en montée. Paul demande à Serge s'il ne peut pas rentrer avec lui demain sur Paris. Ils marchent à ce moment là dans un coin d'intense obscurité, qui les rend ombres chinoises. Sur le côté gauche du cadre, une voiture est garée. Serge conseille à Paul, s'il n'a rien à faire à Paris, d'aller voir Pompéi et Herculanum. Ils finissent par réapparaître peu à peu dans la lumière. Lorsqu'ils apparaissent en gros plan à l'image, la caméra tourne autour d'eux en travelling à droite, en un mouvement de caméra très souple. Ils finissent par sortir du champ après « Non, non, c'est pas la peine ».

2. Plan rapproché sur la grille, avec la porte ouverte d'un immeuble dans lequel se trouve une « pensione », ainsi que nous l'apprend une pancarte bleue en amorce du cadre à gauche. Serge et Paul entrent de dos dans le champ par la droite et s'engouffrent dans la porte ouverte de la grille. Ils disparaissent du champ lorsque Serge dit à Paul : « Bon d'accord, mais si je t'emmène pas jusqu'au bout faudra pas m'en vouloir. » Le plan se termine après que Serge a dit à Paul : « Ça, ça se pourrait bien. »

· Séquence 13. Ext. Jour. → Ext. Jour. → Int. Jour. Coin de rue avec café, rues, église.

1. Plan large nettement découpé en deux parties. À gauche, Serge, assis seul à l'unique table blanche de la terrasse d'un café. À droite, l'encadrement de la porte du café, à travers laquelle on aperçoit la silhouette d'un client au bar. Le mur au coin de la rue trace une frontière nette au centre de l'image. Autour, hors-champ, on entend une rumeur urbaine.

2. La musique – piano – démarre au début du plan. Plan en plongée de la portion de rue que Serge et Paul remontaient de nuit dans le plan 61. Serge entre dans l'image par la gauche et descend la rue. La même petite voiture noire – une Fiat 600 – est toujours garée au même endroit. Le plan s'interrompt avant qu'il ne soit sorti de l'image.

3. Plan moyen d'un coin de rue. L'image apparaît au départ comme clivée en deux parties nettes : à gauche la rue et à droite le pan du mur qui forme le coin de la rue qui occupe presque toute la moitié de l'image. On aperçoit deux voitures garées dans la rue. Serge entre dans le champ par la gauche et s'engouffre dans la rue en marchant. La caméra effectue un léger panoramique sur la gauche pour venir le recadrer. Le plan s'interrompt après qu'il est sorti du champ.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Plan moyen de Serge de dos marchant vers la porte d'une église en rénovation. Les barres métalliques d'un échafaudage devant la façade créent un réseau de lignes imbriquées dans l'image, accentué par l'ombre portée de ce réseau de lignes. La caméra effectue un léger panoramique descendant au fur et à mesure que Serge s'avance dans le champ. Il finit par s'arrêter dans l'encadrement de la porte, à travers laquelle ne se laisse voir qu'un pan noir d'obscurité. 4.

Gros plan de Serge de dos, devant le noir qui émane de l'encadrement de la porte. Il entre, suivi en travelling avant par la caméra. Il se tient un instant immobile dans l'ombre, face au fond sombre qui se présente devant lui. Puis il sort du cadre par la gauche. 5.

Plan en plongée. Serge se tient en amorce, tout à fait à gauche de l'image, de dos. Devant lui une grille en fer forgé, qui se termine en pointes : elle crée une frontière nette entre lui et le triangle supérieur droit de l'image. Cette dernière zone de l'image donne à voir une trouée rectangulaire dans le sol, totalement noire, qui ressemble à un tombeau ouvert, comme en attente de corps. Autour, hors-champ, des voix qui résonnent dans la chapelle. Se fait aussi entendre la corne de brume d'un bateau. 6.

· Séquence 14. Ext. Jour. → Int. Jour. → Ext. Jour. Porsche rouge sur autoroute.

« Entre deux personnes »

Plan large, quasiment à ras du sol, de la Porsche, vue de l'avant, en train de rouler sur autoroute. La caméra précède la voiture en travelling arrière. En roulant, la Porsche fait presque un bruit d'avion. En arrière-plan, se découpent, sur fond de ciel gris, deux barres d'immeubles à gauche de l'image et le haut d'une autre située plus à droite. La Porsche double une voiture noire. 1.

Gros plan sur Paul, vu de face, à travers le pare-brise de la voiture. Paul demande à Serge ce que font exactement les électrochocs. Il fait remonter sa vitre pour qu'elle se ferme. 2.

Gros plan sur Serge, de biais, en train de conduire, à travers le pare-brise, après : « On peut pas le dire comme ça, mais c'est pourtant comme ça que ça s'est passé. » 3.

Gros plan sur Paul pour : « Et vous êtes attaché quand ils vous font ça, des électrochocs ? » Le plan est cette fois légèrement plus décalé sur la gauche que le plan 70. Le bord de la voiture crée une frontière nette entre l'habitacle et le dehors. Paul a le plus souvent le visage tourné vers Serge, hors-champ. Pendant que Paul dit « Mais vous devez résister », la caméra panote sur la droite en un mouvement très brusque pour venir cadrer Serge. 4.

Plan en travelling latéral sur le paysage urbain qui entoure le bout d'autoroute emprunté par Serge et Paul. La barrière de sécurité barre l'image de lignes sur plusieurs niveaux. Le paysage défile à vive allure. 5.

Plan rapproché de Paul et Serge, de trois quarts face à travers le pare-brise de la Porsche. 6.

Gros plan de l'intérieur de la voiture sur Serge, de trois quarts dos. Il a un regard pour 7.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Paul juste avant « Non (les barbelés n'étaient pas électrifiés) », puis juste après.

Plan en travelling latéral sur le paysage urbain qui file à vive allure. La barrière de sécurité est cette fois filmée en plan très rapproché. Mais le point est fait sur le paysage derrière. Des voitures sur d'autres portions d'autoroute, plus bas, défilent. La musique – piano et guitare au bottleneck – démarre après un long moment. 8.

Plan d'ensemble sur l'autoroute. La Porsche file de dos et devient de plus en plus petite dans l'image, seule tache de couleur rouge. Le plan s'achève lorsqu'elle est totalement invisible à l'image. 9.

· Séquence 15. Ext. Jour. Prés avec vieille bâtisse attenante à une petite route.

« Entre deux personnes »

La musique se poursuit pendant quelques accords sur ce plan, puis s'estompe rapidement en fading sonore. Plan d'ensemble sur une vieille bâtisse quasiment en ruines, qui forme un bloc rectangulaire massif dans l'image. On entend des bêlements et le tintement de cloches qui pendent autour du cou des moutons, qui apparaissent en un troupeau serré au premier plan de l'image lorsque la caméra effectue un léger panoramique descendant. À côté de la bâtisse, en bas à gauche de l'image, minuscule, comme sortant de l'herbe, apparaît Serge. Il traverse le troupeau de moutons dont certains s'écartent à son passage, pour remonter le chemin devant la caméra. Lorsqu'il est pratiquement filmé en pied, il s'arrête, se retourne vers la maison, puis se met à marcher vers la gauche du cadre, en s'adressant à Paul : « Elle a dû être belle cette maison. » Il sort du champ, pendant que Paul, hors-champ, lui dit : « Vous voulez l'acheter pour vos vieux jours ? ». 1.

Plan à distance et en légère plongée de la Porsche garée sur le bord d'un chemin bordé de prairies vertes. Paul et Serge regagnent leur place. La Porsche démarre et file sur le chemin qui s'ouvre devant elle, suivie en panoramique gauche par la caméra. Le plan s'achève lorsque la Porsche est totalement masquée par les herbes au premier plan de l'image. 2.

· Séquence 16. Ext. Jour. Porsche rouge sur autoroute.

« Entre deux personnes »

Gros plan sur le pare-brise de la Porsche. Un bout du capot rouge forme une bande dans le bas de l'image. À travers le pare-brise, sur lequel la lumière reflétée forme un voile opaque et diaphane qui a pour effet d'effacer les contours des visages, on aperçoit Paul et de Serge. 1.

Plan d'ensemble d'un tronçon d'autoroute, sur laquelle se détachent nettement les lignes blanches sur le bitume gris. La Porsche entre dans le champ par le coin inférieur gauche. Son moteur fait un énorme bruit en entrant dans le plan, qui s'estompe au fur et à mesure qu'elle s'éloigne. Elle croise une voiture noire sur sa droite. 2.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

· Séquence 17. Int. Jour. → Ext. Jour. → Int. Jour. Restaurant d'autoroute, autoroute.

« Entre deux personnes »

1. Plan moyen fixe sur Paul et Serge dans un restaurant de bord d'autoroute. Paul est de trois quarts dos, Serge de trois quarts face. Derrière Serge, la vitre du restaurant qui donne sur la route et à travers laquelle on voit filer des véhicules de toutes les sortes. Paul en disant « Ça aussi » montre un sachet d'héroïne à Serge, sans que le spectateur puisse lui-même le voir. Après « Je maîtrise parfaitement », les premières notes de Quando arriva la notte se font entendre.

2. Plan en légère contre-plongée de l'écran d'un téléviseur qui montre une émission de la Rai Uno. Le son du téléviseur est coupé : seul se fait entendre le morceau Quando arriva la notte. Le contenu de l'extrait de l'émission : en alternance (deux fois chacune), l'image d'une présentatrice de jeu, face caméra, robe « sexy », et celle du candidat du jeu, assis dans un décor bleu, entouré de deux jeunes femmes potiches, qui prennent des poses maniéristes à côté de lui.

3. Plan de demi-ensemble, tourné quasiment à hauteur de bitume, d'une aire d'arrêt sur le bord de l'autoroute. Un voiture grise se tient en amorce gauche, clignotant gauche allumé. La Porsche apparaît sur l'autoroute dans le coin droit de l'image et vient s'arrêter dans le renfoncement. Serge laisse la place de conducteur à Paul. Seul Paul sort de la voiture pour la contourner par l'avant. La Porsche redémarre. La caméra la suit en panoramique droite, jusqu'à ce qu'elle rencontre un bout de barrière d'autoroute, cadré en très gros plan, derrière lequel la Porsche disparaît.

4. Gros plan de face sur Paul en train de conduire la voiture. Le son de la chanson baisse brusquement pour laisser entendre la conversation : « Moi, j'ai toujours entendu dire qu'une Porsche ça se conduisait pas, ça se pilotait ». La musique retrouve son intensité de départ après que Serge a dit : « Contente-toi de conduire. »

5. Plan d'ensemble en plongée légère sur l'autoroute. La Porsche entre dans le champ par la gauche, puis s'enfonce jusque dans le fond du plan.

6. 7. Plan sur la route filmé en travelling avant, du point de vue intérieur de la Porsche. La caméra panote légèrement en hauteur lorsque la voiture passe sous des panneaux indicateursEn raison de la vitesse du véhicule et du fait qu'ils sont masqués par le rétroviseur, il est impossible de lire les indication géographiques fournies par ces panneaux, même image par image. Selon le scénario avant-tournage, les panneaux indiquent une sortie pour Parme. Cf. op. cit., p. 31.. Puis la caméra revient à sa position initiale. En voix hors-champ, Serge demande à Paul de sortir à droite.

· Séquence 18. Ext. Jour. → Int. Jour. → Ext. Jour. Cour extérieure d'un palais inachevé [966], salle intérieure du palais, cour extérieure.

1. Quando arriva la notte s'interrompt quelques secondes après le début de ce plan. Plan large sur l'entrée de la cour extérieure d'une bâtisse, filmée de la cour. La Porsche débouche sur le côté gauche de la porte et tourne pour entrer. Paul gare la

966 Selon le scénario avant-tournage, ce palais est la Villa Palla Vicino. Cf. op. cit., p. 31.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

voiture en tournant sur la droite, devant la caméra qui vient cadrer Serge en plan rapproché à sa sortie. La caméra le suit alors en travelling circulaire droite très dynamique et souple, pour interrompre son mouvement lorsque Serge et Paul sont filmés de dos en pied, devant le palais inachevé qui leur fait face. On n'aperçoit encore que le bas de la façade, largement masquée par les échafaudages devant elle. Serge et Paul marchent sur un tapis d'herbe très verte, tout en discutant. Après que Paul a dit à Serge « Vous êtes malin, vous », la caméra effectue un panoramique ascendant et dévoile progressivement la façade du palais dans toute sa hauteur. On continue de les entendre marcher en hors-champ.

2. Gros plan sur Serge de profil (il entre dans le champ tout de suite après le démarrage du plan). Il regarde autour de lui, puis au-dessus de lui, en tournant quelque peu sur lui-même, le cadre de la caméra restant mobile. Paul entre dans le champ par la droite, en venant se poster dans la même position que Serge : de profil, regardant au-dessus d'eux sur la droite, puis tournant sur eux-même en continuant de regarder le plafond. « Le vrai malin, c'est celui qui est malin le dernier », dit Serge. Le plan s'interrompt lorsque Paul, passant derrière Serge, est totalement masqué par lui.

3. Plan moyen en contre-plongée sur les voûtes et les fresques endommagées qui constituent le plafond du palais. La caméra effectue un panoramique gauche pour venir se fixer sur la représentation peinte d'une femme nue, qui paraît armée d'une corne d'abondance.

4. Plan moyen de la Porsche de profil dans laquelle sont déjà assis Serge et Paul. Paul est au volant. Paul effectue une marche arrière nerveuse, qui fait se lever une masse de poussière importante. La caméra suit le mouvement de la voiture en panoramique gauche. Après que Serge a dit « Conduis calmement », la Porsche sort alors de la cour, s'arrête un instant, puis Paul redémarre de plus belle, en faisant crisser les pneus.

5. Plan d'un lacet de route en légère contre-plongée à la tombée du jour. La Porsche traverse le lacet sur toute la longueur du champ en entrant par la droite et en sortant par la gauche. Au passage de la voiture, la caméra effectue un léger panoramique descendant. Le plan dure un long temps sur la portion de route vide. La musique – piano et pizzicati de violon – se lève en fin de plan.

· Séquence 19. Ext. Nuit. → Int. Nuit. Rue d'une ville d'Italie, restaurant.

« Entre deux personnes »

1. Plan d'ensemble d'une rue d'une ville d'Italie, longée par la façade d'un immeuble dont le bas est constitué d'une suite d'arcades éclairées. Des voitures circulent dans les deux sens dans la rue, tous phares allumés. Encore à distance de la caméra, on aperçoit nettement un appel de phare de la Porsche. Elle avance dans la rue, de trois quarts face, et vient se garer devant la façade de l'immeuble sur la gauche. La caméra effectue un léger panoramique sur la gauche, pour qu'elle s'inscrive dans le cadre. Serge sort le premier du côté passager, bientôt suivi de Paul, qui ferme la voiture et rend les clés à Serge. Pendant ce temps, des voitures continuent à passer

en vertu de la loi du droit d'auteur.

dans le champ, dans le sens droite-gauche. Serge et Paul traversent alors la rue, en regardant autour d'eux. Ils sortent du champ au moment où un tramway passe derrière eux. Le plan dure encore quelques instants sur la Porsche garée, assez floue dans l'image. La musique s'interrompt à la fin du plan.

Gros plan sur le visage de Serge, de trois quarts face, éclairé par une bougie tout à fait à gauche dans l'image. Son visage est nettement mis en valeur par le halo de lumière. Par contraste, le reste de l'image apparaît plutôt sombre, voire complètement plongé dans l'obscurité par endroit. Serge mâche en regardant fixement devant lui. Paul apparaît par intermittence dans le côté droit de l'image. Autour d'eux, quelques voix hors-champ d'autres clients du restaurant. 2.

Contrechamp. Gros plan sur Paul, lui aussi éclairé par la bougie qui se trouve cette fois tout à fait à gauche de l'image. L'épaule de Serge vient s'inscrire en amorce dans le coin inférieur droit de l'image. Paul semble poursuivre une conversation déjà en cours avant le début du plan. 3.

Après « C'était comme des politiques », gros plan sur Serge, avec l'épaule de Paul en amorce dans le coin inférieur gauche. 4.

Insert : très gros plan sur la flamme de la bougie qui scintille, entourée d'un noir total. 5.

Gros plan sur Paul (idem plan 95). Serge poursuit son évocation. 6.

Gros plan sur Serge (idem plan 96) après que Paul a dit : « Et chaque soir, c'était un endroit différent ? » 7.

Gros plan sur Paul (idem plan 95) pendant que Serge dit : « Y'avait des ouvriers avec des pelles mécaniques qui arrachaient tous les feux rouges. » 8.

· Séquence 20. Int. Nuit. Chambre d'hôtel de Serge.

« Entre deux personnes »

Plan poitrine, en plongée légère, sur Serge, en T-Shirt blanc à manches longues, dans sa chambre d'hôtel, en train de téléphoner. L'abat-jour de la lampe posée à côté du téléphone est en amorce du bas du cadre de l'image. En fond, l'encadrement de la porte de la salle de bains. Serge tombe sur un répondeur : « Bonjour, vous êtes chez Jérôme et Solange et les enfants. » La voix de JérômeC'est sans doute la voix de Philippe Garrel. au répondeur est parfaitement audible. Serge laisse un message sur le répondeur. Il dit qu'il s'en va. Serge raccroche et se dirige vers le coin inférieur droit du cadre. 1.

Gros plan sur le sac de Serge, d'où ses mains retirent une sorte de mouchoir jaune, dans lequel se trouve un flacon de DigitalineSeul le scénario donne la nature du poison que Serge veut employer pour se suicider. Cf. op. cit., p. 37. et une pipette qui sert à doser. La musique – piano – démarre lorsque le flacon et la pipette apparaissent à l'image. On peut remarquer dans ce plan, très fugitivement, que Serge porte encore son alliance. Il sort du cadre et se dirige vers la salle de bains. Le point est toujours fait sur le sac au premier plan de l'image. 2.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

3. Gros plan sur un petit fascicule que Serge tient ouvert devant lui. Sur la couverture, seul le titre est lisible : « Autodélivrance ». Le point de l'image est fait sur ce titre. En arrière-plan, on voit la main de Serge qui se reflète dans le miroir. Il est en train de faire tomber des gouttes de Digitaline dans un verre à l'aide de la pipette. Dans le coin inférieur gauche de l'image, on peut apercevoir le flacon ouvert. Avant que Serge n'ait finit de faire tomber les gouttes, on entend hors-champ frapper à la porte de la chambre et sonner un coup très bref.

4. La dernière note mourante du morceau de piano s'achève au début de ce plan. Plan moyen de l'encadrement de la porte de la salle de bains vu de l'extérieur. Serge sort le flacon de poison à la main et le pose précipitamment sur le rebord d'un fauteuil tout de suite à la sortie de la salle de bains. Puis Serge glisse dans le tiroir de la petite commode sur laquelle est posé le téléphone, le fascicule « Autodélivrance ». Puis il va ouvrir la porte de sa chambre, alors qu'on entend frapper une deuxième fois. Tous ses déplacements sont suivis en panoramique par la caméra. Derrière la porte se trouve Paul, sa veste à la main. Il entre dans la chambre en regardant Serge. Paul s'assoit sur le fauteuil et fait tomber le flacon par terre. La caméra suit Paul en panoramique, puis le flacon qui tombe au sol. Serge se précipite dans le champ pour ramasser le flacon. La caméra recadre alors Serge de dos et accroupi et Paul de profil se penchant sur sa bévue. Puis Serge se relève et range le flacon dans le tiroir où se trouve le fascicule. La caméra reste sur Paul. Il parle de manière totalement incohérente et désordonnée. Le bras gauche de Serge est en amorce dans le coin gauche de l'image. Paul finit par se précipiter dans les toilettes pour vomir. La caméra vient recadrer Serge qui le regarde, dans l'encadrement de la porte.

· Séquence 21. Ext. Nuit. Porsche rouge sur route dans un tunnel, autoroute.

« Entre deux personnes »

1. Gros plan de Serge au volant de sa voiture. Son visage est mis en valeur par un halo de lumière jaune. En hors-champ, Paul parle de drogue. Une suite de lumières blanches vient se refléter dans le pare-brise, créant un effet de clignotement intermittent à la droite de Serge (c'est-à-dire à sa gauche). Serge plisse tellement les yeux, qu'il donne l'impression de les avoir fermés. La caméra effectue un panoramique gauche sur Paul à « Tu vois ce que je veux dire ? ».

2. Gros plan sur Serge après que Paul a dit : « Ben on en parle pas alors ? » La caméra effectue un panoramique sur Paul pendant qu'il dit : « Ben, sacré, c'est un sacré mot ça ». Le plan s'achève quelques instants après que Serge, hors-champ, a dit : « Non, c'est ce qui sauve, c'est ce qui reste quand il y a plus rien. »

3. Plan d'ensemble de l'entrée et de la sortie d'un tunnel à double sens de circulation en deux boyaux séparés. La Porsche, que l'on reconnaît plus par le son que visuellement, entre dans le champ par le coin inférieur gauche de l'image et s'engouffre dans le tunnel. Le plan dure longuement après la sortie du champ de la voiture, animé par le trafic des voitures qui roulent en sens inverse.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

· Séquence 22. Ext. Nuit. → Int. Nuit. → Ext. Nuit. Rues à Paris, appartement de Serge, berges de la Seine (2).

« Entre deux personnes »

1. Plan moyen d'une rue de Paris. La Porsche entre immédiatement dans le cadre par le coin inférieur gauche. Elle s'arrête en plein milieu du champ, dans la portion allumée par une source lumineuse qui provient du hors-champ à droite. Paul descend de la voiture, salue Serge et sort du cadre par la droite. La Porsche sort du cadre en tournant dans la première rue à gauche.

2. Plan de demi-ensemble en plongée à l'intérieur de l'appartement de Serge. L'image est plongée au départ dans une obscurité quasiment complète. On entend une clé tourner dans la serrure de la porte d'entrée. Serge entre dans le noir, referme la porte et, toujours dans le noir, fait quelques pas pour venir allumer une lampe sur pied dans le salon. Il pose son sac sur le siège en cuir devant lui. La caméra suit ses déplacements en panoramique droite. Serge regarde l'heure à sa montre, puis s'avance vers son bureau et ramasse au milieu de tas de papiers posés sur son bureau un bout de papier froissé. Posée sur le bureau, dans un sous-verre, le portrait en noir et blanc d'une femme. La caméra effectue un léger décadrage pour venir filmer les gestes de Serge, puis fait retour sur Serge, qui fait demi-tour et sort de la pièce, en claquant la porte derrière lui.

3. Plan d'ensemble de nuit d'une avenue de Paris déserte. La Porsche entre dans le champ par la gauche. La caméra la suit en panoramique pendant qu'elle vient se garer devant une pharmacie allumée. Serge sort de sa voiture en laissant la portière ouverte et le moteur tourner. Puis il revient au volant de sa voiture en constatant que la pharmacie est fermée. Il redémarre et sort du champ par la droite.

4. Plan en contre-plongée d'un accès à une berge de la Seine, filmé dans une lumière un peu jaune. La Porsche débouche dans l'accès, puis vient se garer à proximité d'un arbre, sur la berge. La caméra suit le mouvement de la voiture en panoramique. Le vent de la nuit souffle et fait chanter le feuillage de l'arbre. Serge sort de sa voiture, puis du champ par la gauche. La musique – accords de guitare et piano – s'élève sur le plan de la Porsche laissée seule.

5. Plan en plongée marquée sur un coin de la seine, dans l'eau de laquelle se reflète la lampe d'un réverbère. La caméra effectue un panoramique ascendant droit, pour venir cadrer Serge qui apparaît en petit dans le champ à gauche, comme sortant du feuillage du sol pleureur dont la ramure occupe presque toute la partie gauche de l'image. Serge monte alors un escalier, toujours suivi de loin par la caméra.

6. Plan d'ensemble sur un coin de rue de Paris. Serge entre dans le champ par la gauche, traverse un passage piéton et s'engage sur un trottoir. La caméra panote légèrement sur la droite pour le suivre, puis le laisse prendre du large.

7. Plan d'ensemble sur la berge de la Seine au petit matin. La Porsche, toujours garée au même endroit, est dans la partie gauche du cadre. Le feuillage des arbres sous lesquels elle est garée forme une énorme masse verte dans toute la partie supérieure

en vertu de la loi du droit d'auteur.

gauche du cadre. Au second plan, un pont qui traverse la Seine. Serge arrive du fond du plan, tout petit dans l'image, face caméra. La musique s'achève lorsque Serge est à proximité de sa voiture. Lorsque Serge atteint la portière de sa voiture, fermeture au noir. Le son du plan – la rumeur très étouffée de la ville – baisse en fading en même temps que l'image laisse progressivement place au noir.

Fermeture au noir.

· Séquence 23. Int. Jour. Chambre de Paul.

« Entre deux personnes »

Plan rapproché d'Hélène, en veste noire. Penchée devant un miroir posé sur une table dans la chambre de Paul – table sur laquelle est posée une pile bien alignée de livres – elle retire ses lentilles et les range dans une petite boîte prévue à cet effet. Une lampe de bureau allumée est braquée sur ses mains. Le fond sur lequel se détache la silhouette d'Hélène est uniformément blanc, n'étaient les moulures géométriques de la porte. La caméra la suit en un très léger panoramique, capable de suivre ses montées et descentes de tête. Elle referme le boîtier, éteint la lumière et sort du cadre par la gauche. 1.

Gros plan sur Paul qui retire sa chemise, en regardant Hélène hors-champ dont on entend les bruits de pas. Elle lui demande s'il a pensé à elle. Paul, sur son lit, se repousse contre le mur. La caméra effectue un panoramique sur la droite, en légère diagonale, pour venir cadrer la chaise qui se trouve à proximité du lit et sur laquelle sont posés les vêtements d'Hélène. Puis la caméra revient sur Paul. On voit en hors-champ un bout du jean d'Hélène qui atterrit sur la chaise. La caméra vient la recadrer, puis descend jusqu'au sol pour venir cadrer les pieds nus d'Hélène qui s'avancent et entrent dans le lit. Sous la chaise, on découvre quelques livres et la feuille d'un journal mal plié. 2.

Gros plan sur Paul et Hélène s'embrassant. Hélène tourne le dos à la caméra. Ils se caressent. Elle lui demande s'il n'est plus contre lui. 3.

Noir.

· Séquence 24. Int. Jour. Chambre de Paul.

« Entre deux personnes »

Ouverture au noir (juste avant l'ouverture, dans le noir, une minuscule pointe de lumière scintillante danse).

(On s'aperçoit que la pointe de lumière est un reflet de la bague en argent d'Hélène, qu'elle porte à la main gauche). Gros plan sur Hélène, la tête posée contre le torse nu de Paul et qui embrasse avec avidité la main gauche de Paul. Un instant, elle tourne les yeux vers son visage en haut, dans le hors-champ. 1.

Fermeture au noir.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

· Séquence 25. Int. Jour. Café à Paris.

« Entre deux personnes »

Gros plan d'Hélène et Paul dans un café. Hélène de trois quarts face, Paul de trois quarts dos. Hélène enfile ses lunettes et commence à remplir un chèque. La caméra effectue un panoramique pour montrer ses mains remplissant le chèque, puis remonte sur le visage d'Hélène. Autour d'eux, on entend la rumeur de la ville, la circulation des voitures. Elle tend le chèque à Paul. Il le déchire. Les bras à peine visibles à l'écran, un serveur en manche blanche les sert. Hélène boit un peu de son verre : « C'est le meilleur Martini Gin de Paris. » 1.

Contrechamp. Gros plan sur Paul, qui est cette fois seul à l'écran. Il boit à son tour la même boisson. 2.

Champ sur Hélène (idem plan 119). 3.

Contrechamp sur Paul (idem plan 120). « Tu aimes ? », lui demande Hélène. 4.

· Séquence 26. Ext. Jour. → Int. Jour. Rues à Paris, escalier intérieur immeuble d'Hélène.

« Entre deux personnes »

Plan à distance et en plongée d'Hélène et Paul marchant dans la rue. La caméra les suit en panoramique ascendant pendant quelques secondes, avant qu'ils sortent du champ. En son hors-champ, se fait entendre la rumeur des voitures. 1.

Plan de demi-ensemble d'Hélène et Paul marchant côte à côte dans une rue, de trois quarts dos. La caméra les suit en panoramique droite, jusqu'à ce qu'ils arrivent à l'angle de la rue. Puis la caméra effectue un zoom avant pour se rapprocher des deux protagonistes. Le zoom s'interrompt lorsqu'ils sont cadrés en plan taille. De l'autre côté de la rue, la porte d'un immeuble. « Voilà, c'est là », dit Hélène, ce qui oblige Paul à faire un léger demi-tour sur lui-même. Hélène lui propose de monter. 2.

Plan en plongée légère à l'intérieur de l'immeuble. À travers deux grandes vitres verticales, on voit passer Hélène et Paul. La caméra effectue un léger panoramique droite sur une autre porte vitrée, qu'Hélène pousse pour qu'ils entrent. Paul s'arrête. Elle lui demande s'il a peur. il répond non, et franchit la porte. Il commence à monter, se retourne vers Hélène. Puis ils entament tous les deux la montée des marches de l'escalier qui se présente devant eux. 3.

Plan en contre-plongée. Hélène et Paul montent l'escalier. Hélène demande à Paul de l'embrasser, lorsqu'ils sont filmés en plan taille. Ils s'embrassent, suivis en léger panoramique gauche lorsqu'ils s'accolent contre le mur. Puis ils remontent l'escalier. La caméra effectue un léger recadrage sur la gauche, avant qu'ils ne sortent du champ. En passant, le visage d'Hélène exprime une profonde douleur, alors que Paul sourit. Le plan dure quelques instants sur le coin de l'escalier resté vide, alors que les pas d'Hélène et de Paul se font entendre en son hors-champ. 4.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

· Séquence 27. Int. Jour. Salon de l'appartement d'Hélène.

Plan en plongée importante d'une rue de Paris. L'image montre deux rangées de façades d'immeubles qui se font face, relayées comme par une rime interne, par deux rangées de voitures de chaque côté de la rue. On entend nettement la rumeur de la ville. 1.

Gros plan d'Hélène de profil regardant par une fenêtre de son appartement. La rumeur de la ville est cette fois atténuée. Cette position d'Hélène peut laisser supposer que le plan précédent était un plan subjectif. En voix hors-champ, le mari d'Hélène poursuit une conversation sur Blondin qui a déjà commencé avant que nous ne la prenions en cours de route. Hélène finit par tourner la tête vers le hors-champ droit. 2.

Plan poitrine sur le mari d'Hélène à : « Quand il parle de l'athlète qui meurt en lui… » La silhouette habillée de noir du mari se détache nettement sur le fond, constitué d'une fenêtre fermée et rideaux blancs à la droite du cadre. 3.

Contrechamp sur Paul à : « Moi je compare souvent Blondin à quelqu'un qui aurait vécu sa vie, écrit son œuvre, avec le regret de n'être pas quelqu'un d'autre. » Paul est filmé en gros plan, de trois quarts face. Il paraît très attentif à ce que le mari d'Hélène est en train de lui raconter. Son visage se découpe sur un fond blanc. 4.

Champ sur le mari d'Hélène à : « Paul. Ça ne vous ennuie pas si je vous appelle Paul ? » Idem plan 129. La caméra effectue alors un travelling ascendant parfaitement vertical qui délaisse peu à peu le mari d'Hélène, en venant cadrer la fenêtre : néanmoins, le point n'est pas fait sur elle, mais quelque part dans l'espace vide. Hélène entre dans le champ par la gauche. La caméra la suit en panoramique à droite. La deuxième fenêtre devant laquelle elle passe est ouverteCe détail mérite d'être souligné car il fait un sort à une « erreur » de Charles Tesson dans son article critique sur Le Vent de la nuit. Il termine en effet son article de cette manière : « La caméra cadre le mari en train de parler quand un panoramique ascendant l'efface et montre derrière lui la fenêtre fermée. Hélène entre dans ce cadre vide et entraîne la caméra dans un panoramique filé vers la droite, selon un agencement de l'espace et des mouvements des corps qui rappelle à ce moment précis les gestes et les rythmes du cinéma de Dreyer. Après avoir mis un disque (une chanson de Damia où il est question de mots et de regards), elle s'adosse au mur et regarde hors-champ vers la fenêtre, qu'on découvre entrouverte. Non seulement la chanson fait revenir La Maman et la Putain, mais le plan sur la fenêtre va plus loin, suggérant le suicide du cinéaste. Qui, dans le hors-champ, à ouvert cette fenêtre ? Il y a dans ce moment étrange, inexpliqué, quelque chose de magique de l'ordre des tables tournantes. Faire revenir les morts, et par le cinéma, avoir avec eux comme un dialogue secret. On songe à Ordet où le panoramique efface l'espace à mesure qu'il l'inscrit, le hors-champ le reconstruisant autrement sur les traces de son passage. Pourquoi la fenêtre s'est-elle ouverte ? Qui donc a bien pu faire cela ? Le vent du jour probablement. » Cf. « Les Hautes solitudes », art. cit., p. 30. Pour extrêmement belle et inspirée que soit la lecture de Charles Tesson, elle n'en repose pas moins sur une 5.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

confusion entre la première fenêtre (fermée) et la deuxième (bien ouverte).. Hélène arrivée devant cette fenêtre tourne à 90° et continue son avancée, toujours suivie par la caméra. Elle arrive alors devant une étagère blanche dans laquelle sont alignés des livres. Elle prend un boîtier de CD dans la partie basse du hors-champ, puis s'accroupit pour le placer dans un chaîne dans le bas de l'étagère, toujours suivie par la caméra. Hélène se lève alors et sort du champ par la gauche, la caméra restant en plan fixe sur la chaîne. La chanson interprétée par Damia, Pour un mot« Pour un mot que l'on ne dit pas ou qu'on dit tout bas,Pour ce mot plus doux qu'un baiser le cœur est brisé,Un regard rend mieux qu'un discours,C'est pour ça que les mots d'amour,Sont des mots que l'on ne dit pas ou qu'on dit tout bas. » Hélène interrompt le disque après ces dernières paroles de la chanson., démarre.

6. Plan poitrine d'Hélène adossée contre un mur blanc. Ses yeux se ferment de temps à autre à l'écoute de la chanson. L'ombre portée d'Hélène se découpe assez nettement sur le mur, mais comme soudée à elle. Hélène tourne alors le regard et le visage vers sa droite, c'est-à-dire vers la gauche du cadre. La caméra suit alors le trajet de son regard en panoramique et vient petit à petit cadrer la fenêtre ouverte devant laquelle elle était passée tout à l'heure, puis revient en mouvement inverse vers Hélène qui regarde cette fois devant elle, le regard comme tourné à l'intérieur d'elle-même. Lorsque Damia entame « Sont des mots… », le mari d'Hélène lui demande de « baisser un peu son truc ». Elle tourne alors les yeux vers la fenêtre, se lève et sort du champ par la droite, laissant derrière elle quasiment un écran blanc.

7. Plan poitrine de Paul, assis, de trois quarts face devant Hélène (rendue flou par la longue focale) qui éteint la chaîne derrière lui, puis se dirige du côté de la fenêtre ouverte hors-champ. La caméra suit Hélène en panoramique gauche, mais interrompt son mouvement lorsqu'elle cadre Paul et le mari d'Hélène, chacun en amorce d'un côté du cadre, le mari se trouvant de trois quarts dos, seule son épaule étant visible. En hors-champ, on entend Hélène fermer la fenêtre. Puis elle vient s'asseoir à côté de son mari, comme nous le laisse comprendre la fugitive incursion dans le cadre d'un pan de ses habits. Pendant ce temps, le mari d'Hélène et Paul suivent essentiellement Hélène du regard. Une fois assise, Paul reprend la conversation sur Blondin. La caméra panote légèrement sur la droite pour venir inclure Paul plus franchement dans le cadre.

8. Gros plan en très légère plongée sur le mari d'Hélène de trois quarts face à : « Tous les intellectuels, tout le monde était de gauche à l'époque…» Après « C'était les conséquences de la guerre… », la caméra effectue un panoramique droite sur Hélène, au moment où son mari jette un regard vers elle, assise sur le canapé à distance de son mari, le regard douloureux, dans le vague. Puis Hélène jette un regard vers son mari, avant de reprendre la position dans laquelle la caméra l'a trouvée, tout en bougeant parfois un peu la tête vers son mari. Après « … il y en avait beaucoup d'autres qui affectaient seulement d'être de gauche », la caméra effectue alors un mouvement en sens inverse pour venir recadrer le mari d'Hélène. Pendant que le mari d'Hélène dit « il s'intéressait au sort de chaque individu », la caméra revient sur Hélène, qui paraît de plus en plus mal. Hélène tourne quelques fois les yeux vers son mari. En hors-champ, le mari d'Hélène propose à Paul de le resservir.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Ce dernier refuse prétextant qu'il doit partir. On les entend se lever et un bout du visage du mari d'Hélène apparaît dans le champ pendant le mouvement. La caméra reste ostensiblement braquée sur Hélène, qui bouge la tête de droite à gauche, qui paraît sur le point tout à la fois d'étouffer et de hurler. En hors-champ, on entend Paul lui dire : « Je te fais la bise. »

Plan rapproché en plongée légère sur le verre d'alcool posé devant Hélène, sur le coin d'une table basse noire. Les jambes d'Hélène, assise sur le canapé, sont visibles. Elle s'empare alors très rapidement du verre et le brise contre la table. L'image reste fixe sur les tessons de verre, et la main d'Hélène qui bouge presque au centre de l'image. En voix hors-champ, Paul dit : « Ben, vive l'anarchie. » 9.

Gros plan sur les tessons de verre. La main droite d'Hélène entre dans le champ par la gauche avec une très grande rapidité, ramasse un gros tesson de verre et le ramène vers son bras gauche posé contre sa jambe droite. La caméra suit le mouvement du geste d'Hélène en panoramique gauche. Hélène s'y reprend à deux fois pour s'entailler les veines. La deuxième est la bonne : d'une énorme entaille dans son bras coule un flot de sang d'un rouge presque noir. La musique – piano et guitare au bottleneck – démarre dès l'entaille effectuée. En hors-champ, on entend Hélène geindre. 10.

Plan de demi-ensemble sur Hélène toujours assise sur le canapé et son mari à la gauche du cadre qui se précipite sur elle. La caméra effectue un très léger panoramique droite pour venir cadrer Paul qui se précipite lui aussi sur Hélène. Ils soulèvent Hélène et la transportent dans une chambre attenante au salon sur la gauche. La musique recouvre à ce moment-là tout l'espace sonore. Les trois protagonistes disparaissent dans la chambre. Des éclats de voix de Paul et du mari d'Hélène parviennent alors de la chambre. Le mari d'Hélène, le souffle coupé, apparaît dans l'encadrement de la porte, en disant qu'il va aller chercher un médecin. Paul lui hurle d'aller le chercher. Le mari se met à traverser le champ et à sortir par le bas du cadre sur la gauche. La caméra reste sur l'image vide du mur et de la cheminée blanche. 11.

· Séquence 28. Int. Jour. Chambre d'Hélène.

« Entre deux personnes »

Gros plan sur Paul de profil, filmé en plongée légère, le regard baissé. La longue focale rend les objets à quelques mètres derrière lui, complètement flous. En voix hors-champ, Hélène demande à Paul de desserrer un peu la ceinture qui lui fait mal. Pendant que Paul dit « si je desserre tu vas mourir… », la caméra effectue un panoramique en diagonale basse sur la gauche pour venir cadrer le visage d'Hélène en très gros plan, couché sur un oreiller blanc. Lorsque Paul dit à Hélène : « Pense à tout ce que tu n'as pas encore vu, pense à tout ce qui te reste à voir... », la caméra effectue un panoramique droite le long du buste d'Hélène pour venir cadrer, au second plan de l'image, son poignet et sa main gauche, sur laquelle on aperçoit distinctement des traces de sang qui commencent à sécher. Puis la caméra remonte 1.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

sur le visage de Paul après « Tu connais le désert ? » Après qu'Hélène a dit « J'ai mal au cœur », on entend alors la voix du mari hors-champ qui introduit le médecin dans la chambre.

Contrechamp. Plan rapproché en contre-plongée sur le mari et le médecin qui entrent 2.
dans la chambre. Le médecin sort vite du cadre par la gauche, le mari s'immobilisant alors à la gauche du cadre.

Plan moyen en plongée sur Hélène, entourée de Paul et du médecin qui s'assoit près 3.
d'elle au bord du lit, en amorce droite du cadre. Le médecin enlève la ceinture que Paul tenait fermement serrée autour de son bras. Dans le mouvement de la ceinture qui s'enlève, la caméra effectue un panoramique sur la droite, pour venir cadrer Paul et le médecin, en vis-à-vis dans le cadre, Paul de trois quarts face. Hélène en hors-champ demande : « Qu'est-ce que vous allez me faire ? » Le médecin ne répond pas et déchire l'enveloppe d'une compresse. Paul suit les gestes du médecin des yeux, puis se passe la main sur le front pour en essuyer la sueur, et s'essuie la main sur son pantalon. Puis il jette des regards furtifs en direction du mari, tout à fait hors-champ. Hélène proteste un peu lorsque le médecin commence à agir, mais se tait vite.

Plan poitrine en légère contre-plongée du médecin en chemise blanche et cravate 4.
noire, dont le profil se découpe sur un fond gris, neutre et monochrome. Les yeux baissés devant lui, on devine qu'il est en train de faire le pansement d'Hélène hors-champ.

Insert : plan moyen sur des toits d'immeubles et un coin de ciel bleu. Un bruit sourd, 5.
qui est peut-être celui de la rumeur de la ville, se fait entendre sur cette image.

Plan rapproché sur Hélène et son mari. Hélène est toujours couchée sur le dos sur le 6.
lit. Son mari est assis sur le bord du lit, à hauteur de son visage. Hélène respire très fort. Elle dit qu'elle boirait bien quelque chose. On entend les pas de Paul, hors-champ, sortir de la chambre. Le mari d'Hélène lui caresse alors le visage en lui demandant si ça va, puis lui embrasse le front. Hélène se retient visiblement de ne pas hurler : elle semble ne plus supporter du tout les manifestations de tendresse de son mari à son égard. On entend alors Paul revenir. Le mari se relève, pendant qu'Hélène s'enquiert de ce que Paul a pris comme alcool. La main de Paul apparaît alors dans le cadre, un verre de vin blanc à la main, qu'il tend à Hélène. Il en tend un autre au mari. Lorsque Hélène se saisit du verre, on aperçoit un bandage blanc autour de son poignet. La caméra panote alors en diagonale droite et haute pour venir cadrer Paul en gros plan et en contre-plongée, dont le visage se détache sur un fond neutre. Il boit dans son verre, puis sort du champ par la droite.

· Séquence 29. Int. Nuit. Appartement de Serge.

Gros plan sur une chaise sur laquelle Serge a le pied droit posé, et le gratte, une 1.
cigarette à la main. Le téléphone sonne. La caméra effectue alors un panoramique ascendant sur le visage de Serge, qui décroche. C'est Paul au téléphone, dont la voix est pratiquement inaudible pour le spectateur. Serge annonce qu'il part à Berlin.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Lorsqu'il se baisse pour noter le numéro de Paul, apparaît sur le bureau, posée contre le pied d'une lampe allumée, la photographie d'une femme en noir et blanc. La caméra suit les mouvements de Serge en panoramique. Serge finit par sortir la tête du cadre. La caméra refait alors le point sur la photo.

Raccord dans l'axe. Plan rapproché sur la photo d'une très belle femme. 2.

· Séquence 30. Ext. Jour. Porsche sur autoroute en Allemagne.

« Entre deux personnes »

Plan en travelling arrière de la Porsche rouge filmée en plan moyen. Elle roule sur une autoroute et traverse pendant quelques secondes un tunnel. 1.

Gros plan en légère plongée sur Paul dans la voiture, côté passager. Serge lui demande hors-champ s'il a eu peur. La caméra panote sur Serge pendant que Paul dit : « C'est le genre de fille tu la quittes cinq minutes, pour acheter le journal ou prendre une douche, tu sais pas comment tu vas la retrouver. » En fin de plan, les ombres qui apparaissent sur le visage de Serge signalent qu'ils entrent dans un tunnel. 2.

Plan d'ensemble de l'intérieur d'un tunnel. La Porsche entre par la gauche et traverse le champ, en filant de dos. 3.

· Séquence 31. Ext. Nuit. Porsche rouge sur autoroute.

« Entre deux personnes »

Gros plan de Serge et de Paul, filmés à travers le pare-brise de la Porsche. Paul est maintenant au volant. Serge a le visage tourné vers la gauche en début de plan. Entre eux, les phares d'une voiture se donnent à voir à travers le pare-brise. Serge dit à Paul qu'il va trop vite. 1.

· Séquence 32. Ext. Nuit. → Int. Nuit. → Ext. Nuit. Station-service, toilettes de la station.

« Entre deux personnes »

Plan d'ensemble sur une station-service « Esso ». La Porsche entre dans le cadre par le coin inférieur gauche et vient se garer devant une pompe. Pendant l'entrée de la Porsche, la caméra effectue un très léger panoramique ascendant. Paul sort de la voiture et met de l'essence. 1.

Gros plan sur Serge, en plongée, dormant sur le siège passager. Le défilé continu des voitures se fait entendre en hors-champ. Serge ouvre alors très légèrement les yeux et se met à regarder autour de lui, cherchant visiblement Paul du regard. 2.

Gros plan de Paul, de trois quarts face, la tête baissée devant un mur carrelé de blanc. Paul se tient dans le coin droit de l'image. On l'entend manipuler un sachet en 3.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

plastique. La caméra effectue alors un panoramique descendant quasiment vertical pour venir cadrer la main droite de Paul qui fait tomber une dose d'héroïne dans les toilettes. La caméra vient ensuite cadrer le poing de Paul qui appuie sur la chasse d'eau, puis la cuvette des toilettes dans laquelle coule le jet de la chasse d'eau.

4. Gros plan sur les poignées des pompes à essence. Paul entre dans le champ par la droite et ouvre la voiture côté conducteur. La caméra effectue alors un panoramique descendant dans le mouvement pour venir cadrer Serge et Paul en gros plan, assis dans la voiture. « Qu'est-ce tu glandes ? », demande Serge. Paul prend alors un petit temps et annonce à Serge qu'il a arrêté l'héroïne. Serge lui demande alors de le jurer : ce que fait Paul, le sourire aux lèvres. Puis, Paul démarre.

5. Plan en plongée sur la sortie de la station service qui mène à l'autoroute. La Porsche entre alors dans le champ par la gauche et s'éloigne. Le plan dure encore quelques instants lorsque la voiture est sortie du champ.

· Séquence 33. Ext. Nuit. → Int. Nuit. → Ext. Nuit. Aire d'autoroute (2), bar attenant.

« Entre deux personnes »

1. Plan de demi-ensemble sur une sorte de terre plein sur le bord de l'autoroute. Garés, en amorce des deux côtés du cadre, deux énormes camions. En voix hors-champ, on entend Paul demander à Serge s'il ne veut pas s'arrêter cinq minutes. La Porsche apparaît alors devant le camion à gauche, puis effectue une marche arrière, suivie en panoramique droite par la caméra. Paul descend rapidement de la voiture, puis sort du champ, pendant que Serge gare mieux sa voiture, toujours suivie en panoramique. La musique – piano – démarre dès que la Porsche est bien garée. Serge sort alors de sa voiture, avec sa veste bleue, et va faire quelques pas devant lui. La caméra le suit en panoramique gauche. Serge tourne un peu sur lui-même, puis rejoint le bar d'un pas décidé. La caméra le suit.

2. Plan rapproché de Paul accoudé au bar. Serge entre dans le champ par la droite et vient se poster à la gauche de Paul. Des voix hors-champ en allemand se font entendre. Le patron du bar – un homme âgé – entre alors dans le champ par la gauche, pointant du doigt Paul, lui disant : « Du Bist ein Esel. » Paul s'énerve alors contre le barman, disant que ce bar est un repère de nazis. Le barman demande à Serge d'emmener son ami. Ils vont pour sortir. Mais alors que Serge est déjà hors-champ, Paul se retourne vers le barman (hors-champ) et lui dit « Heilut », en faisant un salut nazi, pas tout à fait aussi prononcé que le vrai. Il sort du champ.

3. Plan rapproché sur le haut de la Porsche rouge. Serge entre dans le champ par la gauche, suivi de Paul. Chacun se dirige vers sa place, Serge côté conducteur. Il ouvre sa portière. Lorsque Paul a atteint sa portière, Serge lui dit : « Tu t'es conduit comme un con. » Ils entrent dans la voiture et démarrent. La caméra les suit en panoramique, puis en regardant la voiture s'éloigner dans l'obscurité. Le plan dure quelques instants une fois que la voiture est sorti du champ.

· Séquence 34. Ext. Jour. Porsche rouge sur autoroute.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

« Entre deux personnes »

1. Gros plan sur les visages de Serge et de Paul filmés à travers le pare-brise. Serge conduit. Le cadrage est fait de telle façon que la voiture paraît pencher sur gauche du cadre. Il pleut un peu : les essuie-glace marchent. Paul se frotte les yeux, venant sans doute de se réveiller. Au bout de quelques instants il dit à Serge qu'il était un peu con hier au soir et lui demande de l'excuser. D'un très faible signe de tête, Serge lui fait comprendre que oui. Le plan dure encore un temps, animé par le battement régulier des essuie-glaces.

2. Plan d'ensemble d'une autoroute allemande sous un peu de pluie. L'autoroute est à double sens, les deux voies sont séparées par un terre plein central vert. De chaque côté, la route est bordée d'arbres d'un vert foncé. S'il y a des voitures qui viennent de face du côté de la route gauche, le coin de la route droite est vide. La Porsche entre alors dans le champ par le coin inférieur gauche. Et prend alors le coude que fait la route. Une fois que les voitures de face sont sorties de l'image, la Porsche est la seule voiture dans le plan. Elle s'éloigne à grande vitesse.

Fermeture au noir (le noir dure un petit moment).

Ouverture au noir.

· Séquence 35. Int. Nuit. Chambre d'hôtel de Serge.

1. Plan rapproché en légère contre-plongée de Serge endormi dans son lit, que l'on entend respirer. Il est nu dans son lit, un drap blanc remonté sur la partie basse de son torse. On entend un léger battement, mais on ne saurait dire de quoi.

Fermeture au noir.

· Séquence 36. Ext. Jour. Rue attenante à l'hôtel à Berlin.

« Entre deux personnes »

1. Plan moyen sur la porte de l'hôtel de Serge et Paul, filmée de l'extérieur. Serge et Paul ouvrent la porte et sortent. La caméra les suit en panoramique gauche. Apercevant quelque chose hors-champ, Paul fait « hummm ». Serge tourne le regard dans la même direction que Paul. La caméra nous dévoile alors une prostituée devant laquelle ils passent. Ils sortent du champ, la caméra reste braquée sur la prostituée, refaisant le point sur elle. La prostituée regarde sur la droite du cadre. Paul commente la beauté de la fille. Serge lui dit d'y aller et lui prête de l'argent. La caméra effectue alors un panoramique gauche sur Serge et Paul, pour venir les cadrer au moment où Serge tend l'argent à Paul. Paul fait demi-tour vers la prostituée. La caméra le suit. En hors-champ, on entend la Porsche s'éloigner. Une fois que Paul se trouve en face-à-face avec la prostituée, la caméra effectue un travelling avant pour venir cadrer leurs deux visages en gros plan. Ils se dirigent vers l'hôtel de Paul, suivis en panoramique par la caméra. Ils entrent. Le plan s'achève immédiatement après que la porte s'est refermée.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

· Séquence 37. Ext. Jour. → Ext. Jour. Rues à Berlin, cimetière.

Plan d'ensemble d'une place ronde avec une fontaine à jets d'eau. La Porsche entre dans le champ par la gauche, tourne autour de la place, pour prendre la rue en face de la caméra et filer vers le fin fond du champ. La musique – piano et violon – démarre vers la fin du plan. 1.

Plan en plongée d'une rue de Berlin. La caméra filme la Porsche en panoramique droite puis la regarde s'éloigner un peu et venir se garer devant un mur d'enceinte. Tout le haut droit du cadre est constitué par le feuillage vert foncé d'arbres. Paul sort de sa voiture. Un cycliste entre alors dans le champ par le coin inférieur gauche du cadre et emprunte la rue à côté de laquelle Serge est garé. Serge franchit alors une porte dans l'enceinte du mur, mais elle est masquée par l'effet de la perspective. 2.

Plan d'ensemble dans un cimetière. Serge, filmé à distance, est debout, presque au centre de l'image, devant une allée de tombes, avec tout autour de la végétation verte. Serge a l'air de regarder une tombe devant lui, mais jette aussi des regards autour de lui. 3.

Plan rapproché en plongée de la stèle que Serge est en train de regarder. En amorce gauche du plan, on voit le bras droit de Serge : ocularisation interne secondaire. Sur la tombe, une inscription : « Margaret Monden ». Les dates sont masquées par le feuillage d'un petit arbuste posé devant la tombe. La tombe se trouve juste à côté d'un arbre, dont on aperçoit une partie du tronc à gauche. 4.

· Séquence 38. Int. Jour. Bar de l'hôtel.

« Entre deux personnes »

Plan poitrine de Paul, de profil, assis au comptoir d'un bar, lisant et fumant, une bière à proximité. En hors-champ, on entend les pas de Serge qui entre dans le champ par la droite. La caméra le suit en panoramique. Il vient se poster au bout du bar, en regardant vers Paul, qui lui demande hors-champ si ça s'est bien passé. La caméra effectue ensuite un panoramique à droite pour venir cadrer Paul, pour « Bof, bof ». 1.

Raccord dans l'axe. La caméra a pris de la distance pour venir cadrer en plan d'ensemble les deux protagonistes toujours assis dans la même position, en plongée légère. 2.

· Séquence 39. Ext. Jour (Pluie). Porsche rouge.

« Entre deux personnes »

Gros plan sur l'angle gauche du pare brise de la Porsche. Serge, au volant, est entièrement masqué par le reflet blanc de la lumière : il apparaît à peine en filigrane, comme un spectre blanc. Dans la partie gauche du cadre, on aperçoit, mais lui aussi légèrement masqué par le blanc, le visage de Paul, muet, stoïque, dur. Les battements des essuie-glaces animent le plan. Paul regarde à trois reprises d'un œil 1.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

mauvais vers Serge.

Fermeture au noir (pendant le noir qui se fait, le bruit du moteur et celui des essuie-glaces se font toujours entendre).

· Séquence 40. Ext. Jour (Pluie). Chemin forestier bordant une autoroute.

« Entre deux personnes »

1. Plan rapproché en plongée légère sur la Porsche. La porte du conducteur est ouverte et laisse voir Paul, endormi sur son siège. Dans la partie supérieure gauche de l'image, comme dans un coin du plan laissé libre par l'angle droit formé par le pare-brise et le capot de la voiture, on aperçoit Serge, de dos, en miniature. Il est légèrement flou, le point étant fait sur Paul endormi. On entend Serge souffler avec force, trépignant sur lui-même, d'avant en arrière. Il se trouve devant une rangée d'arbres, les pieds au milieu de plantes très vertes. Il respire plusieurs fois avec difficulté, comme étouffant, soufflant et re-soufflant. Paul se réveille. Apercevant Serge, il sort de la voiture et lui demande si ça va. La caméra effectue un panoramique ascendant, pour cadrer Paul debout, nous dévoilant alors l'autoroute (derrière les arbres) et la file continue des voitures, dans les deux sens. Serge se retourne alors, et répond que ça va. Il revient alors près de la voiture, dans laquelle entre Paul à nouveau. La caméra effectue un panoramique en sens inverse, pour venir cadrer Paul. Serge a disparu à ce moment-là derrière la voiture.

2. Plan en très légère contre-plongée du pare-brise arrière de la Porsche et de Serge entrant dans la voiture. Le haut de l'image est entièrement constitué du ciel gris-bleu. La voiture démarre, démasquant alors un massif de conifères au loin, qui occupe désormais tout le bas de l'image.

· Séquence 41. Ext. Nuit. → Int. Nuit. → Ext. Nuit. Station-service (2), magasin de la station.

« Entre deux personnes »

1. Plan en plongée d'une station service qui arbore un plafond lumineux bleu. La Porsche entre dans le champ par le bas gauche du cadre et vient se garer devant une pompe à essence. Serge sort de la voiture côté conducteur et s'avance devant la vitrine du magasin de la station.

2. Gros plan sur Serge, de face, filmé de l'intérieur du magasin, à travers la vitre. Il se retourne un instant vers sa voiture, puis regarde à nouveau vers la vitre. La musique – piano et guitare au bottleneck – démarre au début de ce plan.

3. Plan rapproché sur Paul dormant dans la voiture. Le torse de Serge, flou, entre dans le champ par la gauche, armé du canon d'une pompe. Il contourne le véhicule et vient le remplir d'essence, en se tenant totalement dans le hors-champ droit.

4. Plan en plongée. Du côté gauche, une pompe à essence bleue. Du côté gauche, le bitume du sol. La Porsche traverse alors le champ en passant du coin inférieur droit

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

au coin supérieur gauche, dans le tout petit espace laissé libre à l'image par la pompe de ce côté-ci.

· Séquence 42. Ext. Nuit. Porsche rouge dans un tunnel.

Plan d'ensemble filmé à ras du sol de l'intérieur d'un tunnel. La Porsche entre par la gauche du cadre, légèrement précédé par son ombre, puis file vers le fond du champ. 1.

· Séquence 43. Int. Nuit. → Ext. Nuit. Escalier de l'immeuble de Paul, rues à Paris.

« Entre deux personnes »

Plan taille sur Hélène de profil, en manteau rouge-orange, dans l'escalier qui mène à la porte de l'appartement de Paul. Elle allume la minuterie, jette son mégot de cigarette qu'elle écrase, puis s'assoit sur les marches, suivie en panoramique descendant. Une fois assise, Hélène prend son agenda et se met à écrire. Effet de cadre dans le cadre très net ici, toute la partie gauche du plan étant constitué par un mur, qui va du sombre au clair, la partie claire étant au niveau où se trouve Hélène. La musique s'achève bien avant la fin du plan. 1.

Plan d'ensemble. Hélène est dans la rue, tout à fait seule. Elle se tient au début du plan tournée vers la gauche, son visage masqué par ses cheveux blonds. Elle se tient dans un coin de la rue relativement lumineux, éclairé par une source de lumière qui provient d'une zone dans un renfoncement dans le hors-champ droit. Hélène se retourne alors vers la caméra. Autour d'elle une rumeur urbaine cotonneuse. Hélène finit par sortir du champ en marchant sur le trottoir devant elle. 2.

Plan d'ensemble. Hélène marchant dans la rue. La caméra la suit en panoramique gauche. Elle passe de l'ombre à la lumière. Une voiture grise entre dans le champ par la gauche et s'arrête à hauteur d'Hélène. L'homme au volant demande à Hélène si elle est seule. Elle répond non merci, puis fait demi-tour et emprunte la rue dans l'autre sens, à pas rapides, suivie en panoramique par la caméra. La voiture donne l'impression de la suivre, mais file vers le hors-champ droit, pendant qu'Hélène tourne le coin de la rue, à sa gauche. 3.

La musique – piano – démarre au début du plan. Plan de très grand ensemble d'un coin d'autoroute de nuit. La Porsche, phares allumés, arrive du coin gauche de l'écran, puis traverse le champ pour venir sortir par la droite. 4.

Gros plan d'Hélène encore seule dans la rue. Elle tourne sur elle-même, se baisse, regarde dans le hors-champ à gauche, puis à droite. 5.

Plan d'ensemble d'une rue. La Porsche arrive de face, phares allumés. On remarque, dans le fond du champ, l'enseigne du Figaro. La Porsche sort du champ. Le plan dure quelques instants sur l'espace noir et flou que la Porsche laisse derrière elle. 6.

La musique s'interrompt après le début de ce plan. Plan taille d'Hélène devant la Porsche qui vient se garer juste devant elle. La vitre électrique du côté passager se baisse. Le plan se termine après que Paul a dit : « Ben, c'est Hélène… » 7.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Gros plan d'Hélène, filmée en contre-plongée, qui se penche vers la voiture, pendant que Paul continue les présentations. La caméra la suit en panoramique descendant. Une toute petite partie du pare-brise apparaît dans le coin inférieur droit du cadre. Hélène et Serge se disent bonsoir. 8.

Gros plan sur le pare-brise de biais en très légère plongée. Le coin du pare-brise coupe l'image en deux compartiments hétérogènes, Paul à gauche, Serge à droite. L'ombre portée d'Hélène vient s'inscrire très exactement sur le coin du pare-brise. Paul dit qu'il a la dalle. Serge propose d'aller dîner, en regardant d'abord Paul, puis Hélène, puis à nouveau Paul, puis à nouveau Hélène, lorsque celle-ci répond « Oui ». 9.

Plan d'ensemble fixe, à distance de la voiture de trois quarts dos. Paul ouvre la portière, entre à l'arrière de la voiture et laisse la place avant à Hélène, qui entre. La Porsche est éclairée de côté, par une source lumineuse qui vient du hors-champ à droite. La voiture démarre, s'engouffrant dans le noir et sortant du champ par la droite. 10.

· Séquence 44. Int. Nuit. → Ext. Nuit. → Int. Nuit. Restaurant japonais (2), place André Malraux (2).

« Entre deux personnes »

Plan moyen d'Hélène, Paul et Serge assis à la table d'un restaurant japonais. L'angle de la table pointe face caméra. Serge est seul de son côté de la table, à droite de l'image, de trois quarts dos, Hélène et Paul de l'autre côté, de trois quarts face. En voix hors-champ on entend une femme parler japonais. C'est le début du repas, comme en témoigne le fait que Paul sépare ses deux baguettes en bois. Il dit qu'il n'a jamais su manger avec des baguettes. Comme les deux parents d'un enfant, Hélène et Serge s'occupent de son cas : Hélène demande à Serge de demander une fourchette, ce dernier ayant anticipé la demande. 1.

Gros plan sur Hélène de trois quarts face. Hélène glisse à l'oreille de Paul : « Ton ami Serge il est sculpteur lui aussi ? ». La caméra suit Hélène en panoramique droit, pour venir inclure le visage de Paul dans le cadre. Paul, décontenancé par cette question, annonce finalement qu'il n'a pas très faim, qu'il est mort de fatigue. Au moment où il fait cette annonce, si le visage d'Hélène est encore dans le plan, le point est fait sur lui. Au moment où il annonce qu'il va prendre son sac, la caméra recadre sur Hélène, à nouveau seule dans le plan. La caméra reste quelques instants sur le visage d'Hélène, interloquée. 2.

Plan en plongée légère sur la table, Paul debout près de Serge, attendant qu'il lui donne les clés. La caméra effectue ensuite un léger panoramique sur la droite pour cadrer Paul qui sort du restaurant. Si Hélène est alors rejetée hors de l'écran, apparaissent quelques clients attablés à d'autres tables du restaurant. Serge, encore à l'écran regarde Paul sortir. 3.

Gros plan sur le visage d'Hélène (idem fin du plan 187). Elle regarde Serge, puis en direction de la porte, puis en direction de la table, puis à nouveau en direction de la 4.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

table.

Plan d'ensemble. Paul traverse en courant la place André Malraux pour atteindre la Porsche garée dans un coin de la place. La caméra le suit en panoramique gauche. En arrivant près de la voiture, il fait tomber les clés. On le voit ouvrir la porte. Autour de lui, se fait entendre la rumeur urbaine de la nuit. 5.

Très gros plan sur le visage d'Hélène, qui mange et à un regard pour Serge. 6.

Gros plan de Serge, le visage baissé devant son assiette. Au bout de quelques instants, il lève le visage et regarde Hélène, avant de rebaisser les yeux. 7.

Plan d'ensemble. Paul court en direction du restaurant, son sac à la main. La caméra le suit en panoramique droite. 8.

Gros plan sur Serge (idem plan 192). Serge regarde nettement et longtemps en direction d'Hélène, avant de rebaisser les yeux, juste avant que Paul n'entre dans le champ. La taille de Paul vient s'inscrire en amorce gauche du cadre. Serge regarde Paul au-dessus de lui. Paul rend ses clés à Serge. Après « Oui, oui, tu l'as déjà dit », Paul sort du champ sur la gauche pour embrasser Hélène. Puis il revient dans le cadre, dans la même position qu'auparavant. Serge le salue. Paul touche alors l'épaule droite de Serge, puis s'en va. Serge garde un moment le visage tourné vers lui, puis se tourne vers Hélène. 9.

Plan de demi-ensemble d'Hélène et de Serge attablés. Ils ne sont pas tout à fait en face-à-face, chacun étant à droite de son côté de la table. Dans le coin supérieur droit de l'image, apparaît une cliente asiatique en train de dîner. Après que Serge a dit « Je dis n'importe quoi, en fait », il fait goûter de son plat à Hélène, du bout de ses baguettes. Hélène paraît hésiter un instant, puis goûte. Le plan s'achève après qu'Hélène a dit : « Moi aussi, j'aimerais bien rester un peu avec vous. » 10.

· Séquence 45. Ext. Nuit. → Int. Nuit. Place André Malraux, pharmacie.

« Entre deux personnes »

Plan moyen d'un coin de rue. Serge et Hélène, côte à côte, débouchent en marchant de la rue à droite. Ils avancent, suivis en panoramique gauche vers le coin gauche de la caméra, puis sortent du champ. Au fur et à mesure de leur avancée dans le champ, la profondeur de champ diminue fortement. 1.

Plan large sur la Porsche, garée, dans le coin droit de l'image, par où entrent dans le champ Hélène et Serge. Ils approchent de la voiture. Serge demande alors à Hélène de l'attendre deux minutes, puis entre dans une pharmacie ouverte, qui se tient dans le coin gauche du plan. Hélène fait quelques pas entre la voiture et la vitrine de la pharmacie, pour finir par se retrouver devant elle. On remarque, devant la vitrine de la pharmacie, deux feux de signalisation : ils passent au vert lorsqu'ils entrent dans le champ. Le plan s'achève lorsque les feux viennent juste de passer au rouge. 2.

Gros plan d'Hélène filmée depuis l'intérieur de la pharmacie, qui regarde à droite, puis pratiquement face caméra. Derrière elle, la fontaine est complètement floue en raison de la longue focale. 3.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Contrechamp. Plan moyen sur Serge dans la pharmacie, devant le comptoir. La pharmacienne, en face de lui, file à la droite du cadre, puis revient vers lui. La double porte vitrée de la pharmacie se referme devant la caméra, qui fait alors le point sur elle : au premier plan de l'image, un gros autocollant Durex, juste devant la silhouette de Serge. 4.

Champ. Gros plan sur Hélène (idem plan 198). La porte vitrée est maintenant fermée devant elle, le haut de l'autocollant venant s'inscrire en amorce dans la partie basse du cadre. Ce plan laisse donc penser que le plan précédent était un plan subjectif de la vision d'Hélène. Hélène paraît regarder l'autocollant en début de plan et sourit. Elle finit par baisser les yeux, puis par regarder sur le côté droit au loin, pendant qu'en son hors-champ, on entend des pièces de monnaie résonner et un bruit de papier froissé. 5.

Plan rapproché en légère plongée sur le comptoir de la pharmacie sur lequel est posé le paquet d'un médicament et une ordonnance. La main de la pharmacienne ramasse le paquet et l'introduit dans un sachet en papier blanc : son geste est suivi en panoramique ascendant filé. À partir de là la caméra suit le trajet du sachet en papier. En amorce, l'épaule droite et le bas du visage de Serge sont complètement flous. Les mains de la pharmacienne glissent aussi dans le sachet l'ordonnance de Serge. Elle referme le paquet, le pose, Serge s'en empare alors des deux mains et le tient bien serré. La pharmacienne rend alors sa monnaie à Serge. 6.

Plan de demi-ensemble de la façade de la pharmacie filmée de biais. Hélène se tient devant, de trois quarts dos. Serge sort de la pharmacie, se poste devant Hélène. Hélène l'embrasse, puis reste contre lui, n'osant pas le regarder. 7.

· Séquence 46. Int. Nuit. Hall d'hôtel.

« Entre deux personnes »

Plan moyen en plongée sur le comptoir d'entrée d'un hôtel. Derrière, le portier, dans le coin droit de l'image, téléphone et raccroche, en voyant arriver Serge et Hélène qui entrent dans le champ. Serge demande une chambre, avec un grand lit. Serge rempli alors la feuille d'entrée. Le portier lui tend ensuite les clés de la chambre. La musique – violon – se lève au moment où le portier tend les clés à Serge. Hélène et lui sortent du champ. La caméra vient alors recadrer légèrement le portier. On voit sortir Serge et Hélène par le haut de l'image, s'engageant dans un escalier à droite. 1.

· Séquence 47. Int. Nuit. Chambre d'hôtel.

Plan moyen sur la porte de la chambre filmée de l'intérieur, dans l'obscurité. La porte s'ouvre, apparaissent Serge et Hélène. Ils entrent. Entre la porte que Serge referme derrière eux et le moment où il allume la lumière, ils sont entièrement dans le noir, disparaissant totalement, puis réapparaissant grâce à la lumière qui se fait. Effet très net de cadre dans le cadre à ce moment-là, par l'encadrement de l'entrée qui redouble les lignes de la porte en fond. Hélène s'avance très légèrement, puis se retourne vers Serge qui s'avance à son tour et lui dit qu'elle a le trac. Lui aussi a le 1.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

trac, dit-il. Il se dirige alors vers la gauche. La caméra le suit en panoramique. Il s'arrête dans l'encadrement qui mène au coin de la pièce dans lequel se trouve le lit. Il allume une autre lumière. Il contourne le lit, toujours suivi en panoramique par la caméra, puis vient allumer une troisième lampe, accrochée juste au-dessus du lit. Hélène entre dans le champ par la droite et vient appuyer sur l'interrupteur pour éteindre la deuxième lampe. Serge s'approche d'elle, qui se tient en amorce droite du cadre. « C'est mieux comme ça ? », lui demande-t-il.

Gros plan sur Hélène, qui répond « Oui ». Serge apparaît de dos dans le cadre, enlève sa veste comme nous le montre le T-Shirt blanc qu'il porte, puis s'assoit sur le lit, passant devant Hélène, puis dans le hors-champ bas. Le point ne cesse d'être fait sur Hélène. Hélène, toujours filmée en gros plan, fait quelques pas autour de Serge, puis vient s'asseoir à côté de lui, à sa gauche. Elle est alors filmée en très gros plan, de profil en amorce gauche, regardant vers Serge. Son visage se penche en arrière, puis sort du cadre, pendant qu'apparaît fugitivement celui de Serge. 2.

Gros plan sur Hélène en plongée légère, en train de se coucher sur le lit. Serge lui écarte assez violemment les bras en tenant ses poignées dans ses mains. Puis son visage se rapproche du sien, au-dessus d'elle, et vient lui embrasser la joue gauche. Hélène entoure son bras gauche autour du cou de Serge. 3.

Insert : plan en contre-plongée sur la lune, petite pastille lumineuse blanche dans la nuit, au-dessus du haut d'un immeuble. La rumeur de la ville se fait entendre sous la musique, qui s'interrompt juste avant la fin du plan. 4.

Gros plan sur Serge et Hélène, couchés dans le lit. Serge est dans la partie gauche de l'image, sur le dos, le bras replié derrière sa tête, les yeux fermés. Le visage d'Hélène, plus bas dans l'image, repose sur l'épaule gauche de Serge, en biais, les yeux ouverts vers le hors-champ droit. C'est surtout le visage d'Hélène qui est éclairé par une source lumineuse qui provient de la droite. Hélène se met à se confier sur le fait de faire l'amour avec un homme plus jeune. Serge ouvre quelque peu les yeux, pendant qu'Hélène lui parle. 5.

Très gros plan sur le visage de Serge, les yeux fermés, après qu'Hélène a dit : « On a du mal à s'accepter. » Hélène continue à parler. Puis Serge dit : « Quand on fait l'amour, on est très seul. Quand on fait l'amour très fort on est très seul. C'est justement parce qu'on est seul, qu'on fait qu'un. » Le plan s'achève après cette réplique. 6.

Gros plan sur Serge et Hélène (idem plan 208). Le plan s'achève sur le sourire d'Hélène, après que Serge a dit : « Qu'est-ce qu'elle fait là celle-là à 11 heures du soir ? » 7.

· Séquence 48. Int. Nuit. Chambre d'hôtel.

Plan à distance du visage de Serge dans la salle de bains. Composition en cadres dans le cadres : le visage de Serge apparaît dans le miroir qui lui fait face, filmé à travers l'encadrement de la porte. Toute la partie gauche du cadre est occupée par le 1.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

pan de mur gauche de l'encadrement. Serge fait couler de l'eau, puis sort de la salle de bains. Lorsqu'il éteint la lumière avant de sortir, le noir le fait totalement disparaître. La caméra effectue alors un panoramique gauche sur Hélène dans le lit. Serge entre dans le lit par la droite. Leurs deux visages sont alors inclus dans le cadre, très proches l'un de l'autre. Serge se tient de trois quart dos, son visage pratiquement entièrement masqué par son épaule gauche. Hélène se retourne au bout d'un moment sur le côté droit – après avoir essayé de parler à Serge – et Serge vient se placer contre elle, la caméra le suivant dans son mouvement de rapprochement.

2. Plan rapproché sur Hélène endormie sur le côté droit, des cheveux devant le visage. Le plan dure un long moment. Elle paraît dormir, même si sa main droite, au bout de son bras tendu hors du lit bouge un peu, par intermittence.

3. Plan poitrine sur Serge, adossé contre la tête du lit, le regard fixe devant lui, légèrement éclairé par un faisceau de lumière blanche provenant de la gauche. On entend le tic-tac d'une montre. Il finit par fermer les yeux.

4. Plan moyen en plongée légère de Serge , filmé côté gauche. Serge est toujours assis dans le lit, alors que tout à fait à gauche du lit, Hélène dort. Le faisceau de lumière blanche provoque une ombre propre qui mange la moitié gauche du visage de Serge : il a l'air d'un spectre. Il se tient les bras croisés contre le torse. Il jette un regard vers Hélène, puis sort du lit et enfile son T-Shirt blanc. La caméra le suit alors en panoramique dans ses déplacements. En enfilant son T-Shirt, il se tient complètement dans l'ombre, ombre lui-même. Il se dirige vers une chaise, à côté de l'entrée de la chambre, suivi en panoramique gauche par la caméra. Il ramasse son pantalon, et l'enfile. Il enfile ensuite sa veste, tournant le dos à la caméra.

5. Gros plan sur un bout de la porte, de l'extérieur de la chambre. Le buste de Serge sort et referme très doucement la porte derrière lui. Puis il se dirige vers l'ascenseur, suivi en panoramique gauche par la caméra. On entend le bruit du sachet de pharmacie, craquer à son passage. Il appelle l'ascenseur, tournant le dos à la caméra. Il entre dans l'ascenseur. L'ascenseur descend.

6. Plan très large de l'entrée de l'hôtel avec porte tournante, vue de l'extérieur. Serge sort. Il fait encore nuit sur Paris. Un bruit fort et sourd de rumeur urbaine se fait entendre dès le début du plan. La caméra le suit en panoramique marchant vers la gauche, mais en donnant aussi l'impression d'effectuer une série de zooms arrières qui instaurent une distance de plus en plus grande entre lui et la caméra. Serge allume une cigarette. Selon les endroits du champ qu'il traverse, il est plus ou moins visible, apparaissant parfois complètement en ombre chinoise. Il s'approche alors de sa Porsche, toujours garée sur un coin de la Place, non loin de la fontaine dont les jets d'eau font un bruit assourdissant. Serge entre dans sa voiture, filmé à distance importante, démarre et contourne la fontaine, longe la façade de l'hôtel puis sort du champ, filmé jusque là en panoramique droite.

Noir.

· Séquence 49. Int. Nuit. Appartement de Serge.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

1. Plan taille de Serge, filmé en plongée légère, à la table de son bureau, de profil, lisant un papier posé devant lui. Puis il prend le sachet à pharmacie posé juste à côté de lui. Sur son geste, la voix-over de Serge lit la lettre qu'il est en trainEn train, car on peut entendre le bruit du stylo sur le papier. d'écrire à son frère. Serge sort le poison empaqueté, le sort de son emballage, balance la pipette près du sachet, rempli un verre de tout le contenu du flacon, puis boit son verre d'un trait. Il joint alors les mains sur son bureau, les deux bras posés dessus et attend. Il tourne le visage vers la gauche, le refusant à la caméra.

2. Gros plan de Serge, de trois quarts face, toujours dans la même position. Mais son visage est cette fois plus visible, l'angle de la caméra n'étant pas tout à fait le même. La voix-over termine la lettre. Le plan dure silencieusement encore un moment. Puis la musique – piano – démarre. Le plan dure encore un très long moment sur Serge, toujours dans la même position.

3. Gros plan sur une photo retournée contre le sol. Dessus, une inscription en allemand : « Urheberrechtlich geschütet Nachdruck nur mit Erlaubnis von Claus Sautter. »

4. Plan plus large sur la même photo, filmée sous un autre angle. Sur elle passe une frontière entre la lumière et l'ombre.

5. Plan plus éloigné encore sur la même photo, filmée encore d'un autre angle. Dans le coin supérieur droit de l'image, apparaît le pied droit de Serge, qui tient sur la tranche, contre le pied de la chaise. La caméra effectue alors un panoramique sur la droite, pour venir cadrer la chaise et l'espace vide sous la table. Puis elle effectue un travelling ascendant vertical, pour venir cadrer Serge, mort sur son bureau. Le plan s'achève sur le cadavre de Serge en plongée légère.

Noir. La musique s'achève, en une dernière note de piano qui n'en finit pas de durer, sur ce noir.

Générique de fin.

Les mentions génériques défilent de bas en haut en lettres blanches sur fond noir.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Annexe III. Dialogues

Ce cahier rassemble la retranscription intégrale des dialogues des cinq films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel.

Nous avons cherché à respecter, autant que cela est possible, la forme orale des répliques, telles qu'elles sont entendues en situation de réception. C'est la raison pour laquelle certaines répliques sont parfois difficilement compréhensibles à la lecture.

Les séquences qui ne comportent aucune réplique sont indiquées par la mention : « sans dialogue ».

Les Baisers de secours

· Séquence 1. Int. Jour. Appartement de Jeanne et Matthieu.

Jeanne : Moi, j'aurais pas le rôle… Je suis pas capable de jouer mon rôle ?

Matthieu : C'est ton rôle, c'est pas toi. Tu peux jouer toi, pas ton rôle. Il faut quelqu'un pour jouer ton rôle, pas toi.

Jeanne : Quelle est la différence ?

Matthieu : Je sais pas encore.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Jeanne : Et ton rôle à toi, qui va le jouer ? Tu gardes ton rôle pour toi ?

Matthieu : Mais je suis pas dans le film…

Jeanne : Pourquoi t'es pas dans le film ? Pourquoi tu mets pas ton rôle dans le film ?

Matthieu : Mais c'est toi que je veux voir, pas moi.

Jeanne : Alors prends-moi ! Tu vois que tu m'aimes pas. Tu aimes mon rôle par rapport à toi, parce que sinon tu me prendrais. Ou tu pourrais même ne pas me prendre et tu prendrais quelqu'un pour faire ton rôle dans le film, pour être en face de mon rôle, pour aimer mon rôle. Tu veux pas nous voir ensemble ? Tu veux me voir par rapport à toi. T'as peur de nous voir ensemble ? Viens, viens te voir dans la glace ensemble… Tu vois, tu veux pas ! Toi, tu veux voir moi ou toi. Pourtant, c'est ça aimer, ça n'est que ça : c'est voir l'autre en même temps qu'on se voit, c'est pas se voir quand on voit l'autre. Toi, tu veux bien dire je t'aime, tu veux bien dire Matthieu aime Jeanne, mais pas Matthieu est aimé de Jeanne.

Matthieu : Je comprends pas.

Jeanne : Mais si tu comprenais, c'est moi que tu prendrais. Et tu me montrerais en train de t'aimer, tu montrerais aux gens que je t'aime. Mais toi tu veux montrer que tu m'aimes, pas que tu es aimé. Parce que tu as peur d'être aimé, parce que c'est d'être aimé qui est difficile, accepter d'être aimé. Pourquoi on dit toujours « Je t'aime » et l'autre répond « Je t'aime » ? Pourquoi on dit « Tu m'aimes ? » et l'autre répond « Je t'aime » ? Pourquoi on dit pas « Tu m'aimes ! » et l'autre répond « Tu m'aimes ! » ? « Tu m'aimes », c'est toujours une question, c'est jamais une affirmation.

Matthieu : Viens, viens…

Jeanne : Prends-moi, prends-moi, prends-moi.

· Séquence 2. Ext. Jour. → Int. Jour. Sortie de métro, palier de l'appartement de Minouchette.

Jeanne : Bonjour, je suis la femme de Matthieu.

· Séquence 3. Int. Jour. Salon de l'appartement de Minouchette.

Minouchette : C'est très bien que tu sois venue me voir. Ça va me permettre de t'étudier pour le rôle.

Jeanne : Non, c'est moi qui dois t'étudier, puisque Matthieu préfère que ce soit toi qui soit moi, plutôt que moi. Quand nous serons tous morts, les gens se diront : « C'est elle la femme de Matthieu. » C'est toi la femme de Matthieu, c'est toi qu'il a choisie pour être sa femme au cinéma.

Minouchette : C'est parce qu'il t'a dans la vie.

Jeanne : Pourquoi est-ce qu'il ne veut pas de moi autre part que dans sa vie ? C'est si important que ça pour lui sa vie ? C'est ça qui compte le plus ? C'est pas le cinéma ?

Minouchette : Mais il a un fils avec toi…

Jeanne : Mais avec toi, il aura ce film. Tu lui auras fait un film, comme je lui aurai fait

en vertu de la loi du droit d'auteur.

un fils. Qu'est-ce qu'il est le plus, un faiseur de fils ou un faiseur de films ?

Minouchette : La question se pose pas comme ça, je veux dire… la question se pose pas.

Jeanne : Toi tu la poses pas, moi je te la pose.

Minouchette : Ah non, me la pose pas, je peux pas y répondre.

Jeanne : Mais si je te la pose, c'est que tu peux y répondre.

Minouchette : Comment ?

Jeanne : En refusant le rôle !

Minouchette : Mais qu'est-ce que ça changera ? Ça n'a rien à voir avec toi ou moi. Ce n'est pas une question de personne, c'est une question de rôle. Si Matthieu m'a proposé ce rôle, c'est parce qu'il pense qu'il me convient mieux qu'à toi. De toute façon, si je le fais pas, c'est pas pour cela que tu le feras. Il le proposera à quelqu'un d'autre, c'est tout.

Jeanne : C'est à toi qu'il l'a donné. Je te demande de le refuser.

Minouchette : Non, écoute, je vois pas pourquoi.

Jeanne : Mais parce que je te le demande !

Minouchette : C'est une affaire entre Matthieu et moi. Il m'a demandé de jouer ce rôle, j'ai accepté. Je vois pas ce que tu as à faire entre nous.

Jeanne : Tu le vois puisque je suis ici, entre vous comme tu dis. Alors tu me donnes ce rôle ?

Minouchette : Ce n'est pas moi à te donner ou à te refuser quoi que ce soit.

Jeanne : C'est curieux comme tu veux pas voir les choses telles qu'elles sont. Je suis ici pour te demander quelque chose, et toi tu fais comme si j'étais pas là, que je te demandais rien. Tu me donnes le rôle ?

Minouchette : Matthieu m'a demandé de jouer ce rôle, j'ai accepté.

Jeanne : Mais qu'est-ce que ça veut dire ?

Minouchette : Tu es idiote ou quoi ?

Jeanne : Non ! Je te pose une question à laquelle il est extrêmement facile de répondre puisqu'il suffit de dire « oui » ou « non », et à laquelle tu refuses de répondre.

Minouchette : Mais parce que ce n'est pas à moi de répondre à cette question et ce n'est pas à toi de me la poser.

Jeanne : Nous n'existons pas ? Je suis pas ici chez toi, et toi t'es pas là devant moi ? Tu te donnes pas le droit d'exister par rapport à moi, c'est ça ? Ou bien, tu te donnes jamais le droit d'exister ? Tu penses que tu n'existes pas ?

Minouchette : Mais zut, enfin, si j'existe. Je te dis non !

Jeanne : Eh ben, voilà. C'est pas plus difficile que ça. Pourquoi veux-tu ce rôle ?

Minouchette : Mais écoute, ça va pas continuer.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Jeanne : Ça commence, nous avons fait le plus difficile, nous nous sommes prouvé que nous existions. Maintenant, il suffit de nous parler comme deux êtres humains qui existent et qui ont le droit de se dire « oui » ou « non », comme tout un chacun. Pourquoi veux-tu ce rôle, qui est mon rôle, qui est le rôle de moi dans la vie, et qu'il se trouve que ma profession, qui est également la tienne, me rend apte à remplir ?

Minouchette : Écoute, le problème n'est pas que je veuille ou non jouer ce rôle…

Jeanne : Non, non. Nous n'en sommes plus là, nous avons déjà passé ce stade. Nous sommes grandes maintenant, tu te rappelles pas ? Nous avons décidé que nous étions des êtres humains à part entière qui pouvaient dire oui ou non. Puis, je t'ai demandé de me donner le rôle, et tu m'as dit non. Pourquoi veux-tu ce rôle ?

Minouchette : Ben, parce qu'il me plaît !

Jeanne : Au point de me le prendre ? Quand tu sais ce qu'il représente pour moi, qu'il a été écrit à partir de moi par l'homme de qui j'ai un enfant ? Tout ce que ça peut avoir de conséquences entre Matthieu et moi ? T'as pas assez de rôles comme ça, t'es pas assez riche et célèbre ? Qu'est-ce que cette avidité signifie ? Il te faut encore un rôle dont personne ne voudrait, sinon une petite comédienne de théâtre inconnue dont c'est la première chance au cinéma ? La seule chance de tourner avec l'homme qu'elle aime, peut-être même de tourner avec lui ?

Minouchette : Oh la la, mais c'est du chantage ou quoi ?

Jeanne : Non, non, pas du tout, c'est une question.

Minouchette : C'est une question qui n'a pas de sens.

Jeanne : Écoute, tu sais très bien qu'on n'en est plus là. Réponds, existe, existe, je te demande d'exister juste une minute.

Minouchette : Écoute, si c'est tellement important pour toi, eh ben tu dis à Matthieu que je te le donne.

Jeanne : Non, ça marchera pas comme ça, il faut que ce soit toi qui lui dise que tu veux pas le faire.

Minouchette : Non, ça dis-le toi-même.

Jeanne : Non, c'est de toi dont il est question, c'est à toi de le faire.

Minouchette : Mais je peux pas le faire.

Jeanne : Si je dis à Matthieu que tu veux pas le faire, tu le feras pas ?

Minouchette : Non.

Jeanne : Donc, tu es d'accord que c'est de moi maintenant que dépend que tu aies le rôle ou non ?

Minouchette : Ben oui.

Jeanne : Mais tu veux le faire ?

Minouchette : Oui !

Jeanne : Alors demande-le moi.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Minouchette : Quoi ?

Jeanne : Tu veux le faire, oui ou non ?

Minouchette : Mais t'es folle ?

Jeanne : Demande-le moi, tu l'as !

Minouchette : Écoute, si ça peut te calmer, si ça peut mettre fin à cette séance de… Bon, d'accord, je te le demande.

Jeanne : Je te le donne.

· Séquence 4. Int. Jour. Appartement de Jeanne et Matthieu.

Jeanne : J'ai vu ta Minouchette, elle mérite vraiment pas de faire le rôle !

Lo : Pourquoi tu pleures ? Pourquoi tu pleures ?

Jeanne : Maintenant, prends-là si tu veux.

Lo : Pourquoi tu pleures, Maman ?

Jeanne : Parce que je suis triste.

Lo : Hein ? À cause de quoi ?

· Séquence 5. Int. Nuit. Appartement de Jeanne et Matthieu.

Jeanne : Matthieu, c'est pour toi.

Matthieu : Oui ?

Minouchette (au téléphone) : Matthieu, je t'appelle pour te dire que maintenant je suis sûre que je peux faire quelque chose de très bien pour ce rôle, et que ce rôle peut faire quelque chose de très bien pour moi. Tu comprends, ça peut être un très bon film, ton film. J'aimerais bien en faire partie.

Matthieu : Mais, Minouchette, attends, je te rappellerai, j'étais en train de coucher mon petit enfant…

Minouchette : Quand est-ce qu'on pourrait se voir ? Non, je suis désolée de t'appeler si tard, mais il fallait que je te dise ça tout de suite, tu comprends ?

· Séquence 6. Int. Jour. Théâtre.

Chen Té [967] (**Jeanne**) : Quand on était petit, on avait une grue avec une aile estropiée. Elle était gentille avec nous : elle ne nous en voulait d'aucune taquinerie. Esther allait derrière nous en nous criant de ne pas aller trop vite. Mais en automne et au printemps, quand les grands vols passaient au-dessus de nos villages, elle devenait très inquiète. Je la comprenais très bien.

[967] Le passage que Jeanne et son partenaire de jeu répètent est un extrait de la scène 3 de *La Bonne âme du Setchouan* de Bertolt Brecht. *Cf.* Bertolt Brecht, *La Bonne âme du Setchouan* (1955), trad. fr., Paris, L'Arche, coll. « Scène ouverte », 1990, pp. 43-46. La traduction de cette édition diffère quelque peu de celle interprétée dans *Les Baisers de secours*.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Soun (**Comédien**) : Pleure pas ! Ça abîme le teint.

Chen Té (**Jeanne**) : J'ai fini.

Soun (**Comédien**): Tu ne sais même pas t'essuyer la figure correctement. S'il fallait que tu restes pour que je ne me pende pas, alors dis au moins quelque chose.

Chen Té (**Jeanne**) : Je ne sais rien.

Soun (**Comédien**) : Au fait, sœur. Pourquoi est-ce que tu veux me détacher de la branche ?

Chen Té (**Jeanne**) : J'ai eu peur. Sûrement que vous vouliez faire ça uniquement parce que ce soir est si triste. Dans notre pays, il ne devrait pas y avoir de soir triste…

Metteur en scène : Hmm… attends. Heu… attends… dix secondes… juste…

Jeanne : J'arrive…

Metteur en scène : D'accord.

Jeanne (à Matthieu) : On se retrouve ce soir à la maison, O.K. ? À ce soir.

Metteur en scène : Oui, quand… quand tu… quand tu vas t'adresser au public… « vous vouliez faire ça uniquement parce que ce soir est si triste »… Donc il faut… presque prendre… l'adresse au public… comme un argument pour lui… pour essayer de le détourner…

Jeanne : Ouais…

Metteur en scène : … comme ça du projet qu'il a de se suicider.

Jeanne : Hmm…

Metteur en scène : Donc c'est une espèce de… de… de manière comme ça de s'adresser à quelqu'un d'autre… pour trouver un argument plus… plus frappant…

Jeanne : Ouais d'accord…

Metteur en scène : Et après en étant plus dyna… plus dynamisante… que ça, et du coup en étant un tout petit peu plus dérisoire avec plus d'humour.

Jeanne : Ouais, d'accord…

Metteur : Quand il parle de la maison… quand tu lui racontes ta vie et tout ça. Donc, on essaye comme ça… donc pense à ça, hein… quand tu reviens ici… hein… pense à… à l'attaquer plus fort… avec plus de projets… sinon ça fait un peu… un peu poétique… un peu récité… hein ?

Jeanne : O.K… D'accord.

Metteur en scène : Dix secondes et on y va… Là… Quand… quand vous voulez.

Chen Té (**Jeanne**): J'ai eu peur. Sûrement que vous vouliez faire ça uniquement parce que ce soir est si triste. Dans notre pays, il ne devrait pas y avoir de soir triste, ni de grand pont au-dessus des fleuves, ni même l'heure entre nuit et matin et non plus tout l'hiver, c'est dangereux. Car en face de la misère, il suffit d'un rien et les hommes rejettent l'insupportable vie.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Soun (**Comédien**) : Parle de toi.

Chen Té (**Jeanne**) : De quoi ? J'ai une petite boutique.

Soun (**Comédien**) : Ah ? Tu fais pas le tapin ? Tu as une boutique ?

Chen Té (**Jeanne**) : J'ai une boutique, mais avant je faisais le trottoir.

Soun (**Comédien**) : Et la boutique, ce sont sans doute les dieux qui te l'ont offerte.

Chen Té (**Jeanne**) : Ouais.

Soun (**Comédien**) : Et un beau soir, ils sont arrivés et ils t'ont dit : « Voilà de l'argent. »

Chen Té (**Jeanne**) : Un matin !

Soun (**Comédien**) : C'est pas spécialement distrayant.

Chen Té (**Jeanne**) : Je sais jouer de la cithare un peu. Et alors, j'ai eu la boutique, j'ai donné la cithare. Maintenant, me suis-je dit, je peux être une buse, ça fait rien. J'ai dit : « Je suis riche, je vais seule, je dors seule. » J'ai dit : « Toute une année, je ne fais plus rien avec un homme. »

Soun (**Comédien**) : Et maintenant, tu en épouses un. Celui de la maison… de la maison de thé au bord de l'étang. Au fait qu'est-ce que tu sais de l'amour ?

Chen Té (**Jeanne**) : Tout !

Soun (**Comédien**) : Rien, sœur. Est-ce que c'était agréable ?

Chen Té (**Jeanne**) : Non…

Soun (**Comédien**) : Et ça, c'est agréable ?

Chen Té (**Jeanne**) : Ouais...

Soun (**Comédien**) : Toi, tu te contentes de peu. Quelle vie !

Chen Té (**Jeanne**) : Vous n'avez pas d'amis ?

Soun (**Comédien**) : Tout un tas. Mais pas un qui veuille entendre que je suis toujours sans emploi. Ils me regardent comme si… je leur disais que… y'a encore du bleu dans la mer. Tu as un ami, toi ?

Chen Té (**Jeanne**) : Un cousin.

Soun (**Comédien**) : Alors surtout, méfie-toi de lui.

Chen Té (**Jeanne**) : Oh, il est parti, il reviendra plus jamais, il est venu une seule fois. Mais pourquoi parlez-vous avec tant de désespoir ? Comme on dit : « Parler sans espoir, c'est parler sans bonté. »

Soun (**Comédien**) : Cause toujours. Une voix, c'est toujours une voix.

Chen Té (**Jeanne**) : Y'a encore des gens bienveillants en dépit de la grande misère. Quand j'étais petite un jour, je suis tombée avec une charge de petit bois. Un vieil homme m'a relevé et il m'a même donné une…

· Séquence 7. Int. Jour. Lieu indéterminé.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Jeanne : Tu la connais, toi, Minouchette ?

Amie : Ouais, j'adore ce qu'elle fait. C'est une fille fantastique.

Jeanne : Hi, hi, hi, hi, hi…

· Séquence 8. Ext. Jour. Rue à Paris.

Minouchette : Mais non Matthieu, c'est pas un caprice. Bon je sais bien, c'est ridicule de dire ça, je sais pas pourquoi je le dis d'ailleurs. Mais tu comprends… c'est la première fois que mon personnage me regardera jouer. En général, on joue un rôle, on sait pas qui c'est, tu comprends, on l'imagine. Il a pas de corps, il a pas de pensées, il a pas de sentiments. En fait, c'est la première fois que j'ai l'occasion de savoir si je me suis trompée ou pas.

Matthieu : Comment ça, trompée ?

Minouchette : Je joue bien le rôle de ta femme, non ?

Matthieu : Oui, mais si tu le joues… c'est que je veux pas que ce soit elle, sinon… Je veux que ce soit différent.

Minouchette. Évidemment que ce sera différent. Mais enfin… y'aura aussi une vérité, du moins je l'espère…

Matthieu : Une vérité… C'est un film, hein... Une vérité dans le film.

Minouchette : Oui, mais dans la distance entre… heu… la réalité et le film, tu attends pas de moi que je trouve quelque chose ? J'veux dire, que j'te montre quelque chose que tu as pas encore vu ?

Matthieu : Peut-être…

Minouchette : Mais comment ça peut-être ? Tu veux bien dire quelque chose avec ce film ? Hein ? Tu veux bien montrer quelque chose ? C'est pour ça que tu m'as choisie, moi, plutôt qu'une autre, non ?

Matthieu : Je sais pas.

Minouchette : Matthieu…

Matthieu : Tu sais… avant qu'un film ne se fasse, hein, tous ceux qui sont concernés ont une idée très précise de ce qu'il sera. Mais c'est une idée qui leur vient d'avant. De ce qui a déjà été fait ou pensé ou vu… ou je ne sais pas. Alors pour que le film se fasse et qu'il soit celui-là, enfin un film pas d'avant, ni d'à coté, il faut bien qu'il y ait quelqu'un qui n'ait aucune idée de ce qu'il sera, hein ? Il vaut mieux que ce soit celui qui va le faire, non ? Bon. Donc, c'est moi qui me charge de ça.

Minouchette : Oui, mais t'as un scénario…

Matthieu : Faut bien une histoire… Personne ne peut se passer d'histoire.

Minouchette : Oui, mais le personnage du scénario, c'est bien ta femme ?

Matthieu : Oui, oui, alors, voilà… regarde… c'est l'histoire d'une femme qui a un enfant avec un type… enfin… ça… ça c'est pas très clair.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Minouchette : Donc, alors en fait, ça t'est complètement égal que ce soit moi ou quelqu'un d'autre qui joue le rôle.

Matthieu : Non, non, non, je veux que tu fasses ce film avec moi.

Minouchette : Y'a une différence pour toi entre faire un film et faire ce film ?

Matthieu : Si tu veux, non.

Minouchette : Alors tu veux que ce soit moi qui joue le rôle.

Matthieu : Si tu veux, oui.

· Séquence 9. Int. Jour. Appartement de Jeanne et Matthieu.

Sans dialogue.

· Séquence 10. Int. Jour. Appartement de Jeanne et Matthieu.

Jeanne : Mais moi, j't'aime. Tu veux pas rester avec moi, alors ?

Matthieu : Et bien sûr que je veux rester avec toi, hey. Je t'aime… et j'aime Lo. Je vous aime pareil tous les deux et je peux pas vivre sans vous deux.

Jeanne : Alors pourquoi tu lui donnes le rôle à cette fille ?

Lo : Papa il va faire le cinéma avec des filles ?

Matthieu : Mais non, mon amour. Papa il va gagner l'argent pour Jeanne et Lo. Puis, il revient tous les soirs pour être avec vous.

Jeanne : Tu m'aimes pas.

Lo : Moi, je préfère maman.

Matthieu : Moi, je vous aime pareil tous les deux. Il faut que je gagne des sous pour nous trois. Tu verras plus tard quand tu seras architecte.

Jeanne : Tu m'aimes pas ! Et tu dis ça, que tu m'aimes, pour te débarrasser de moi pour le film.

Matthieu : Mon amour, qu'est-ce que je peux faire ? Bon, ben, moi j'm'en fous, j'laisse tomber, hein. J'me demande avec quoi on va manger ?

Lo : Avec quoi on va manger, t'as dit ?

· Séquence 11. Int. Jour (Matin). → Int. Jour. Appartement de Jeanne et Matthieu.

Matthieu (voix-over) : « Ton pied frotte le mien sous les draps. J'écoute le souffle de ton haleine. Je vais faire un film pour nourrir notre enfant et nous. »

· Séquence 12. Int. Jour. Appartement de Jeanne et Matthieu.

Matthieu :Jeanne ? Lo ?…

Jeanne : Comment tu n'entends pas ?

Matthieu : Vous pourriez aller faire ça chez vous… Tiens, viens-vite mon Lo.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

· Séquence 13. Int. Nuit. → Ext. Nuit. Chambre de Lo, perron de l'appartement de Jeanne et Matthieu.

Lo (voix ralentie) : Chaud.

· Séquence 14. Int. Jour. Café.

Père : Je vais pas prendre le rôle parce que… c'est toujours pareil dans le cinéma… ils mettent tout sur les vedettes et les p'tits rôles sont sacrifiés, alors.

Matthieu : Hmm…

Père : C'est pas assez nourri… quoi… c'est pas… c'est pas… c'est un très beau personnage, mais on risque de pas le développer.

Matthieu : Tu devrais jouer Falstaff, tiens… Là… là, tu serais nourri, tiens, pour le coup.

Père : Falstaff, ça a été joué une fois par… un type maigre et c'était fantastique, il… il avait un faux ventre. Il jouait mieux la grosseur que les vrais gros.

Matthieu : Dom Juan, aussi… Dom Juan, tu devrais jouer.

Père (en riant) : Dom Juan !

Matthieu : Tu le jouerais une fois pour toutes, t'aurais plus besoin d'improviser tous les jours.

Père : Tu sais bien… on n'a pas la même idée des femmes… toi et moi.

Matthieu : Tiens, parle pour toi, moi j'ai aucune idée des femmes, hein. Les femmes pour moi, ça n'existe pas, de toute façon. Pour moi, y'a une femme : Jeanne.

Père : Comment ça va ?

Matthieu : J'ai trouvé un homme dans son lit… dans notre lit, quoi.

Père : Peut-être qu'elle aussi elle a une idée des hommes. Non… j'plaisante… c'est pas gentil. Je sais ça fait très mal. Mais à toi ça te fera peut-être du bien.

Matthieu : Hmm… Ça va me nourrir.

Père : Hmm… c'est ça.

Matthieu : Ouais… Sauf que moi je suis pas un personnage, tu vois, ni un acteur. Ch'uis un type dans la vie qui trouve un type dans le lit de sa femme dans la vie. Ch'ais pas quoi faire de ça… Qu'est-ce que tu veux que j'en fasse ?

Père : Mets-le dans ton film.

Matthieu : Hey… C'est pas une poubelle un film. On n'y met pas tout ce dont on ne veut pas se débarrasser dans la vie.

Père : Ton lit non plus…

Matthieu : Qu'est-ce que ça veut dire, ça ?

Père : Ch'ais pas. Y faut chercher. Peut-être que… ce type… c'est une manière

en vertu de la loi du droit d'auteur.

d'entrer dans ton film.

Matthieu : Ouais… Ça c'est le genre d'idée que je refuse d'avoir.

Père : Tu as vu le film de Paul ?

Matthieu : Oui, oui, bien sûr, oui.

Père : C'est bien.

Matthieu : Oui, c'est bien.

Père : Fantastique, oui…. Et les dialogues ?

Matthieu : Ouais…

Père : T'as vu les dialogues ?

Matthieu : Oui, y sont bien hein ?

Père : T'en as, toi, cette fois ?

Matthieu : Oui, j'ai un dialoguiste, là. Un type qui fait les dialogues.

Père : Ah, bon. Parce que c'est important… Le cinéma c'est pas seulement que des images.

Matthieu : Hmm… Ouais, c'est pour ça…

Père : Il est bien ? Enfin, j'veux dire… ça colle entre-vous ?

Matthieu : Il fait les mots… moi je fais les images. Chacun son boulot.

Père : Mais t'as pas peur que ça… ça… Tu crois que c'est comme ça que Paul travaille ?

Matthieu : J'ai vu maman.

Père : Ah, bon ? Elle va bien ?

Matthieu : Ouais, comme toujours.

Père : Elle est fantastique, hein ?

Matthieu : Elle m'a parlé de toi… et puis de moi aussi. Pour elle c'est la même chose, d'ailleurs, je crois…. Tiens elle aussi, elle a une idée des hommes, comme toi des femmes. Mais j'crois qu'elle la doit beaucoup à toi, hein. Forcément, elle pense que c'est à cause de moi que ça va pas avec Jeanne.

Père : À cause de moi ?

Matthieu : Non, à cause de moi.

Père : Tu crois pas qu'elle a raison ?

Matthieu : Ah… Et même si c'était à cause de moi… Qu'est-ce que ça veut dire à cause de moi ? C'est elle qui a fait ce qu'elle a fait, hein, c'est pas moi. Les gens sont libres, non, ils réfléchissent. Ils prennent des décisions. À vous entendre, on croirait que… on… on n'est pas des individus mais des molécules qui réagissent en chaîne. Il a fait ci, tout ça, c'est normal, c'est logique qu'elle fasse ça. Enfin… admettons que je lui ai fait mal.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Père : Beuh… Tu lui as fait mal, oui… tu lui as fait mal, c'est normal, elle se venge.

Matthieu : Ouais… Est-ce que c'est une raison suffisante pour qu'elle m'en fasse aussi, est-ce qu'elle peut pas se dire, il m'a fait mal, moi je lui en ferai pas, parce que je l'aime ?

Père : C'est pas aussi simple. Toi… tu… tu as toujours confondu l'amour et la morale… Tu crois que… aimer les gens… c'est… seulement leur vouloir du bien. C'est pas seulement ça… leur vouloir du bien… c'est aussi les vouloir pour soi.

Matthieu : Je sais… je veux que ce soit simple.

Père : Dans le sens où ça t'arrange.

Matthieu : Si c'est simple, c'est dans tous les sens.

Père : Ouais…

· Séquence 15. Ext. Jour. Rue à Paris.

Matthieu (à Minouchette) : Ça t'ennuie pas de jouer dans le film ? Non ?

· Séquence 16. Ext. Jour. → Int. Jour. Rue à Paris, appartement de Jeanne et Matthieu.

Matthieu (voix-over) : « Sur un trottoir un jour j'ai retrouvé la boucle d'oreille que la maman de mon enfant avait perdue. Elle promenait Lo à 500 mètres de la maison et elle était rentré toute triste. Je l'ai posée le soir, près de son lit, à côté de l'autre, mais ne lui ai pas dit. »

· Séquence 17. Ext. Jour. → Ext. Soir (Pluie). → Int. Soir. Bord de mer, rue, chambre d'hôtel.

Lo : Ouahhh…

Jeanne : Allez, viens…

Jeanne : Vite, vite… Mon amour…

Lo : J'ai froid.

Jeanne : T'as froid ?

Lo : Oui.

Jeanne : Viens vite… T'es mon amour ?

Lo : Oui.

Jeanne : T'es mon amour ?

Lo : Oui.

Jeanne : Mon amour…

Lo : Quoi ?

Jeanne : J'ai que toi comme amour…

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

· Séquence 18. Ext. Soir. Rue de l'hôtel.

Jeanne : Ce que je veux, c'est que tu dormes plus à la maison… Mais vraiment plus du tout, même pas le soir quand on va rentrer.

Matthieu : Mais ça va, j'ai retenu une chambre d'hôtel, à partir du 27.

Jeanne : Tu vas trouver une chambre ?

Matthieu : J'te dis que j'l'ai retenue déjà avant de partir.

Jeanne : Ah, bon, tu l'as retenue ?… J'peux plus vivre avec toi.

Matthieu : Je sais, je sais… j'ai compris.

Jeanne : Non, t'as rien compris. T'as rien compris du tout.

Matthieu : Jeanne, attends…

· Séquence 19. Int. Nuit. Chambre d'hôtel.

Matthieu (à Lo) : Tu dors pas ?

· Séquence 20. Int. Jour. Appartement de Jeanne et Matthieu.

Jeanne : Je ne veux pas que tu aies le moindre doute là-dessus… Tu ne dois plus jamais avoir de toute ta vie le moindre doute là-dessus. C'est pas de ma faute moi si tout est fini entre nous. J'y suis pour rien là-dedans. Si tu m'avais pas déçue, j't'aurais aimé toute ma vie, moi.

Matthieu : Écoute… heu… sois pas conne, hein. C'est pas pour un truc comme ça que… tu m'aimes pas encore…

Jeanne : Peut-être… ça a pas d'importance. Parce qu'il y a une chose beaucoup plus importante et plus forte… que l'amour. C'est la dignité, tu vois… Moi si je continue à t'aimer, je perds ma dignité… J'peux vivre sans amour, tu sais, j'ai déjà vécu sans amour… Mais j'peux pas vivre sans dignité.

· Séquence 21. Ext. Jour. → Ext. Jour. Terrasse d'un café, rue à Paris.

Père : Tu sais… il y a de tels moments d'amour parfois entre un homme et une femme… qu'on peut pas croire que ce sont… des moments du temps. Enfin des moments comme les autres… faits pour passer et disparaître. On est sûr qu'il est… impossible qu'il n'en reste pas quelque chose pour toujours. Alors, on fait un enfant… Mais pas pour l'enfant, pour l'amour. Pour qu'il perpétue ces moments. Et tant qu'on s'aime… on a le sentiment… que l'enfant est l'incarnation de cet amour. Et quand on s'aime moins ou qu'on ne s'aime plus… on a l'impression que l'enfant se détache de l'amour qui l'a créé et se met à exister pour lui-même… que l'autre histoire ne le concerne plus.

Matthieu : C'est peut-être cette impression que j'ai de Lo en ce moment, qu'il s'en va un peu, là. Parce que Jeanne ne m'aime plus.

Père : Ou que c'est toi qui n'aimes plus Jeanne… Tu sais, la fin d'un amour, c'est comme le commencement, ça se joue à deux. Mais vous, c'est pas fini. Il y a Lo. Fais-lui

en vertu de la loi du droit d'auteur.

confiance.

Matthieu : Mais comment ?

Père : Ben… il est encore là… entre vous deux. Votre histoire l'intéresse. Elle veut qu'elle continue. Il vous a pas lâché la main… Matthieu…

Matthieu : Oui…

Père : … c'est très nécessaire pour moi que tu sois heureux.

· Séquence 22. Ext. Jour. → Int. Jour. Rue de l'hôtel de Matthieu.

Lo : Maman ?

Jeanne : Appelle papa.

Lo : Papa !

Matthieu : Oh… Vous voilà.

Jeanne : J'te l'envoie ?

Matthieu : Monte avec nous…

Jeanne : Non, non… Non, j'ai un truc à faire, j'peux pas.

Matthieu : Reste…

Lo : Qu'est-ce qu'y a ?

Jeanne : À toute à l'heure mon chéri.

· Séquence 23. Int. Jour. Chambre d'hôtel de Matthieu.

Sans dialogue.

· Séquence 24. Int. Jour. Salle de bains de la chambre d'hôtel de Matthieu.

Matthieu : Qu'est-ce tu as fait ? Qu'est-ce tu as fait ?

Lo : Hi, hi, hi…

Matthieu : Oui, ben, c'est pas drôle. Pousse-toi. Oh, là, là. Attends… Donne ça. Mais mon cœur, pourquoi tu as fait ça ?

Lo : Papa ? Oui mais aussi, tu vois…

· Séquence 25. Ext. Jour. Rue de l'appartement de Jeanne.

Matthieu : Qu'est-ce que tu as dans la main ? Qu'est-ce que tu as ramassé ? Louis, y faut pas jouer avec les clous. C'est très dangereux. T'en as d'autres ?

Lo : Non.

Matthieu : T'en as pas… Fais voir… Qu'est-ce que c'est que ça ? Pourquoi tu dis non ? Y'en a un autre là. T'en as plus ? Il faut pas jouer avec les clous. Tu les ramasses ?

Lo : Ohhh… alors ?

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Jeanne : Mon homme ? Ça va ? Non, non, non, tu rentres pas. Non… Non.

· Séquence 26. Ext. Jour. Lieu indéterminé.

Père : Allô ?

Matthieu : Oui ?

Père : Allô.

Matthieu : C'est moi.

Père : Oui… Ça va ?

Matthieu : Ben ça va… j'ai vu Lo, là.

Père : Ah…

Matthieu : J'ai vu Lo, là, tout à l'heure.

Père : Écoute… heu… écoute, j'ai pensé… il faut que tu le voies tout le temps. Hein…

Matthieu : Hmmm…

Père : Et tu vas aller le chercher à l'école, tous les jours.

Matthieu : Hmm…

Père : Évidemment, il vaudrait mieux que vous arriviez à vous entendre Jeanne et toi. Et personne pourra rien contre vous. Mais demande-moi. Ne prends pas d'avocat pour des trucs comme ça. Écoute… Matthieu ?

Matthieu : Oui…

Père : Matthieu… Faut que je te laisse…

· Séquence 27. Ext. Jour. Rue à Paris.

Jeanne : J'ai une petite surprise pour toi à la maison, chéri.

Lo : Hein ?

Jeanne : J'ai une petite surprise à la maison pour toi, chéri.

Lo : C'est quoi ?

Jeanne : J'ai un petit crocodile, que j'ai acheté l'autre jour.

Lo : C'est quoi ?

Jeanne : Très drôle…

Lo : Mais un petit crocodile qu'on remonte ?

Jeanne : Non un petit crocodile… t'appuies sur le… en-dessous de… en-dessous de… la gueule du petit crocodile puis y'a un système et il ouvre sa bouche et il la ferme et c'est très rigolo. Je te le donnerai tout à l'heure. Tu veux ? Oh, regarde le p'tit pigeon ! Regarde le p'tit pigeon…

Lo : Oh, voilà… Regarde, il s'envole pas. Maman, mais c'est quand qu'on va rentrer

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

à la maison (en baillant).

Jeanne : C'est tout de suite.

· Séquence 28. Int. Jour. Chambre d'hôtel de Matthieu.

Sans dialogue.

· Séquence 29. Int. Jour. Chambre d'hôtel de Matthieu.

Matthieu : Entre.

Jeanne : Bonjour.

Matthieu : Tu sais, à comparer à une vie, tout ça est dérisoire. T'as pas fait de bêtise au moins ?

Matthieu : Et l'autre jour, quand tu dormais, Jeanne, j'pensais à Josette et à Paul. T'avais vu mon père… qui aime beaucoup les films de Paul, c'était… heu… Tu te souviens ? Et je disais comme Paul est en train d'écrire un scénario avec Josette, tu te souviens la carte postale, alors je disais… C'est toi qui disais j'espère que Paul il sait écrire un scénario parce que sinon ça va être quelque chose… Je dis ça parce que moi je suis sûr que c'est parce que les gens font l'amour ensemble que c'est écrit à deux d'une manière ou d'une autre…

Jeanne : Non, mais j'ai jamais dit ça comme ça, non plus…

Matthieu : Non, mais c'est pas parce qu'ils s'aiment aussi qu'ils s'aiment plus que nous.

Jeanne : Ben, eux ils ont pas d'enfant à garder aussi pendant qu'ils écrivent leur scénario.

Matthieu : Tiens, ça me fait penser que j'ai rêvé un truc là. Paul, quand tu l'as appelé, il t'a dit qu'il vivait comme ça d'hôtel en hôtel avec Josette ? Moi, je préfère vivre avec toi et Lo à la maison…

· Séquence 30. Int. Jour. Café.

Jeanne : C'est embêtant quand même, je lui ai dit des choses tellement définitives sur la dignité et tout ça…

Amie : La dignité… tu sais où ça finit toujours dans les histoires d'amour… La dignité, mon cul. T'as qu'à lui écrire une lettre.

· Séquence 31. Int. Jour. Café.

Sans dialogue.

· Séquence 32. Ext. Soir. Rue attenante à une serrurerie.

Jeanne : Attends, je reviens.

Jeanne : Bonsoir…

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Serrurier : Bonsoir, madame.

Jeanne : Je viens chercher ma clé.

Serrurier : C'est à quel nom, s'il vous plaît ?

Jeanne : Lourcas (?) [968]

Serrurier : Voilà…

Jeanne : Super. Merci. Au revoir.

Serrurier : Bonsoir.

Jeanne : Tiens.

Matthieu : C'est quoi ?

Jeanne : C'est pour habiter ensemble. Je reviens…

· Séquence 33. Int. Jour (Matin). Appartement de Jeanne et Matthieu.

Jeanne (à Lo) : Chéri…

Lo : Mama…

Jeanne : Mon chéri…

· Séquence 34. Int. Nuit. → Int. Jour. Compartiment d'un train.

Jeanne : Voilà… Tu veux un sandwich ?

Lo : Oui…

Jeanne : Tu veux un sandwich ?

Lo : Oui…

Jeanne : À quoi y sont ces sandwichs ?… Là j'ai pris jambon… et jambon. Tu veux jambon ?

Lo : Oui.

Jeanne : Tu veux un sandwich ? Non ? Hmmm… Ah non tu fumes pas s'te plaît.

Jeanne : **Tutto ancora non ho perso : mi resta la speranza. Ma Suzanna si avanza : io vo' provarmi. Fingiam di non vederla. E quella buona perla vorebbe sposarla ! Ma da Figaro alfine non puo meglio sperarsi : Argent fait tout** . **Brava ! Questo è giudizio ! Con quelli occhi modesti, con quell'aria pietosa, e poi** ... **Che cara sposa !** [969]

Matthieu : C'est beau, c'est comme dans un film d'Antonioni.

· Séquence 35. Ext. Jour. Paysage de montagne.

Matthieu : Louis !

[968] Le nom n'est pas clair à l'écoute.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

· Séquence 36. Int. Jour. Intérieur de la maison de la mère de Matthieu.

Mère : Mon fils va bien ?

Matthieu : Ça va.

Mère : C'est pas facile, hein ?

Matthieu : Quoi pas facile ? C'est pas facile ?

Mère : De parler avec sa mère…

Matthieu : Ahh…

Mère : Mais j't'en veux pas, tu sais, c'est normal… On parle qu'avec les étrangers… Ou avec ceux qui sont dans votre vie, et ch'uis plus dans ta vie… C'est la vie ! Tu m'as donné Lo pour te remplacer. On parle beaucoup. Comme on parlait, toi et moi, quand tu avais son âge… Comme on s'parlait avec ton père avant… Toute façon, les hommes et les femmes, quel que soit leur âge ne se parlent que pour se dire… qu'ils s'aiment ou qu'ils ne s'aiment plus… Ou qu'y vont peut-être s'aimer ou que… y s'aimeront sûrement pas.

Matthieu : Tu crois qu'ils parlent que de ça ?

Mère : Bien sûr ! Y'a que l'amour entre les hommes et les femmes. Quand ils se parlent plus d'amour, ils s'parlent plus.

Matthieu : Papa… m'a dit de t'embrasser… Il me parle souvent de toi et il dit tout le temps que t'es formidable.

Mère : Ch'uis pas formidable ?

Matthieu : Si…

Mère : Donc vous me trouvez formidable tous les deux. C'est le principal.

Matthieu : Maman, ça va ?

Mère : Bien sûr.

· Séquence 37. Ext. Jour. Terrasse de la maison de la mère de Matthieu.

Jeanne : Qu'est-ce que je viens de dire ?

969 Ces répliques en italien sont tirées du livret des *Noces de Figaro* (I, 4) de Mozart et sont dites par Marceline. Marceline voit Suzanne arriver dans la pièce. Mais contrairement à ce qui a lieu dans l'opéra, son récitatif n'est pas coupé par les apartés de Suzanne. L'intégralité du passage est le suivant : « **Marcelina** : **Tutto ancora non ho perso:mi resta la speranza. Ma Suzanna si avanza : io vo' provarmi. Fingiam di non vederla.** (tra se, forte) **E quella buona perla vorebbe sposarla !** (Tout n'est pas perdu : il me reste de l'espoir. Mais Suzanne vient : essayons... Feignons de ne pas la remarquer... [à part, élevant la voix] Quelle belle perle il voulait épouser !) **Suzanna** : Di me favella – (C'est de moi qu'elle parle.) **Marcelina** : **Ma da Figaro alfine non puo meglio sperarsi : Argent fait tout** . (Mais il n'y a rien d'autre à espérer de Figaro : Argent fait tout.) **Suzanna** (à part) : (Quelle mauvaise langue. Heureusement qu'on la connaît) **Marcelina** : **Brava ! Questo è giudizio ! Con quelli occhi modesti, con quell'aria pietosa, e poi …** (Bravo ! Bien jugé. Avec ces yeux modestes, avec cet air dévot...) **Suzanna** (à part) : (mieux vaut m'en aller...) **Marcellina** : **Che cara sposa !** (Quelle charmante épousée !). » Tous nos remerciements à Laurence Schifano pour la retranscription intégrale de ce passage et pour nous en avoir communiqué les références.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Matthieu : …

Jeanne : Tu vois, tu m'écoutes pas. Si tu m'écoutes pas, c'est que tu m'aimes pas. Tu veux que j'te chante le petit air qu'elle m'a donné ?

Matthieu : Oui…

Jeanne : (Elle se met à fredonner…) C'est joli ?

Matthieu : Oui, c'est joli…

Jeanne : Eh, tu sais ch'uis embêtée parce que tu sais j'ai envoyé une de tes lettres d'amour à… à ta mère. Je me suis trompée quand je l'ai mise dans l'enveloppe, j'ai inversé. J'm'en suis rendu compte ce matin. Quand j'ai regardé dans la valise, j'ai trouvé… celle que je lui avais écrite, je l'ai laissée dedans. C'est embêtant…

Matthieu : Non, c'est pas grave, t'as qu'à lui en parler.

Jeanne : Oh, non, écoute. Ça m'embête… (Elle se remet à fredonner).

Matthieu : (Un avion passe dans le ciel, qui couvre les paroles de Matthieu).

Jeanne : Ça c'est triste. Notre amour n'est pas triste. (Elle se remet à fredonner).

Mère : Il est avec vous Lo ?

Jeanne : Ouais, il est là, il est sous la table.

Mère : Ah !

· Séquence 38. Int. Nuit. Compartiment-couchette d'un train.

Jeanne : Aïe ! Pfff… Touche pas, hein ?

Matthieu : Non.

· Séquence 39. Ext. Nuit. Rue, café.

Matthieu : … les films de Jacques Rozier…

Paul : On va prendre un café ?

Matthieu : Hey… J'ai lu… qu'on arrivait maintenant à donner la vue à certains aveugles de naissance. Et que certains de ces certains aveugles devenaient très vite fous… parce qu'ils arrivaient pas à voir.

Josette : Comment ?

Matthieu : Ben, ils voient mais ils savent pas quoi choisir… ils savent pas… heu… privilégier certains plans ou certains objets par exemple. Tu vois quand on est tout petit… notre cerveau s'accoutume à trier la réalité, hein… peut-être parce qu'on nous l'apprend. Ben, leur cerveau a pas pu le faire. Par exemple, Josette, si tu regardes ce trottoir-là… tu vois tout pareil.

Paul : Comme une caméra.

Matthieu : Ouais, c'est peut-être ça qu'on cherche à faire avec une caméra.

Paul : Mais on a une histoire, qui nous oblige à choisir, sans quoi…

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Josette : C'est vrai… si on n'avait pas d'histoire ? J'veux dire, nous… chacun de nous. Tous les matins je me lève et je me demande : « Qu'est-ce que c'est que la vie ? Qu'est-ce que… moi dans la vie ? »

Matthieu : Mais c'est pas possible…

Paul : Si ! Chaque fois qu'on commence un film, chaque fois qu'on tourne un plan… c'est comme si on se levait le matin et qu'on ouvre les yeux et qu'on se demande : « Qu'est-ce que c'est que ce plan bleu là haut avec des… choses blanches qui passent dedans ? Et ces boîtes avec des roues qui vont par les rues ? »

Matthieu : Hey, mais y'a une histoire quand même, hey…

Josette : Si on n'avait pas d'histoires… heu… on pourrait pas… rencontrer les gens, on pourrait pas aimer !

Paul : Tu es mon histoire.

Jeanne : L'histoire, c'est une histoire d'amour. C'est l'amour qui fait l'histoire dans nos vies. C'est une histoire ensemble…

Josette : Et chaque fois qu'on aime on fait l'amour… heu… l'histoire de cet amour, à rebours. C'est pour l'aimer que je suis née. Si j'avais pas… fait ça et ça… j'aurais pas connu untel qui m'a fait connaître untel qui m'a… fait le rencontrer. Il n'y a que l'amour pour donner un sens à la suite des choses qui nous arrivent.

Paul : On ne peut pas faire son histoire tout seul. C'est pour ça qu'on cherche quelqu'un à aimer. Pour avoir une histoire. Pour voir sa vie comme une histoire, avec un début, un milieu, une fin.

Josette : C'est gai !

Matthieu : Hmmm… La fin d'une histoire, c'est un peu comme la fin d'un amour. Moi quand j'étais petit j'pleurais… quand j'avais fini une histoire que j'aimais… Après on s'habitue.

Jeanne : Tu vois… je trouve que vivre un amour, c'est comme écrire une histoire et puis la faire en même temps. Tant qu'on la regarde se dérouler, on se dit : « Mais comment faire pour qu'elle s'arrête pas demain ? » C'est peut-être ça qu'est le plus intéressant dans l'amour.

Matthieu : Hmm… Ouais, sauf que je comprends pas qu'on puisse parler de l'amour comme ça. Tu vois c'est pas un objet, tu vois c'est pas une machine, c'est pas une fonction ou un fonctionnement : c'est nous. Comment peux-tu parler de nous… de notre vie… comme de quelque chose d'intéressant ?

Jeanne : Parce que j'ai pas peur de nous regarder, moi. J'ai pas peur de nous. Toi t'oses pas nous regarder, hein ? T'as peur !

Josette : Les hommes se servent de l'amour pour vivre, mais ils savent pas le faire fonctionner. C'est comme s'ils étaient dans une voiture et qu'ils disaient tout le temps : « Pourvu qu'elle ne tombe pas en panne, pourvu qu'elle ne tombe pas en panne. » Parce qu'ils savent bien qu'ils ne sauraient pas la réparer ! Alors ils ont peur.

Matthieu : Hmmm… Tandis que vous quand ça tombe en panne, vous descendez,

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

vous ouvrez le capot, vous retroussez vos manches et allons-y, hein ?

Paul : C'est vous qui faites marcher l'histoire.

Josette : Personne ne fait marcher l'histoire : elle marche toute seule.

Paul : Vous disiez…

Jeanne : Nous on s'occupe des réparations, de la maintenance courante… mais pas de la… heu… de la direction tu vois ? Parce que la voiture elle se dirige toute seule jusqu'à l'accident.

Paul : Pourquoi l'accident ?

Jeanne : Parce que ça finit toujours par un accident !… Comme toutes les histoires, d'ailleurs… Qui a dit que les histoires devaient finir ? Personne ! Tout le monde veut les faire durer, pourtant elles finissent. Personne sait pourquoi, même pas l'auteur. Donc, c'est un accident.

Matthieu : Vous parlez de ça avec une froideur.

Josette : On en parle comme de la mort. On sait qu'il existe, mais on n'y croit pas.

Paul : J'voudrais mourir dans tes bras.

Josette : Moi aussi j'aimerais bien mourir dans tes bras.

· Séquence 40. Ext. Nuit. Rue à Paris.

Paul : Tu crois ce que tu as dit, tout à l'heure ?

Josette : Moi, j'ai rien dit, c'est Jeanne qui a parlé.

Paul : Mais tu étais d'accord avec elle…

Josette : Bien sûr ! Toutes les femmes disent la même chose. Mais ce qu'on dit n'a pas d'importance. Vous accordez trop d'importance aux mots.

Paul : Pas vous ?

Josette : Non ! Nous on est trop occupé.

Paul : À faire marcher le monde…

Josette : À le faire continuer à marcher !

Paul : Et nous ?

Josette : Vous, vous regard… vous regardez ce qu'on fait. Ce sont les hommes qui ont inventé les histoires. Les femmes n'en ont pas besoin.

Paul : Mais c'est toi-même qui as dit que sans histoires on ne pouvait pas aimer.

Josette : Ça c'est l'histoire inévitable, l'histoire de la vie. Je parle des autres histoires. De celles que vous racontez à partir de l'histoire de la vie.

Paul : Tu veux dire qu'on invente notre amour ?

Josette : Non. Vous chantez autour. Vous dansez. C'est beau, c'est nécessaire aussi.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Paul : Et vous qu'est-ce que vous faites autour ?

Josette : On vit !

Paul : Ah, oui…

· Séquence 41. Ext. Nuit. Rue à Paris, 2 CV de Jeanne.

Matthieu : Tu crois ce que tu as dit tout à l'heure là ? Hein, tu crois ça ?

Jeanne : Mais bien sûr. Ça a pas d'importance. C'est pas ce qu'on dit qui est important, c'est ce qu'on entend. T'as qu'à retenir ce que tu veux, toute façon tu l'auras bientôt oublié… On peut pas se rappeler de tout et puis… on se rappelle jamais les choses comme elles ont été dites. On les répète à… à sa façon à soi. C'est comme ça que les histoires se font.

Matthieu : Qu'est-ce qu'on voit ?

Jeanne : Qu'est-ce que tu veux dire ?

Matthieu : L'homme dans ton lit, là…

Jeanne : Ça c'est la même chose. Tu as vu ce que tu as pensé ensuite. Tu as pas vu ce que j'ai fait.

Matthieu : Et qu'est-ce que tu as fait ?

Jeanne : Ben, ce que je devais faire. Ce qu'il fallait faire.

Matthieu : Hmm… Pour continuer à faire marcher le monde, là…

Jeanne : Oui. Pour continuer à t'aimer.

Matthieu : T'es sûre que c'était pour ça ?

Jeanne : Peut-être pas, mais ça a marché…

Matthieu : T'aurais pu te tromper… Et puis t'aurais pu tomber amoureuse de ce type.

Jeanne : C'est que je me serais pas trompée, mais d'une autre façon. Une femme qui couche avec un homme se trompe jamais…. Et une femme qui aime a toujours raison.

Matthieu : Mais tu m'aimes ?

Jeanne : Ouais, j't'aime.

· Séquence 42. Int. Jour. Appartement de Jeanne et Matthieu.

Sans dialogue.

· Séquence 43. Int. Jour. Compartiment d'un train.

Jeanne : Ça va bien ?… Tu vas bien ?… Y'avait pas trop de monde ? (à Matthieu) Ça va ? C'était pas trop long ? (à Lo) C'était bien ? T'as bien dormi ? Oui ? Ça va Matthieu ?

Matthieu : Jeanne…

Jeanne : Ouais ? (à Lo) Mon bébé… (à Matthieu) Pourquoi tu me dis rien ?

Matthieu : Rien…

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Jeanne : T'as rien à me dire ?

Matthieu : J'ai été vite, non ?

Jeanne : Ouais. Oh, là, là, ch'uis contente… J'en pouvais plus, moi. Hein ? C'était trop long, j'ai trop attendu.

· Séquence 44. Int. Jour. Appartement de Jeanne et Matthieu.

Sans dialogue.

· Séquence 45. Int. Jour. Station de métro Vaneau.

Sans dialogue.

J'entends plus la guitare

· Séquence 1. Int. Jour. → Ext. Jour. → Int. Jour. Chambre, terrasse, chambre à Positano.

Marianne : L'homme… La mer.

Gérard : L'homme… La mère ? [970]

Gérard : Tu veux me faire un enfant ?

Marianne : Non…

Gérard : Ah, bon…

Marianne : Non… Il faut attendre.

Gérard : Attendre quoi ?

Marianne : Attendre… Tout de suite l'amour, mais pas tout de suite l'enfant.

Gérard : Pourquoi ?

· Séquence 2. Ext. Jour. Terrasse à Positano.

Sans dialogue.

· Séquence 3. Int. Jour. Pièce de la maison à Positano.

Lolla : Martin, tu veux quelque chose ? Tu veux quelque chose ?

Martin : Heu, heu… Ouais, du lait. Grazie Mille.

Lolla : Tu travailles pas aujourd'hui ?

[970] C'est dans le scénario avant-tournage, conservé à la Bifi, que l'on apprend que Gérard dit « la mère » et non « la mer ». *Cf. op. cit.*, p. 2.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Martin : Non.

Lolla : Pourquoi tu ferais pas un tableau de moi ?

Martin : Trop réelle…

Lolla : Moi ?

Martin : Hmm…

Lolla : Mais comment est-ce qu'on peut-être trop réel ? On est réel ou pas, c'est tout.

Martin : Ah, non… Non, non, non, non, non ! Tu te fourvoies, tu te trompes, tu t'abuses… Y'a plein de degrés de réalité, énormément… Une infinité de degrés différents.

Lolla : Tu veux dire qu'il y a des choses plus ou moins réelles ?

Martin : Non. Tout est également réel, mais c'est nous qui sommes plus ou moins accessibles à la réalité… plus ou moins proches d'elle… Et moi je suis trop proche de toi pour même être capable de te regarder, de te voir dans ton entier.

Lolla : Tu me vois pas entier ?

Martin : Jamais.

Lolla : Alors tu m'aimes jamais en entier ? C'est pour ça que tu me dis jamais que tu m'aimes.

Martin : Qu'est-ce que ça veut dire aimer ?

Lolla : Ça veut dire quelque chose quand on le dit… Ben, oui… Ça veut dire qu'on a envie de le dire par exemple.

Martin : Mais avoir envie de dire quelque chose dont on ne sait pas ce que ça signifie, c'est avoir envie de rien dire.

Lolla : Peut-être… Mais à force de se poser des questions sur tout ce qu'on va faire ou dire, on ne fait plus rien et on ne dit plus rien. Comme ça…

Martin : C'est pour moi que tu dis ça ?

Lolla : Oui… Moi quand je parle, c'est pour dire quelque chose à quelqu'un.

Martin : Tu te trompes… Viens voir ici un peu…

Lolla : Ah, non hein… non ! Si tu crois que tout se résout en baisant.

Martin : Tu me reproches de rien faire, et puis quand je veux faire quelque chose…

· Séquence 4. Ext. Jour. → Ext. Jour. Une ruelle en escaliers à Positano, la plage.

Gérard : Tu devrais faire le portrait de Lolla. Tu verrais qu'elle existe en elle-même.

Martin : Je sais qu'elle existe… Mais je sais aussi que ça pourrait être une autre.

Gérard : Tu penses que les femmes, c'est interchangeables ?

Martin : Si on veut, ouais… C'est pour ça que j'en change pas. Parce que je sais que si c'est une autre, ce sera la même. Alors que toi tu verras… T'arrêteras pas de courir après la femme idéale… t'arrêteras pas d'en changer… sans te rendre compte que la femme idéale, c'est toi qui peux la créer… Y'a que toi qui peux la créer ta femme idéale.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Ta peur de la fin d'un amour, c'est la peur de la mort. Y'a que « les grandes choses qui ont une grande fin », comme disait Heidegger…

Gérard : Qui ?

Martin : Un autre Martin.

Gérard : Tu crois qu'on vit avec des citations, mais les citations, c'est dans les livres… Et la vie…

Martin : … et la vie, c'est dans les livres.

Gérard : Mais idiot, t'es con toi…

Martin : Tu verras… l'amour a été inventé par les troubadours. Il a commencé dans les livres, et il finira…

Gérard : Ouais, quand y'aura plus de livres.

Martin : On est peut-être la dernière génération sous le ciel à aimer ou à parler de l'amour.

Gérard : Ah, et selon-toi, ça revient au même ?

Martin : Tu vois que t'es pas si idiot : t'as compris !

Martin : De toute façon t'as pas à t'inquiéter. Elle te quittera pas ta Gretchen… Sauf si tu le veux.

· Séquence 5. Ext. Nuit (tombante). Terrasse à Positano.

Martin : « Silenzio da luna, Sergi la sera, e vai... » Qu'est-ce c'est encore ? Je vais aller voir…

· Séquence 6. Ext. Jour (petit matin). Terrasse de Positano ×Int. Jour. Chambre à Positano.

Lolla : T'as bien dormi ?

Martin : Tiens, comme ça ? Ça va ?… Ouais… heu… ouais.

Lolla :Moi aussi… mais j'me rappelle pas de mes rêves…

Marianne : Moi je m'en fous… Je peux me tirer si ça continue, parce que là si c'est ça l'amour, je n'en veux plus !

Gérard : Lolla n'existe pas pour moi…

Lolla (presque imperceptible) : Il est froid ou chaud ?

Gérard : C'est la femme de mon copain, c'est tout ! Pour elle aussi, tu te trompes complètement. Je suis le copain de son mec, c'est tout ! D'ailleurs, tu sais très bien tout ça… Je vois pas pourquoi tu dis ça.

Lolla (à Martin) : T'es bête…

Gérard : Tu peux pas le penser ! C'est impossible…

Marianne : Ah, oui ! Et qu'est-ce que tu crois que je peux penser toute seule dans la

en vertu de la loi du droit d'auteur.

chambre toute la nuit pendant que tu es coincé avec elle ? Aux petites étoiles ?

Gérard : Fourré… pas coincé, mon amour.

· Séquence 7. Int. Jour. → Ext. Jour. → Int. Jour. Chambre escalier, chambre à Positano.

Sans dialogue.

· Séquence 8. Ext. Jour. Terrasse à Positano.

Marianne : Tu crois qu'il va revenir ?

Martin : Ben, oui… dans deux jours.

Marianne : Non, mais s'il ne revenait pas ?

Martin : Pourquoi veux-tu ?

Marianne : Comme ça… je ne sais pas… Parce qu'il en aurait assez.

Martin : T'es folle. Il arrête pas de me bassiner avec son amour pour toi.

Marianne : Bassiner ?

Martin : Casser les pieds, quoi !

Marianne : Mais ça ne veut rien dire, ça ! Moi, j'ai toujours l'impression qu'il est comme un oiseau… près à s'envoler…

Martin : Heureusement… Sinon tu ne l'aimerais pas… C'est peut-être pas grand chose de plus que ça, l'amour : la peur de ne plus être aimé.

Marianne : Non… C'est beaucoup d'autres choses… des millions d'autres choses.

Martin (en imitant l'accent de Marianne) : Beaucoup d'autres choses…

Marianne : Ooohhh… L'amour, c'est…

Martin : Ouais, c'est quoi ?

Marianne : C'est… c'est tout ce qu'on ne peut pas dire.

Martin : Sans doute… Écoute pas ce que je dis, va. Je suis qu'un vieux cynique.

Marianne : C'est quoi ?

Martin : Quoi donc ?

Marianne : Un cynique, c'est quoi ?

Martin : Les cyniques, c'étaient des grecs qui avaient toujours raison… Mais maintenant ils sont plus à la mode, parce que plus personne n'en a plus rien à foutre de leur raison. Ce qu'on veut, c'est…

Marianne : C'est quoi ?

Martin : C'est… je sais pas… c'est

Marianne : Aimer, aimer, aimer…

en vertu de la loi du droit d'auteur.

· Séquence 9. Ext. Jour. Terrasse à Positano.

Lolla : Tu m'aimes pas beaucoup, hein ?

Marianne : Pas beaucoup, non… mais je t'aime bien.

Lolla : Je comprends pas…

Marianne : Je veux dire que je suis contente que tu sois là… Car si tu n'étais pas là, moi non plus je ne serais pas là… et tout ça ne serait pas là… et eux non plus ne seraient pas là… Et c'est quand même le paradis, non ?

Lolla : Je me demande quand est-ce que ça va finir ?

Marianne : Tu es pressée ?

Lolla : Non. Mais j'ai peur…

Marianne : Parce que tu es heureuse ! Si tu n'étais pas heureuse, tu n'aurais pas peur... ce n'est pas beaucoup plus que ça le bonheur : la peur de ne plus être heureux.

Lolla : Non. C'est beaucoup d'autres choses.

Marianne : Oui… Peut-être… Ne fais pas attention à ce que je dis : je suis une vieille sinistre !

Lolla : Quoi ?

Marianne : Sinistre ! Les sinistres, c'étaient des grecs qui avaient toujours raison.

Lolla : Sinistre, ça veut dire pas gai.

Marianne : Mais… c'est vrai que je ne suis pas gaie… Je suis grave. C'est Gérard qui dit ça.

Lolla : C'est quoi la différence entre grave et triste ?

Marianne : Grave, ça ne veut pas dire triste. Grave, ça veut dire que quand on est heureux, on sait pourquoi.

· Séquence 10. Int. Jour (pénombre). Chambre à Positano.

Marianne : Mais… ça n'est pas possible…

· Séquence 11. Int. Jour. Chambre à Positano.

Marianne : « Und dann legt' er froh sich nieder,

Schlief getröstet ein,

Still sich freuend, wenn es wieder

Morgen würde sein.

Und so sass er viele Tage,

Sass viele Jahre lang,

Harrend ohne Schmerz und Klage,

Bis das Fenster klang,

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Bis die Liebliche sich zeigte,

Bis das teure Bild sich

Ins Tal herunterneigte,

Ruhig, engelmild.

Und so sass er, eine Leiche,

Eines Morgens da,

Nach dem Fenster noch das bleiche

Stille Antlitz sah. » [971]

C'est une histoire… d'un vieil homme qui est assis devant une fenêtre… et qui attend son amour… et un jour il est mort… mais ça n'est pas grave. C'est très, très beau… hein ?

· Séquence 12. Ext. Jour. Rue à Paris.

Sans dialogue.

· Séquence 13. Ext. Jour. × Ext. Jour. Pièce donnant sur l'extérieur × cour intérieure d'un immeuble.

Grand-mère : On parlait souvent de toi… On t'aime beaucoup. On a Thomas, alors on t'aime… obligatoirement… Tu comprends ?

Marianne : Oui, je comprends.

Grand-mère : C'est la vie ça… Mais il sera heureux plus tard… Tu verras… Il deviendra grand, un beau garçon. Tu l'as fait beau, tu l'as fait intelligent… Il est très gentil, on l'aime beaucoup.

Thomas : Après-demain, tu seras encore là ?

Gérard : Oui.

Thomas : Et après ?

Gérard : Je serais toujours là, oui.

Thomas : Comment tu le sais ?

Gérard : Je le sais parce que je le veux.

Grand-mère : Thomas, viens… viens mettre ta veste… Il fait froid mon chéri… viens mettre ta veste… viens avec Mamie… viens… Tu veux pas ? Et ben, tant pis. Tu vas avoir froid.

[971] Ces vers constituent les deux dernières strophes d'une ballade de Friedrich von Schiller : *Ritter Toggenburg* (*Le Chevalier Toggenburg*). Elle évoque un chevalier qui attend en vain sa belle, rentrée au couvent alors qu'il était à la guerre. Il meurt en regardant par la fenêtre alors qu'il s'est installé depuis des années à côté du couvent. Tous nos remerciements à Marie-Charlotte Dumont pour nous avoir communiqué cette information et pour son travail de retranscription.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

· Séquence 14. Ext. Jour. Rue de Paris.

Marianne : C'est pour toi…

Thomas : J'en mange... un petit bout.

Marianne : Oui.

Thomas : Un petit bout…

Marianne : Oui.

Marianne : Au revoir… À bientôt, hein ?

Thomas : Oui.

Gérard : Salut Thomas !

Marianne : Merde… On y va ?

· Séquence 15. Int. Jour. Cuisine de l'appartement de Marianne et Gérard.

Gérard : Pourquoi on prend pas Thomas avec nous ? Il serait plus heureux.

Marianne : C'est pas possible.

Gérard : Pourquoi ?

Marianne : Parce que sa grand-mère ne veut pas me le rendre.

Gérard : Mais qu'est-ce que ça veut dire ? Elle a pas le droit ! Personne ne peut t'empêcher d'avoir ton enfant avec toi !

Marianne : Si justement. C'est une histoire de papiers, de nationalité, c'est compliqué mais c'est comme ça.

Gérard : Qu'est-ce que ça peut faire la nationalité, hein ?

Marianne : Arrête de m'embêter avec ça.

Gérard : J't'embête pas, moi… je veux juste comprendre.

· Séquence 16. Int. Jour. → Int. Jour. → Int. Jour. Lieux indéterminés.

Sans dialogue.

· Séquence 17. Int. Jour. Appartement de Marianne et Gérard.

Marianne : Tu m'aimes ?

Gérard : Oui.

Marianne : Comment ?

Gérard : Très fort.

Marianne : Mais ça ne veut rien dire très fort ! On peut aimer les spaghettis très fort !

Gérard : Non… non, non. En français, y'a que les gens qu'on aime très fort.

Marianne : Mais, je ne suis pas les gens.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Gérard : D'accord. Alors je t'aime… heu… à la folie, comme un fou.

Marianne : Je ne veux pas. Parce que le jour où tu ne seras plus fou, tu ne m'aimeras plus.

Gérard : Alors, disons que je t'aime mortellement.

Marianne : Et ça veut dire quoi ?

Gérard : Ça veut dire que je t'aime, que je t'aimerai jusqu'à la mort, plus fort que la mort et au-delà de la mort.

· Séquence 18. Int. Jour. Cuisine de l'appartement de Marianne et Gérard.

Sans dialogue.

· Séquence 19. Int. Jour. Un café.

Gérard : Tu te rends compte qu'elle l'a envoyé chercher ses affaires. Tu peux croire un truc comme ça ? Mais ce que tu croirais encore moins, c'est le mec. J'te jure, d'une certaine manière moi ça ma réconforté… Tu l'aurais vu… oh… les cheveux jusque-là… crades… catogan… des pattes… Perfecto… bottes de cowboy… Tu sais ce qui me dit ? Yeah man ! Non, j'te jure… ouais j'te mens pas… Yeah man… Je viens chercher les affaires… En fait, ça doit être un loub' qui sort d'Aubervilliers… mais cool, tu vois… Genre… ch'uis cool… t'es cool… elle est cool… tout est cool, quoi ! C'est incroyable… c'est incroyable… Le monde s'écroule… y'a plus rien qui tient debout autour de toi… t'as les tripes qui traînent sur le trottoir… tout le monde se prend les pieds dedans sans même s'excuser… et puis pour couronner le tout… yeah man… J'le crois pas… j'te jure… j'le crois toujours pas. Yeah man. C'est comme si j'avais un trou… au milieu du… là… tu vois, un puits sans fond… avec lequel je me balade… et toute la journée je pense qu'à une chose… surtout ne pas regarder dedans… éviter de jeter le moindre coup d'œil… pour pas y tomber… Toi, ça va ?

Martin : Oh, impec'… Moi, elle m'a épargné le type, c'est déjà quelque chose… En revanche, j'ai pas eu droit à la lettre… moi c'était un coup de fil… juste un petit coup de fil, tu vois… mais cool aussi… Genre… l'amour, ça va ça vient, on sait pas pourquoi… mais… heu… toute façon t'as beaucoup compté pour moi… et puis… heu… on reste amis…

Gérard : Ah, ouais… ouais… ce sera même mieux qu'avant, dans un sens… comme dirait « Yeah man ». Tu t'es quand même bien gouré.

Martin : Gouré ?

Gérard : Y'a pas trois mois tu me disais que les femmes ne partent jamais…

Martin : C'est vrai… mais j'ajoutais parce qu'elles sont déçues…

Gérard : Ouais… et qu'on les décevait parce qu'on ne les aimait plus…

Martin : Ouais… c'est ça…

Gérard : Alors, elles nous ont plaqués comme des merdes parce qu'on les aime plus ?

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Martin : Exact…

Gérard : Le seul problème, c'est que nous on le savait pas qu'on les aimait plus… elles auraient pu nous prévenir… on aurait été moins surpris… hé !

Martin : Ben, elle nous ont prévenus, mais on l'a pas vu…

Gérard : Oh ? oh ?

Martin : Ben, hé…

Gérard : Quoi ?

Martin : Attends deux mois, même pas un… Dans un mois tu verras que tu l'aimais plus !

Gérard : Ben, comment elle a fait pour le savoir avant moi ?

Martin : Parce que c'est pas un homme… c'est une femme ! C'est fin les femmes… et puis, heu… très rapide.

Gérard : Ouais… drôlement plus rapide.

· Séquence 20. Int. Jour. Salon de l'appartement de Gérard.

Sans dialogue.

· Séquence 21. Int. Jour. Chambre de l'appartement de Gérard.

Sans dialogue.

· Séquence 22. Int. Jour. Chambre de l'appartement de Gérard.

Linda : On se voit ici, demain, à la même heure ?

Gérard : Ah, non… J'ai un rendez-vous.

Linda : Huit heures, alors ?

Gérard : Ch'ais pas… j'essaierai.

Linda : Essaie, je t'en prie… J'ai trop besoin… trop besoin de ça ! Téléphone-moi ce soir… Si tu tombes sur mon mari, tu lui dis que tu voudrais me parler au sujet du fauteuil… Salut.

· Séquence 23. Int. Jour. Appartement de Gérard.

Martin : Gérard ? On va… on va prendre un café ?

· Séquence 24. Int. Jour. Lieu indéterminé, peut-être l'appartement de Gérard.

Sans dialogue.

· Séquence 25. Int. Jour. Salon de l'appartement de Gérard.

Gérard : Allô ?

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Marianne : Allô ? Heu… Allô ? Oui ? C'est moi…

Gérard : C'est toi ?

Marianne : Oui, c'est moi. Il y a une personne là ?

Gérard : Quoi ?

Marianne : Rien, c'est pas grave… C'est tout ce que tu veux me dire ?

Gérard : Ben… c'est toi qui appelles… C'est que tu as quelque chose à me dire, non ?

Marianne : Oui… heu… hmm… Comment ça va ?

Gérard : Bien… et toi ?

Marianne : Moi aussi… bien .

Gérard : Heu… c'est bien si on va tous les deux bien…

Marianne : Oui… Quoi de neuf, après ?

Gérard : Sinon ?… Quoi de neuf, sinon ?… Heu… rien… je vis. Et toi ?

Marianne : Je vis aussi…

Gérard : C'est bien… tout le monde peut pas en dire autant…

Marianne : Quoi ?

Gérard : Non, rien… c'est pas grave… (Il tousse). Pardon…

Marianne : Je pourrais te rappeler ?

Gérard : Oui, bien sûr… pourquoi pas ?

Marianne : Alors… je te rappelle.

Gérard : Hein ?

Marianne : Je te rappelle… Je t'embrasse, beaucoup, beaucoup…

Gérard : Oui…

· Séquence 26. Ext. Jour. → Int. Jour. Palier de l'appartement de Gérard, toilettes de l'appartement, salle de bains de l'appartement.

Marianne : Il est en prison.

Gérard : Tu viens vivre ici en attendant qu'il sorte ?

Marianne : Je viens vivre ici en attendant que tu ne veuilles plus de moi.

Gérard : Pour la vie alors ?

Marianne : Pour la vie…

Marianne : Mais il n'y a pas de papier ici ! Et pourquoi pas ?

Gérard : Y'en a plus.

Marianne : Gérard, Gérard, viens, viens voir… c'est de l'héroïne !

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Gérard : Quoi ?

Marianne : C'est de l'héroïne !

· Séquence 27. Int. Jour. Une rame de métro.

Martin : Oh ! Ça va ?

Gérard : Oh… Ça va ?

Martin : Quoi de neuf ?

Gérard : Marianne est revenue…

Martin : Ah, bon… T'es heureux, alors ?

Gérard : Ouais…

Martin : Et ben, ch'uis heureux pour toi alors… On se voit plus des masses, hein ?

Gérard : Non…

Martin : Ecoute… tu passes me voir quand tu veux… d'accord ?

Gérard : Ouais, d'accord…

Martin : Salut.

· Séquence 28. Int. Soir (pénombre). → Int. Soir. → Int. Soir. → Int. Soir. Chambre de l'appartement de Marianne et Gérard, cuisine, chambre, autre chambre.

Gérard : Allô ?… Quand ? Heu… Ch'uis avec… heu… Marianne. Attends… attends… je vais demander… Marianne ? C'est Linda… Elle peut passer ?

Marianne : Pourquoi pas ?

Gérard : Marianne, j'te présente Linda… Linda… Marianne.

Linda : Guten abend… Wie guess ?

Marianne : Bonsoir.

Gérard : Va lui demander de venir…

Marianne : Quoi ?

Gérard : … de venir avec nous… Va lui demander…

Marianne : Elle ne veut pas. Elle dit que c'est toi qu'elle veut… Non mais reste avec moi…

Gérard : Tu viens avec nous ?

Linda : Elle ne veut pas. Elle m'a demandé, mais en me suppliant de refuser… Reste, tu la retrouveras plus tard. Moi, j'ai besoin de toi ce soir. Regarde les coups… y me tape dessus.

Gérard : Quel salaud !

Linda : Après tout ! Si ça peut lui faire plaisir… Baise-moi maintenant…

Gérard : J'peux pas… J'peux pas.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Linda : Bon, ben, ça va comme ça… Soyez heureux.

· Séquence 29. Ext. Jour. → Int. Jour. Cour intérieure de l'immeuble de l'appartement de Marianne et Gérard, chambre de l'appartement.

Marianne : Tu l'as ? Que ça !! Rends-moi le fric !

Gérard : J'en n'ai plus.

Marianne : Tu veux dire que tu as payé ça 500 balles ?

Gérard : Normal…

Marianne : Normal, normal… Je vais crever, et tu trouves ça normal…

Gérard : Calme-toi… On en trouvera toujours…

Marianne : Et le fric ?

Gérard : Le fric aussi… pour ça… on en trouve… On en trouve toujours.

· Séquence 30. Int. Jour. Cuisine de l'appartement de Marianne et Gérard.

Marianne : Tu as vu ce qu'ils racontent là ? Qu'ils vont nous couper le gaz…

Gérard : C'est pas grave…

Marianne : Et l'électricité…

Gérard : C'est pas grave…

Marianne : Tu crois qu'on peut le payer ? Il reste combien ?

Gérard : Ch'ais pas… mais de toute façon, c'est pas grave…

Marianne : Mais arrête, à la fin… On va crever de froid… et de faim… et de manque… tout ça dans le noir… et ça n'est pas grave… Et qu'est-ce qui est grave alors ?

Gérard : Oh, rien… Non, ce qui serait grave…

Marianne : Ça serait quoi ?

Gérard : Ben, c'est qu'on ne s'aime plus !

Marianne : Parce que l'amour, ça nous chauffe… ça nous éclaire… ça nous nourrit… et ça nous défonce ?

Gérard : Exactement ! Tu viens de donner la définition de l'amour la plus exacte… la plus exacte que j'aie jamais entendue !

Marianne : Tu crois vraiment ce que tu dis ?

Gérard : Bien sûr !

Marianne : Alors, tu m'aimes vraiment !

Gérard : Évidemment ! Sinon tu serais morte depuis longtemps !

Marianne : Tu sais, je crois que ça c'est vrai… Et moi ? Tu penses que je t'aime vraiment ?

Gérard : La preuve !

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Marianne : Quoi ?

Gérard : Ben, ch'uis toujours vivant…

Marianne : Je crois que ça l'est moins vrai…

Gérard : T'as qu'à essayer de… de… ch'ais pas moi… de plus m'aimer… tu verras.

Marianne : D'accord, j'essaie.

Gérard : Arrête… Je me sens déjà pas bien… Déconne pas !… J'vais crever, moi… j'vais vraiment finir par crever… Hein ? Qu'est-ce que tu dis ?

Marianne : Rien…

· Séquence 31. Int. Jour. Atelier de peinture de Martin.

Martin (lisant une lettre de Gérard adressée à Marianne) : « Paris… mardi 15 avril… Marianne, Je t'aime. Je te quitte pour que tu réagisses. Je te préfère bien vivante loin de moi, que morte à côté de moi. Je ne veux pas que plus tard tu puisses en douter. Je t'aimerai toujours, encore toujours. Amour. Gérard. »

Gérard : Elle est retournée en Allemagne. Je veux que tu fermes l'enveloppe et que tu gardes la lettre… S'il m'arrive quelque chose, tu la lui donnes. Je veux pas qu'elle me prenne pour un salaud.

Martin : J'te l'avais dit que tu partirais !

Gérard : Ouais, mais c'est pas du tout pour c'que tu croyais !

Martin : Tu sais ce qui compte dans la vie ? C'est la musique… Tu peux mettre toutes les paroles que tu veux et en changer autant de fois que tu veux… la musique, c'est toujours la même ! Et moi, la musique, j'la connais !

Gérard : Tu connais que t'chi, oui… Tu connais que tu t'aigris, que tu te fatigues… que tu vieillis… c'est tout ce que tu connais… excuse-moi de te le dire… mais ce qui se passe, là, c'est quelque chose de très fort, de très grave… c'est quelques chose de très beau ! C'est pas quelque chose que tu peux écrire dans ta musique.

Martin : Ouais… Hmm.. Attends un peu…

Gérard : Attends un peu quoi ?

Martin : Le temps ! Tu verras…

Gérard : Mais tu sais plus dire que ça, toi… Tu sais plus dire que ça ! Eh, t'as qu'à attendre toi… Moi, je vais vivre pendant ce temps-là ! Salut !

Martin : Hmmm… Holà !

· Séquence 32. Int. Jour. Parquet d'un lieu indéterminé, sans doute l'appartement de Gérard.

Sans dialogue.

· Séquence 33. Int. Jour (pénombre). Cuisine de l'appartement de Martin.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Gérard : Ça va ?

Martin : Eh, ben… pourquoi pas ? Et toi ? Ça va ?

Gérard : Non ! Non… Ça vaut pas le coup d'en parler.

Martin : Oh… ?

Gérard : Hé… heu… Pff…

· Séquence 34. Ext. Jour. → Int. Jour. Place de la République, le balcon d'un appartement, l'appartement.

Aline : Bonjour…

Gérard : Vous voulez un café ?

Aline : Non… Ch'uis une amie de Catherine.

· Séquence 35. Int. Jour. L'appartement.

Aline : Vous voulez manger ?

Gérard : Oui !

· Séquence 36. Int. Jour. Salle à manger d'un appartement.

Gérard : Santé !

Ami : Santé ! (Après avoir bu une gorgée de vin) Humm… Pas mal !

Ami : C'est du mouvant. Ça se coupe à la fourchette tellement c'est tendre. Tiens…

Aline : Merci.

Ami : On en est met un morceau là… Allez !

Aline : Merci.

· Séquence 37. Int. Jour. Cuisine de l'appartement d'Aline et Gérard.

Gérard : Tiens… tiens…

Aline : Merci… Chut ! T'entends pas ?… Non, c'est rien.

Gérard : Tiens…

Aline : Merci.

Marianne : Allô ? C'est moi, Marianne… Tu ne veux pas venir ? Je suis triste. Je suis dans la rue… et tout.

Aline : Qui est-ce ?

Gérard : C'est Marianne. Elle est au café, en face…

Aline : Ben, vas-y toi. Parce que moi, j'veux pas la voir !

Gérard : Tu m'attends ? J'arrive.

Marianne : Oui, oui, oui…

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

· Séquence 38. Int. Jour. Café.

Gérard : Ça va ? (Au barman) Je peux avoir la même chose ? Et t'es venue comment ?

Marianne : En train.

Gérard :En train ? C'est long ! (Au barman) Merci… C'est pas trop dur ?

Marianne : Martin m'a donné ça de ta part… Tu sais, j'ai eu une septicémie.

Gérard : Oh, merde !

Marianne : Mais ils l'ont guérie… maintenant, ça se soigne ces trucs là.

Gérard : Ah ! Bon ! Ça va maintenant ?

Marianne : Oui, ça va… Et tu sais… je ne prends plus rien… sauf le médicament qu'on me donne. Je suis comme toi, maintenant… super clean.

Gérard : C'est bien…

Marianne : Oui, c'est bien… C'est un petit garçon ou une petite fille que tu as eu ?

Gérard : Un petit garçon.

Marianne : Tu te rappelles comment tu me disais que tu m'aimerais toujours ?

Gérard : Oui… Pourquoi est-ce que tu me demandes ça maintenant ?

Marianne : Tu n'as pas vu comment tu me parles ?… Comme si j'étais ta grand-mère ou je ne sais pas… J'ai l'air si vieille que ça ?… Je suis si loin de ta vie ?

Gérard : Ah, arrête… Moi je disais ça comme ça… pour dire quelque chose…

Marianne : Tu continues de t'enfoncer… Bon, on y va ?

Gérard : Écoute, je préfèrerais qu'on cherche un hôtel… Aline ne veut pas que tu viennes à la maison.

· Séquence 39. Ext. Jour. Rue et façade d'un hôtel.

Marianne : Ça serait bien si tu pouvais rester un peu…

Gérard : Je peux pas.

Marianne : Va manger… et tu reviens après.

Gérard : Non… je peux pas. À demain.

· Séquence 40. Int. Jour. Salon de l'appartement d'Aline et Gérard.

Aline (à Marianne à l'autre bout du téléphone) : Écoutez, je suis désolée de vous déranger, mais je suis inquiète… C'est Aline, la fe… On avait rendez-vous avec Gérard et il est pas venu, alors je voulais savoir si vous l'auriez pas vu ?… Vous croyez ?… Je suis très gênée, hein, de vous déranger… surtout pour ça… Vous l'aimez plus ?… Ben, ça me fait plaisir, parce que même si je ne vous connais pas, j'étais quand même embêtée de… Si vous voulez on pourrait se voir ?… Au revoir…

en vertu de la loi du droit d'auteur.

· Séquence 41. Int. Jour. Chambre d'hôtel de Marianne.

Marianne : Oui ? Aline a appelé… Elle te cherchait.

Gérard : Bon, ben… je vais la rappeler.

Marianne : Ton hôtel est très sale.

Gérard : Ouais… mais c'est pas cher.

Marianne : Il y a des cafards dans le lit… J'en ai trouvé hier soir avant de me coucher.

Gérard : On en trouvera un autre… mais ça risque d'être plus loin.

Marianne : Ça vaut pas le coup de changer… Je pars demain.

· Séquence 42. Int. Jour. Café.

Marianne : Je ne t'imaginais pas comme ça.

Aline : Comment tu m'imaginais ? Plus comme toi ?

Marianne : Oui, peut-être… Tu sais, c'est difficile d'imaginer comment les autres changent.

Aline : Tu veux dire au point d'être avec quelqu'un d'aussi différent de toi ?

Marianne : Peut-être, oui… Je ne sais pas.

Aline : Tu peux dire ce que tu veux, tu sais.

Marianne : Oui. C'est peut-être ça. Ce n'est qu'en te voyant que je me rends compte à quel point Gérard a changé.

Aline : Il ne me parle jamais de toi. Il était heureux avec toi ?

Marianne : Je ne l'ai peut-être pas rendu très heureux, non… Mais c'était une autre époque…

Aline : Qu'est-ce que tu veux dire ?

Marianne : On n'avait peut-être pas besoin d'être heureux… Ce n'était peut-être pas ça qu'on cherchait en tout cas.

Aline : Ben, c'était quoi alors ?

Marianne : À être des héros… À changer la vie peut-être…

Aline : Oui, c'est ça ! Et puis maintenant qu'il ne cherche plus à être un héros ou à changer la vie comme tu dis, il est avec quelqu'un comme moi. C'est ça ?

Marianne : Depuis le début tu veux te mettre en colère contre moi. Mais je ne t'aiderai pas… je le ferais si ça pouvait servir à quelque chose… Mais ça ne sert à rien. On ne peut rien faire contre le passé. Peut-être on a été très heureux. Peut-être on a été très malheureux. Peut-être on a été des héros. Peut-être pas. Mais de toute façon tu n'en sauras rien, parce qu'on n'en sait plus rien nous-mêmes. On a été et on n'est plus. Voilà.

Aline : Voilà ! Ben ça me semble être un très bon mot de fin ça ! Salut l'héroïne !

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Marianne : C'est un très bon jeu de mots… Tu m'avais dit que tu m'inviterais… Je n'ai pas beaucoup d'argent tu sais.

Aline : Ah, au moins, ça, ça n'a pas changé !

Marianne : Non, ça n'a pas changé.

· Séquence 43. Ext. Jour. Vitrine d'un café.

Aline :Salut Marie !

Marie : Salut.

Aline :Ça va ? Bonjour.

Marie :Comment tu vas ?

Aline : Ça va. Je te présente Gérard…

Marie :Bonjour.

Gérard :Bonjour.

Aline : On se connaît pas ?

Marie :Adrienne… Aline…

Adrienne :Bonjour…

Marie : Gérard… Adrienne…

Aline : Excusez-moi, mais je suis obligé d'y aller à cause du petit, hein… Salut, à bientôt.

Marie : Au revoir.

Gérard : Au revoir.

Marie : C'est une amie…

· Séquence 44. Int. Jour. Café.

Adrienne : Ça m'a fait plaisir que vous m'appeliez.

Gérard : Et moi, ça m'a fait plaisir que vous acceptiez de boire un verre avec moi.

Adrienne : Et ben, si on commence comme ça… qu'est-ce que ça va être après ?

Gérard : Après ?

Adrienne : Quand on va baiser ?

Gérard : Ah, ouais…

Adrienne : T'as pensé à moi depuis la dernière fois qu'on s'est rencontré ? Fort ?

Gérard : Comment ça, fort ?

Adrienne : Fort !

Gérard : T'es vraiment dégueulasse.

Adrienne : Non. C'est naturel.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Gérard : Et toi ?

Adrienne : Moi aussi.

Gérard : Fort ?

Adrienne : Doux.

· Séquence 45. Int. Jour. Salle de bains de l'appartement d'Aline et Gérard.

Aline (à Ben) : Hop, là… Regarde qui arrive…

Gérard : Excuse-moi, hein… j'aurais dû te prévenir.

Aline : C'est pas grave, je comprends.

Gérard : Ben, qu'est-ce que tu comprends ?

Aline : Ben, que t'es pas eu envie de me prévenir. On est comme ça parfois.

Gérard : Comme ça… Comment comme ça ?

Adrienne : Ben, y'a des choses qu'on sait qu'on devrait faire, et puis on les fait pas, voilà.

Gérard : Voilà ! Remarque, t'as raison… c'est simple… voilà… Ça te suffit ? Tu me demandes pas ce que j'ai fait ?

Aline : Non ! Non ! Si tu veux pas me le dire…

Gérard : Oh, et puis me dis pas que tu comprends… me dis pas que tu comprends…

Aline : Et ben, je comprends, je comprends… Allez, tape-moi dessus si ça peut te faire plaisir…

Gérard : Aline… arrête, bordel… Tais-toi… arrête… Tais-toi…

· Séquence 46. Int. Jour. Salon de l'appartement d'Aline et Gérard.

Aline : Marianne est morte !

Gérard : Hein ?… Comment c'est arrivé ?

Aline : Elle était en bicyclette, et puis on l'a retrouvée morte sur le côté de la route.

Gérard : Elle… elle a eu un accident ?

Aline : Non… Elle s'est trouvée mal… on sait pas… Elle était à Ibiza, tu sais ?

Gérard : Ouais… ouais… je sais, ouais… heu…

Aline : On vient juste de me téléphoner là maintenant.

· Séquence 47. Ext. Jour. → Ext. Jour. → Ext. Jour. Gare de l'Est, cimetière, endroits de Berlin.

Sans dialogue.

· Séquence 48. Int. Jour. Chez Martin en Allemagne.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Gérard : Ça marche la peinture ?

Martin : Ben, je vends tout ce que je fais, hein… C'est pas le luxe, mais c'est pas la misère non plus… le juste milieu disons… Ça me permet de vivre sans avoir autre chose à faire que ma peinture… c'est déjà quelque chose. Je sais pas si tu te rappelles quand… enfin, quand on se voyait beaucoup… On pensait qu'il suffisait d'ouvrir les bras pour recevoir tout ce qu'on voulait… Amour… Gloire… Bonheur… Argent… Talent… Aujourd'hui, j'ai compris que c'est exactement le contraire qui se passe dans la vie… Il faut fermer les bras et les garder serrés, très serrés, parce que la vie te retire tout ce que tu retiens pas très très fort, hein… Et toi ?

Gérard : Moi… J'ai un fils !

Martin : Ah, oui, c'est vrai… et quel âge a-t-il maintenant ?

Gérard : 6 mois… et demi…

Martin : Dis donc, dis donc…

Gérard : C'est incroyable ce que ça change la vie d'avoir un enfant, tu peux pas savoir…

Martin : Dis donc, je t'ai rien offert à boire. Tu veux un café ? Quelque chose ?

· Séquence 49. Ext. Jour. Rue de Paris.

Adrienne : C'est vrai ce qu'on m'a dit… que tu venais de perdre quelqu'un qui était très important pour toi.

Gérard : C'est possible.

Adrienne : Comment ça, c'est possible ?

Gérard : Ben.. c'est possible qu'on te l'ait dit… c'est possible que ce soit vrai… Mais là, vraiment, j'ai pas envie d'en parler… Voilà… Adrienne, tu as vraiment de très belles chaussures…

Adrienne : Ouais, hein… Mais elles me font mal !

Gérard : La prochaine fois je te baiserai avec !

· Séquence 50. Ext. Jour. Cour intérieure de l'immeuble d'Aline et Gérard.

Aline : Je crois que ce serait bien si tu me quittais !

Gérard : Pardon ?

Aline : Tu m'as très bien entendue… T'inquiète pas, ce serait pour un temps seulement… Va vivre carrément avec elle… Puis quand t'en auras assez, tu reviendras… Parce que tu vois, moi, tout d'un coup, j'en ai marre de te voir toujours absent.

Gérard : Comment tu peux être aussi sûre de toi ?

Aline : C'est pas de moi que je suis sûre, c'est de toi… Quand je t'ai connu, t'étais au plus bas… et j't'ai aimé tout de suite… pour ce que tu étais… pas pour ce que tu pourrais être un jour. Je suis peut-être pas très intelligente, ni très cultivée, ni rien du tout, hein… mais y'a une chose que je sais : une femme qui aime un homme pour ce qu'il est, cet

en vertu de la loi du droit d'auteur.

homme il pourra jamais la quitter ! C'est comme ça, mon vieux… Je suis ta bourgeoise… ta régulière… Je suis ta faiblesse…

Gérard : Qu'est-ce que tu peux être salope quelquefois.

Aline : Seulement quand tu en as besoin… Pour te remettre les yeux en face des trous !

Gérard : Mais si je reste avec toi, c'est uniquement pour Ben !

Aline : Mais bien sûr ! Mais, Ben, c'est moi aussi. C'est comme ça que l'as voulu. T'as pas voulu faire un enfant comme on achète un kilo de pommes de terre. T'as voulu le faire avec moi. Et pourquoi, tu crois ? Pour être plus libre ? Pour pouvoir te barrer quand tu voudrais ? Hein ?… Ou pour être plus sûr de pas pouvoir me quitter ?

Gérard : Tu prends des risques Aline…

Aline : Mais non…

Gérard : Si…

Aline : Tu sais très bien que si je te dis tout ça, c'est parce que je t'aime… Et parce que je pense que c'est pour ton bien…

Gérard : Ah, ah, ah… On croirait entendre ma mère, hein ?

Aline : Oh…

Gérard : Si, si !

Aline : Allez, c'est ça, claque-la bien… et n'oublie pas d'aller chercher Ben à la crèche.

La Naissance de l'amour

· Séquence 1. Int. Soir. Escalier de l'immeuble d'Hélène et Marcus.

Paul : Salut, Hélène.

Marcus : Je viens avec toi, je vais acheter des cigarettes.

· Séquence 2. Ext. Nuit. Rue à Paris.

Paul : Comment tu as rencontré Hélène ?

Marcus : Mais pourquoi tu me demandes ça, maintenant ?

Paul : Ch'ais pas ? Comme ça.

Marcus : Ce ne sont pas les rencontres qui sont importantes, c'est ce qui se passe après.

Paul : Peut-être… J'aimerais quand même savoir.

Marcus : Ben, ça s'est passé comme toutes les rencontres, bêtement.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Paul : Bêtement ?

Marcus : Ben, oui. Comme toujours, des amis communs, on se revoit après, puis voilà. En fait, pour tout dire : j'avais pas envie d'elle. J'l'avais trouvée intéressante, mais je sais pas… y'avait quelque chose qui me retenait.

Paul : Alors, comment ça s'est fait ?

Marcus : Ben, c'est elle qui a sauté le pas. C'était très élégant la manière dont elle a fait ça, je dois dire. On était chez elle, et il y avait une petite fille qui dormait dans son lit, une nièce ou je ne sais quoi. Et vers la fin de la soirée, elle a dit : « Mais, c'est très impoli ce que j'ai fait là. » Et elle est allée mettre la petite fille dans un autre lit. Pas mal, hein ?

Paul : Pas mal ! Tu l'aimais pas ?

Marcus : Non, c'est venu après.

Paul : Et elle ? Elle t'aimait ?

Marcus : Peut-être, oui !

· Séquence 3. Ext. Nuit. Vitrine d'une pharmacie.

Buraliste : 6,40. Merci, au revoir.

Paul : Salut.

Marcus : Salut.

· Séquence 4. Ext. Nuit. Rue de Paris.

Sans dialogue.

· Séquence 5. Int. Nuit. Cuisine de l'appartement d'Hélène et Marcus.

Hélène : Arrête, heu… de déconner. C'est fini, mon énervement.

Marcus : Ben, on a qu'à sortir, si tu n'as pas envie de faire la cuisine.

Hélène : J'ai pas envie de sortir.

Marcus : Tu m'aimes plus ?

Hélène : Qu'est-ce que ça à voir ?

Marcus : Ben alors, dis-le moi.

Hélène : Ce ne sont pas des chose qu'on dit sur commande.

Marcus : Alors fais-moi un baiser.

Hélène : Voilà.

Marcus : Encore une fois Lénine avait presque raison.

Hélène : À propos de quoi ?

Marcus : Encore une fois Lénine avait presque raison !!

Hélène : À propos de quoi ?!

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Marcus : Quand il a dit : « Les capitalistes nous vendront jusqu'à la corde pour nous prendre ! » Il aurait dû ajouter : « Espérons qu'ils nous laisseront le temps de faire le nœud coulant. »

Hélène : J'comprends rien à ce que tu racontes.

Marcus : C'est à propos de la bombe atomique made in France qu'on risque de prendre sur la gueule si on y va.

Hélène : Où ?

Marcus : À la guerre.

Hélène : C'est prêt, viens dîner.

· Séquence 6. Ext. Nuit. → Int. Nuit. Chambre d'hôtel.

Ulrika : Paul, viens je suis bête.

Ulrika : Toi tu n'es pas comme les autres. Tu me regardes quand tu fais ça. Toi, comme tu le fais, ce n'est pas uniquement cause… pour / que / ce / soit / mouillé (en détachant chaque mot).

Ulrika et Paul : (rires).

Ulrika : Tu as des trucs ?

Paul : Hein ?

· Séquence 7. Ext. Nuit. Vitrine d'une pharmacie.

Pharmacienne : Oui ?

Ulrika : Bonjour, on voudrait, je voudrais, des… comment ça s'appelle ici ?

Paul : Préservatifs.

Ulrika : Des préservatifs.

Pharmacienne : Une boîte de combien ?

Ulrika : Je sais pas… la plus petite.

Pharmacienne : Une boîte de six.

Ulrika : Ouais.

Pharmacienne : Vingt-deux.

· Séquence 8. Ext. Nuit. → Int. Nuit. Façade de la Gare de l'Est, chambre d'hôtel.

Ulrika : Je vis seule moi depuis deux ans. En Allemagne, plus question pour moi de vivre avec un type. Tu as envie de savoir pourquoi ?

Paul : Évidemment !

Ulrika : C'est pas évident que tu veuilles le savoir. Ça pourrait être juste de la délicatesse pour me baiser tout à l'heure. Voilà : moi, je ne veux plus retomber dans la situation de l'amour. À cause du premier que j'aie eu. De mon premier amour, Werner.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Elles sont belles tes mains. Les siennes aussi étaient belles. Quand il manquait d'alcool, elles tremblaient, son corps tremblait aussi, tout son corps. Une fois, on est parti en vacances. On ne partait jamais, parce qu'on n'avait pas… pas d'argent ; et lui, il était toujours en vacances. Mais c'était pire que s'il travaillait, il n'arrêtait pas de faire rien, tu comprends ? Même la nuit. Il parlait toute la nuit, je ne dormais jamais. Et le matin, il tremblait.

Paul : Comment vous faisiez pour l'argent ?

Ulrika : Je faisais mes articles, et ses parents lui en donnaient un tout petit peu. Le dernier souvenir que j'aie de lui, il était à l'hôpital, dans un service fermé, il y avait des barreaux partout. Il était allongé sur son lit… une infirmière est venue lui donner des pilules. Et j'ai pensé ça, c'est ça mon dernier vrai souvenir, ce que j'ai pensé devant lui… j'ai pensé qu'elles étaient de la même couleur que celles qu'il prenait avec sa bière brune. Comme si, après tout, ici ou ailleurs en liberté, c'était pas très différent pour lui. Je ne devrais pas te parler de ça, ce n'est pas bon pour toi.

Paul : Pour moi ?

Ulrika : Pour toi, pour moi, tu comprends ?

· Séquence 9. Ext. Jour. Place devant l'entrée de la gare.

Ulrika : Si tu n'avais pas eu quelqu'un, je serais resté avec toi.

Paul : Tu veux que je te porte ton truc ?

· Séquence 10. Int. Nuit. → Ext. Nuit. Café, rues de Paris.

Paul : Tu as vu, il fait beau. Ah, non, tu as raison, il fait un temps dégueulasse. Tu veux qu'on se remette ensemble ?

Fanchon : Tu dis ça pour elle !

Paul : Non, pour nous, pour moi, pour Pierre…

Fanchon : Tu m'aimes ? Parce que si tu m'aimes pas, c'est pas la peine tu sais, je peux très bien me débrouiller toute seule. Tu m'aimes ?

Paul : Bien sûr, que je vous aime.

Fanchon : Non, mais moi ?

Paul : Toi, moi, Pierre, elle, c'est la même chose.

Fanchon : Mais moi ?

Paul : C'est la famille, c'est la seule chose qui compte : la famille.

Paul : Tiens, c'est drôle, c'est la fenêtre de la chambre où Jean s'est flingué. C'est drôle…

· Séquence 11. Int. Jour. Appartement de Fanchon et Paul.

Paul : Tu te rends compte le ministre de la défense a démissionné. C'est génial !

Fanchon : Alors, on va pas faire la guerre…

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Paul : Et oui, quand même.

Fanchon : Alors, pourquoi c'est génial ?

Paul : Mais oui, quand même. Un ministre de la guerre qui veut pas faire la guerre, c'est génial non ?

Fanchon : Si ça n'empêche pas de faire la guerre, je vois pas à quoi ça sert.

· Séquence 12. Int. Jour. Chambre d'une maternité.

Sage-femme : Bonjour. Alors, heu… oui, c'est une césarienne. Vous voulez toujours une péridurale ? Vous ne voulez pas qu'on vous endorme, vous êtes sûre ?

Fanchon : Non.

Sage-femme : Bon, ben… préparez-vous, on va venir vous chercher.

Paul : Tu as peur ?

Fanchon : Non.

· Séquence 13. Int. Jour. Maternité et jardins extérieurs.

Sans dialogue.

· Séquence 14. Int. Jour. Maternité.

Infirmière : Venez, c'est par là On aspire pour qu'ils puissent respirer, sinon ça les gêne. Quand ils naissent, ils avalent le liquide, mais après ça les gêne pour respirer. Donc, on aspire, par la bouche, par le nez… Ça les gêne, ça les fait tousser, en même temps ça les aide à recracher tout ce qu'ils ont. Allez, encore un fois dans la bouche, et après c'est fini. Oh, c'est pas hein… Voilà, mademoiselle, te voilà, hop. Bien lui tenir la tête, hein… Voilà, comme ça, c'est parfait.

· Séquence 15. Int. Jour. Chambre de Fanchon.

Paul : Hey, tu as vu, la guerre est finie…

Fanchon : Oui…

Paul : 150000 morts…

· Séquence 16. Images télévisuelles.

Sans dialogue.

· Séquence 17. Int. Jour. Lieu indéterminé (peut-être chez Marcus).

Paul : Ben mon vieux, qu'est-ce qui t'arrives ?

Marcus : On ne veut plus que j'écrive ! Ça suffit, ils ont dit !

Paul : Qui a dit ça ?

Marcus : Je ne sais pas à quel niveau ça se situe, mais sûrement au plus haut, au

en vertu de la loi du droit d'auteur.

plus haut !

Paul : À propos, j'ai une fille, elle s'appelle Judith.

· Séquence 18. Int. Jour. Chambre de Paul.

Sans dialogue.

· Séquence 19. Int. Jour. Théâtre.

Michèle : Votre grâce, je retir…

Lavaudant : Paul, t'es peut-être pas obligé… je sais pas, la première fois, t'es peut-être pas obligé de venir sur elle. Peut-être, c'est mieux que tu restes au fauteuil, là… je sais pas, c'est des choses à l'intuition… et c'est très, très important que tu la regardes, pendant qu'on tire… très, très important que tu restes le regard sur elle, sur Michèle. Allez, on reprend, juste ce moment-là, juste ce moment… Allez, allez… la fin Bernard.

Bernard : En outre, ma cliente ne dispose pas d'autant de force que cette personne, qui est habituée à effectuer un travail physique.

Paul : Elle m'a bien, elle m'a bien…

Lavaudant : C'est rien, c'est rien, vas-y, enchaîne, enchaîne… c'est rien, Paul.

Paul : Elle m'a bien nourrie. Tirez.

Lavaudant : Reste sur elle, reste sur elle.

Paul : Qu'est-ce qui te prend ?

Lavaudant : Prends-le peut-être plus à toi, Marie, prends-le carrément sur toi. Essaie de te le réapproprier. Prends-le carrément… Exagère peut-être cette chose. Prends-le devant… plus… La même chose… Allez, juste cette chose… Allez… Tirez pour de vrai, j'sais pas… c'est-à-dire, tirez peut-être moins long, mais tirez pour de vrai, qu'il y ait peut-être une vrai chose d'inquiétude, si tu veux… c'est-à-dire presque faites-lui mal. Mais peut-être plus court, qu'on voit que réellement, je sais pas, qu'il y a quelque chose de malsain, de dangereux. Allez, la même chose, Daniel…

Daniel : En outre, ma cliente ne dispose pas d'autant de force que cette personne qui est habituée à effectuer un travail physique.

Paul : Elle m'a l'air bien nourrie. Tirez.

· Séquence 20. Int. Jour. → Ext. Jour/Int. Jour. Lieu indéterminé (peut-être chez Paul) × cour extérieure de la maison de Marcus et Hélène, appartement d'Hélène et Marcus.

Marcus : C'est bizarre, comme les choses arrivent. J'étais comme ça, comme maintenant, là, en train de regarder au fond de ma tasse de café… Et puis tout à coup, sans que j'aie l'impression qu'il ce soit passé quelque chose, tout avait changé. Je continuais de regarder au fond de ma tasse de café, parce que je ne n'avais rien d'autre à faire, parce qu'il n'y avait rien d'autre à faire. Plus rien n'avait de sens. Le monde avait perdu son sens. Je ne sais pas combien de temps je suis resté immobile devant ma

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

tasse… Je me souviens que tout à coup, je me suis mis à pleurer. Évidemment, je n'avais pas plus de raison de pleurer que de faire autre chose, mais au moins, c'était une délivrance, en tout cas j'éprouvais quelque chose.

Lettre dépliée par Marcus : « Darling, je passe te prendre à 8h. Love, C. »

Paul : Et Hélène ?

Marcus : Quoi Hélène ?

Paul : Elle disait quoi, je veux dire ? Elle a pas pu t'aider ?

Marcus : Elle était pas là, elle était à Rome. Je lui en ai même pas parlé. De toute façon les femmes dans ce genre de situation, elles servent pas à grand chose.

Paul : Et maintenant.

Marcus : Maintenant, quoi ?

Paul : Qu'est-ce qu'elle dit ?

Marcus : Elle est au courant de rien, elle est toujours à Rome, et pour pas mal de temps encore, je crois.

· Séquence 21. Int. Jour. Appartement de Fanchon et Paul.

Marcus : Personne ne sait ce qui se passe aujourd'hui parce que personne ne veut qu'il se passe quelque chose. En réalité, on ne sait jamais ce qui se passe, on sait simplement ce qu'on veut qu'il se passe, et c'est comme ça que les choses arrivent. En 17, Lénine et ses camarades ne disaient pas : « Nous allons faire la révolution, parce que nous voulons la révolution ». Ils disaient : « Toutes les conditions de la révolution sont réunies, la révolution est inéluctable. » Ils ont fait la révolution qui n'aurait jamais eu lieu s'ils ne l'avaient pas faite, et qu'ils ne l'auraient pas faite s'ils n'avaient pas pensé qu'elle était inéluctable, uniquement parce qu'ils la voulaient. Chaque fois que quelque chose a bougé dans ce monde, ça a toujours été pour le pire. Voilà pourquoi personne ne bouge, personne n'ose provoquer l'avenir, faudrait être fou pour provoquer l'avenir, faudrait être fou pour risquer de provoquer un nouveau 19, un nouveau 14, un nouveau 37 !

Paul : Alors, il ne se passera jamais plus rien.

Marcus : Si, parce qu'y aura toujours des fous et des cons pour les suivre. Et des sages pour ne rien faire. Tu sais, j'ai compris où était mon problème. Parce qu'il ne suffit pas de flipper, il faut encore savoir pourquoi.

Paul : Tu as raison, il n'y a pas que le plaisir dans la vie.

Marcus : Ben, justement, c'est ça mon problème, le plaisir et la vie ; jusqu'à présent, j'ai pris trop de plaisir à vivre, et je n'ai pas assez travaillé. Or, le travail, c'est la seule chose qui compte, sans ça on n'est rien…

Paul : L'obsession…

Marcus : Le talent n'est rien, tout le monde en a, mais ce que très peu de gens ont, c'est la ténacité, la persévérance.

Paul : L'obsession…

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Marcus : Voilà, l'obsession. Le travail, c'est l'obsession pleinement assumée, et inlassablement exercée. L'obsession assumée et exercée, c'est-à-dire le travail, c'est ce qui différencie les grands des autres, c'est là où s'arrêtent les petits, et où commencent les grands. Le reste n'est qu'une question de temps. Et comme j'ai déjà perdu assez de temps comme ça, je m'y mets de ce pas, je commence à travailler !

Paul : Bravo, sur quoi ?

Marcus : Sur quoi ? C'est une bonne question, mais pas aussi importante qu'elle en a l'air. Toutes les grandes œuvres, c'est-à-dire les grands travaux, ne sont bâties sur rien qu'elles-mêmes, leur base c'est leur sommet, leur début c'est leur fin. Tu crois que « Longtemps je me suis levé de bonne heure » serait une phrase mémorable si elle n'inaugurait pas trois mille pages qui se terminent par « dans le temps » ?

Paul : C'est lumineux [972] .

Marcus : C'est pourquoi ta question est bonne, mais pas essentielle. Je pourrais décider, comme ça, arbitrairement de mon sujet, puisque de toute façon, ce qui en fera une œuvre, ce seront les années que j'empilerai dessus. Je pourrais dire que ce sera toi, oui toi, infime personnage, quoique plein de bonté, et décréter que mon œuvre commencerait ainsi : « Aujourd'hui, j'ai parlé avec Paul. » Qu'est-ce que tu en dis ?

Paul : J'en dis, que tu dis que tu pourrais le faire, mais est-ce que tu le ferais ?

Marcus : Mais bien sûr je le ferais, la preuve je le ferai.

Paul : Attends…

Marcus : Mais oui, infime intelligence, nous sommes passés du conditionnel au futur, je le ferais, je le ferai !

Paul : Ah, ah, ah…

· Séquence 22. Ext. Jour. → Int. Jour. → Ext. Jour. Extérieur d'une église, intérieur de l'église, extérieur de l'église.

Marcus : Hélène, Hélène, Hélène. Pourquoi tu m'as quitté ?

Hélène : Comment ? Écoute, c'est pas le moment. Attends-moi dehors, j'ai bientôt fini.

Marcus : Hélène, pourquoi tu m'as quitté ?

Hélène : Je sais pas. Écoute, ça sert à rien de poser ce genre de question.

Marcus : Mais je ne te demande pas grand chose. Jusqu'à présent, je t'ai pas mis des bâtons dans les roues, je t'ai pas beaucoup emmerdée.

Hélène : Alors pourquoi tu commences maintenant ?

Marcus : Parce que j'ai besoin de savoir pourquoi tu m'as quitté ?

Hélène : Mais pourquoi ? Je t'ai quitté, point, qu'est-ce que ça changera de savoir pourquoi ?

[972] La réplique n'est pas certaine.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Marcus : Ça changera que j'arrêterai de me poser cette question, et ce sera un grand changement, crois-moi !

Hélène : Pourquoi ?

Marcus : Parce que j'en peu plus de me poser cette question sans même avoir l'espoir d'avoir une réponse. Parce que je veux comprendre quelque chose à ma vie.

Hélène : Ben, voilà, t'as trouvé.

Marcus : Quoi ?

Hélène : Voilà, la réponse, tu viens de la dire. Ma vie, ma vie, toujours ma vie. Notre vie, tu ne t'es jamais posé de question dessus, c'était toujours ta vie. Tu voulais une réponse, la voilà.

Marcus : C'est faux. C'est pas la réponse. Tu as dis ça comme ça. Tu as sauté sur le premier mot que j'ai dit, pour te débarrasser de ma question. C'est à cause de ce mec ?

Hélène : Mais non…

Marcus : Mais, c'est à cause de quoi alors ?

Hélène : Je viens de te dire. À cause de toi, de ton égoïsme.

Marcus : Mais mon égoïsme, si égoïsme il y a, te gênait pas trop jusqu'à ce que tu rencontres ce mec.

Hélène : Tu veux que je te dise que c'est à cause de ce mec, comme tu dis ? Et ben, d'accord, c'est à cause de ce mec.

Marcus : Non, ne me dis pas ça, ne me le dis pas… Ne me dis pas que tu m'as quitté pour ce type qu'il m'a suffit de voir une seule fois sans même lui parler pour m'apercevoir… qu'il a une tête de nœud. Je suis désolé, mais tu seras d'accord avec moi, ce garçon a l'air idiot. Je n'ai jamais vu un regard aussi vide, un visage aussi plat, des traits aussi nets gommés par l'infatuosité.

Hélène : Dis donc, tu l'as bien regardé.

Marcus : Mais tu es d'accord, hein, tu es d'accord ?

Hélène : Non, pas du tout, mais si ça peut te faire plaisir.

Marcus : Non, non, ça me fait pas plaisir. Je cherche seulement à comprendre, c'est tout. Il est ici ?

Hélène : Non.

Marcus : Tu l'as quitté ?

Hélène : Non.

Marcus : Mais il est à Rome ?

Hélène : Non, à Paris, il travaille.

Marcus : On peut se remettre ensemble alors, jusqu'à ce que tu retournes à Paris. J'ai beaucoup changé tu sais…

Hélène : Non !

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Marcus : Mais merde, je t'aime moi. Tu comprends ce que ça veut dire ?

Hélène : Je sais, ce sont des choses qui arrivent.

Marcus : D'aimer ?

Hélène : D'aimer encore quand on n'est plus aimé.

· Séquence 23. Int. Jour. → Int. Jour. → Ext. Jour. Escalier intérieur de l'hôtel d'Hélène, chambre d'hôtel d'Hélène, rue.

Hélène : Qu'est-ce que tu fais là ? Qu'est-ce que tu veux ?

Marcus : Te parler !

Hélène : De quoi ?

Marcus : Je voulais te dire…

Hélène : Écoute, je suis crevée, il faut que je dorme.

Marcus : Laisse-moi dormir avec toi, une dernière fois, juste dormir. Je t'en supplie.

Hélène : Bon, d'accord.

Marcus : Mais qu'est-ce que c'est que ça ?

Hélène : Quoi ?

Marcus : Ben, ça !

Hélène : Ah ! Il aime ça, ça l'excite.

Marcus : Ça l'excite, ça l'excite, ça l'excite, ça l'excite…

· Séquence 24. Int. Jour. Salon de l'appartement de Fanchon et de Paul.

Marcus : Moi aussi j'aimerais bien avoir un bébé… ou bien vous pourriez me donner celui-là, c'est plus facile quand c'est déjà fait. Autrement, c'est un peu la roulette…

Pierre : C'est quoi la roulette déjà ?

Marcus : C'est un jeu de hasard…

· Séquence 25. Int. Jour. Salon de l'appartement de Fanchon et de Paul.

Fanchon : Pierre, va ranger ta chambre !

Pierre : Non !

Paul : Allons, va le faire.

Pierre : Pourquoi ?

Paul : Parce qu'une chambre doit être rangée.

Pierre : Pourquoi ?

Fanchon : Pour que tu puisses retrouver tes affaires.

Pierre : Justement, je les retrouve plus quand ma chambre est rangée.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Paul : Bon, ça suffit, hein ! Ne discute pas, vas-y !

Fanchon : Et mets tes chaussons.

Pierre : Pourquoi ?

Fanchon : Pour pas attraper froid.

Pierre : Vous rigolez, on crève de chaud ici.

Paul : Et parce que tu vas te faire mal aux pieds.

Pierre : Je me suis jamais fait mal aux pieds, et même si je me faisais mal aux pieds, qu'est-ce que ça peut vous faire ?

Paul : Ça peut nous faire que c'est nous qui devrons te soigner !

Pierre : Bon, ça va alors, c'est pour vous que je dois mettre mes chaussons, pas pour moi, fallait le dire.

Paul : Oui, il fallait le dire que tu voulais une fessée

Fanchon : C'est pour nous, c'est pour toi, parce que si tu te fais mal, ça nous fait mal aussi, tu comprends. Toi et nous, c'est la même chose.

· Séquence 26. Int. Jour. Cuisine de l'appartement de Fanchon et de Paul.

Fanchon : Tu pourrais débarrasser la table ? Pourquoi c'est toujours moi qui suis obligée de toujours tout faire ici ?

Paul : Arrête ! Tu sais très bien que c'est faux… Hier au soir, j'ai débarrassé, j'ai fait la vaisselle…

Fanchon : Tu dis ça comme si c'était un exploit, un sacrifice… Chaque fois que tu fais quelque chose ici, on en entend parler pendant des semaines. Mais, c'est normal mon vieux, c'est la moindre des choses !

Paul : Tu as raison, ce serait la moindre des choses si… si j'avais envie de la faire. Seulement, faire la moindre des choses pour moi dans cette maison, c'est un calvaire… un calvaire !

Pierre : J'ai déjà dit que j'aimais pas les disputes.

Paul : On ne se dispute pas vraiment mon amour… on discute.

· Séquence 27. Ext. Jour. → Ext. Jour. Rue, bord de mer à Cadix.

Paul : Bonjour, je peux vous parler ? N'ayez pas peur, je ne veux pas vous draguer.

Étrangère : Je n'ai pas peur. Vous êtes seul ici ?

Paul : Oui, j'ai une femme et des enfants à Paris.

Étrangère : Moi aussi, je suis seule ici, et j'ai un mari et des enfants à Londres.

Paul : On dirait que c'est un endroit où les gens viennent pour être seuls. Non ?

Étrangère : On dirait….

Étrangère : Ça fait si longtemps que je n'ai pas été heureuse.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Paul : Et maintenant ?

Étrangère : Je suis heureuse.

Paul : Vous allez rester ici ?

Étrangère : Je ne sais pas.

Paul : Qu'est-ce qui va se passer avec les enfants ?

Étrangère : Pour l'instant, je ne pense qu'à moi. J'ai trop longtemps pensé à eux, seulement à eux. À un moment, on ne peut pas faire autrement que de se sauver, sauver sa peau ou son âme, c'est la même chose. De toute façon, je ne vois à quoi je leur servirais sans âme.

· Séquence 28. Ext. Nuit. Rues de Cadix.

Sans dialogue.

· Séquence 29. Ext. Jour. Terrasse d'un café à Cadix.

Sans dialogue.

· Séquence 30. Int. Soir. Salon de l'appartement de Fanchon et Paul.

Paul : Il faudrait qu'on trouve quelqu'un pour garder les enfants, jeudi. Jean, nous a invité à dîner.

Fanchon : Qui y aura ?

Paul : Y'aura Christian, quelqu'un qu'on connaît pas, Marcus et Ulrika.

Fanchon : Je garderai les enfants.

Paul : Pourquoi ?

Fanchon : Parce que j'ai pas envie de venir… parce qu'il y aura Ulrika.

Paul : Qu'est-ce que tu as contre elle ?

Fanchon : Rien de particulier… J'l'aime pas en général , c'est tout.

Paul : Ça ne t'empêche pas de venir, t'es pas obligée de lui parler.

Fanchon : J'préfère rester… mais vas-y toi ! T'en fais pas pour moi.

· Séquence 31. Int. Soir. Cuisine de chez Clara et Jean.

Sans dialogue.

· Séquence 32. Int. Soir. Salle à manger chez Clara et Jean.

Sans dialogue.

· Séquence 33. Int. Soir. Salle à manger chez Clara et Jean.

Paul : Tu es mon bébé.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Jean : Tu peux dormir ici, Paul, si tu veux.

Paul : Est-ce que tu veux qu'on parle encore ? Tu as envie que je reste ?

Ulrika : Oui ! Je n'ai fait que penser à ça depuis la dernière fois… surtout à te parler. C'est simple et étrange. Je suis comme en convalescence, et il n'y a que toi pour m'aider à guérir complètement.

· Séquence 34. Int. Nuit. Chambre chez Clara et Jean.

Ulrika : On ne fait pas l'amour, et on voit comment ça se passe maintenant. Après… après… O.K. ? O.K. ?

Paul : Je t'aime.

Ulrika : Il ne faut pas m'en vouloir. Oh…

· Séquence 35. Int. Nuit. Chambre chez Clara et Jean.

Sans dialogue.

· Séquence 36. Int. Jour. → Int. Jour. Chambre chez Clara et Jean, coin téléphone.

Jean : C'est ton fils au téléphone, il vient te parler.

Paul : J'arrive.

Jean : J'ai dit que tu étais endormi sur le canapé.

Paul : D'accord.

Paul : J'étais crevé, je me suis endormi sur le canapé.

Fanchon : Qu'est-ce qui s'est passé ? T'aurais pu prévenir. On était inquiet.

Paul : Je t'ai dit, j'étais crevé, je me suis endormi sur le canapé.

Fanchon : Pierre veut te parler.

Paul : Oui, mon fils ?

Pierre : Papa ? Pourquoi t'es pas revenu, hier soir ?

Paul : Parce qu'il faisait très tard, et j'étais fatigué…

Pierre : Et…

Paul : Alors, j'ai… j'ai dormi avec mes amis.

Pierre : Mais…

Paul : Mais ça n'est pas grave, dis ? Ça n'est pas grave ?

Pierre : Mais moi je voulais te voir ce matin…

· Séquence 37. Ext. Jour. Jardin de chez Clara et Jean.

Sans dialogue.

· Séquence 38. Int. Jour. Cuisine de chez Clara et Jean.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Ulrika : Bonjour.

Jean : Bonjour.

Clara : Tu veux du café ?

Ulrika : Merci.

· Séquence 39. Ext. Jour. Jardin de chez Clara et Jean.

Paul : Tu sais, je sais pourquoi tu veux pas vivre avec moi : parce que tu veux pas que… je quitte mes enfants.

Ulrika : Non ! Tes enfants, c'est ta responsabilité, pas la mienne.

· Séquence 40. Ext. Jour. → Int. Jour. → Ext. Jour. Jardin de chez Clara et Jean, 2 CV, rue de Paris.

Sans dialogue.

· Séquence 41. Ext. Jour. Quai de la Gare de l'Est.

Ulrika : J'ai reçu une lettre de Ruth, elle est au courant pour nous. Alors, voilà ce que ça dit : « Tu devrais accepter Paul. Il n'y a pas pire que la solitude. Un jour, tu t'en rendras compte. Tu renonceras à tes tours de prestidigitation, à cette magie un peu noire. À ces subterfuges pour échapper à tout lien, pour rester dans cette solitude. Une drogue que tu supportes, celle-là, pour le moment. Tu as trente ans ; tu ne tiendras pas le coup seule, aussi longtemps. Ton travail te donne assez de solitude comme ça. » Hmm… j'adore Ruth. Elle a raison. Mais pour moi, un type, c'est quelqu'un qui t'expédie des mots durs au visage, comme une poignée de cailloux qu'il flanquerait aux carreaux de quelqu'un qui dort. Et si ce ne sont pas des mots durs, des mots plaisants, des mots d'amour. Je suis la personne qui dort. Je suis la personne qui dort. J'ai trop peur maintenant de vivre avec un homme. Je ne t'aime pas Paul, tu sais ?

Paul : Je sais…

· Séquence 42. Int. Jour. Pièce de l'appartement de Fanchon et Paul.

Paul : Tu es mon bébé. Hihou…

· Séquence 43. Int. Nuit. Chambre de Fanchon et Paul.

Fanchon : C'est inquiétant… qu'on puisse changer comme ça, du jour au lendemain, comme une girouette, non ? Pas comme une girouette, d'ailleurs, parce que la girouette, on sait que c'est le vent qui la fait tourner, tandis que nous ? C'est ça qui m'a fait peur ! Vraiment peur, quand je suis tombée amoureuse de Kalif.

Paul : Kalif ? Ah, oui. Kalif.

Fanchon : Oui, Kalif.

Paul : Qu'est-ce qui t'a fait peur ?

Fanchon : D'être capable… d'entendre, comme tu dis, quelqu'un qui soit différent de

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

toi. D'être devenue une étrangère à celle que j'étais, celle qui t'avait aimé, qui t'avait fait deux enfants.

Paul : Oui, ce doit être curieux.

Fanchon : Et toi, c'est pas la même chose, non ?

Paul : Non… pas vraiment non, pas vraiment… Oui ! Tu crois que les enfants sont pareils ?

Fanchon : Comment pareils ?

Paul : Pareils que nous, qu'ils peuvent changer, comme ça, du jour au lendemain, devenir des étrangers.

Fanchon : Pourquoi tu poses cette question ?

Paul : Pourquoi je demande ça, parce que c'est nos enfants.

Fanchon : Ah, nos enfants.

Paul : Ça compte, non ?

Fanchon : Bien sûr que ça compte !

Paul : Qu'est-ce que tu fais là mon fils ? Pourquoi tu ne dors pas ?

Pierre : Je dormais, je me suis réveillé. Pourquoi vous dormez pas ?

Paul : Parce qu'on parle, tu vois !

Pierre : Vous parlez de quoi ?

Paul : De toi !

Pierre : De moi ?

Paul : Et on disait que tu étais le plus gentil garçon du monde, surtout quand tu dors !

Pierre : Parce que… je suis pas gentil quand je ne dors pas ?

Paul : Je veux dire surtout quand tu dors à l'heure où les enfants doivent dormir.

Pierre : Vous avez dit ça ?

Paul : Oui, presque ! Allez, hop, toi aussi, tout le monde au lit.

· Séquence 44. Ext. Nuit. Rue de Paris.

Sans dialogue.

· Séquence 45. Int. Jour. Café.

La Jeune Femme : Excusez-moi. Je voulais vous dire que j'aime beaucoup ce que vous faites.

Paul : C'est gentil. Asseyez-vous. Vous voulez un café ?

La Jeune Femme : Oui.

Paul : Vous voulez qu'on déjeune ensemble ?

La Jeune femme : D'accord. Je dois passer un coup de fil. S'il vous plaît, c'est où le

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

téléphone ?

La Jeune Femme : Ça va.

Paul : On y va ?

· Séquence 46. Int. Nuit. → Int. Nuit. → Int. Nuit. Chambre de l'appartement de Paul et Fanchon, escalier de l'immeuble, retour chambre.

Paul : Je n'en peux plus ! Je n'en peux plus ! Trois heures que la petite ne veut pas dormir.

Pierre : Maman, elle pleure. Elle est en haut sur le palier.

Paul : Va lui dire de redescendre.

Pierre : Je lui ai déjà dit.

Paul : Va lui dire que je lui demande pardon.

Pierre : Et que tu l'aimes ?

Paul : Oui, va lui dire.

· Séquence 47. Int. Nuit. Chambre de l'appartement de Fanchon et Paul.

Paul : J'en ai marre… j'en ai marre. C'est pas au papa, c'est à leur mère de s'occuper des bébés. Tu sais ce qu'il a fait un jour mon père ? Un jour, il a dit qu'il en avait assez, il a laissé ma mère toute seule avec nous.

Pierre : Arrête de me parler de ça.

· Séquence 48. Ext. Nuit. Rue de Paris.

Paul : Je n'ai dit qu'à une seule femme, ce que je n'ose pas vous dire.

La Jeune Femme : Et moi, j'ai encore rien dit. Vous voulez que je vous le dise ?

Paul : Pas encore.

La Jeune Femme : Pas encore ? Vous avez raison.

· Séquence 49. Ext. Nuit. Rues attenantes à l'immeuble de Fanchon et Paul.

Pierre : Papa, Papa, Papa, etc.

· Séquence 50. Ext. Nuit. Voiture de Paul.

Marcus : Deux hommes roulent vers leur destin… La voiture, ça m'a toujours inspiré. La voiture, et le train, toujours. Et tu sais que je n'ai compris pourquoi il n'y a encore que très peu de temps. Tu sais pourquoi ?

Paul : Non.

Marcus : C'est un peu difficile à expliquer. Ce n'est pas à cause du mouvement, du changement, c'est au contraire à cause de la limitation. Je me suis rendu compte que j'étais assuré, rassuré, que la situation dans laquelle j'étais était limitée dans le temps. Et

en vertu de la loi du droit d'auteur.

que je pouvais donner libre cours à mon imagination. Tu vois ? Bizarre, hein ? Tu vois ?

Paul : Non, je sais pas pourquoi.

Marcus : Eh bien, pour que mon imagination me mène jusque-là où j'ai peur d'aller. Tu vois ?

Paul : Oui et non.

Marcus : Aller jusqu'à sa source, la grande faille, la vie, la scène primitive, ou je ne sais quoi, le secret, l'interdit auquel mon œuvre prend ses forces et sur laquelle elle est bâtie.

Paul : Haaaa…

Marcus : Pas mal, hein ? À ses sources. Seulement, je ne voyage pas assez.

Paul : Tu n'as qu'à passer ton permis.

Marcus : Non, parce que si je conduisais, je ne pourrais plus penser.

Paul : Paye-toi un chauffeur, alors.

Marcus : C'est ce que j'ai l'intention de faire quand j'aurais eu le Nobel. Après toutes mes œuvres s'intituleront « Gloire de mon chauffeur », tome 1, tome 2, tome 3…

Paul : Génial.

Marcus : Je ne sais pas… Je pense beaucoup en ce moment. Je te parlais de destin tout à l'heure.

Paul : Humm…

Marcus : J'en suis arrivé à la conclusion que je n'avais plus de destin. Mine de rien, il m'a fallu un sacré courage. Jusqu'à présent, j'avais pensé que j'avais un destin, et qu'en fin de compte, ma responsabilité était très limitée. Par exemple, autrefois, j'aurais pensé, mon destin est d'aller à Rome avec Paul. Aujourd'hui, je sais que ce n'est pas vrai. Rome n'est pas notre destin, c'est notre destination. Et même on pourrait dire que… en fait, tu vois, c'est simple… l'Occident tout entier souffre de la perte du destin que les Grecs nous ont léguée, et que l'Église chrétienne a reprise en héritage. Nous errons au hasard. Les gens se fixent des destinations pour pallier leur manque de destin. C'est pourquoi nos vies sont de plus en plus ternes. D'ailleurs, tu remarqueras, il n'y a qu'aux vedettes qu'on attribue un destin.

Paul : Tu as vu, une étoile.

Paul : Tu aimes ton père ?

Marcus : Je le haïssais. Putain, la plus grande joie de ma vie, ç'aurait été de lui défoncer la tronche.

Paul : Tu l'as pas fait lui défoncer la tronche.

Marcus : Lui défoncer la tronche ! Métaphoriquement s'entend. Lui dire son fait, l'homme qu'il avait été, le père. Là, il l'a jamais su. S'il avait pu le savoir, ç'aurait été un autre homme. Mais c'était trop tard, je n'étais déjà plus son fils. Ce qui est faux, d'ailleurs. On reste toujours un fils. C'est pourquoi je regrette encore. C'était peut-être trop tard pour que ça lui fasse quelque chose à lui, mais pas trop tard pour que ça me fasse quelque

en vertu de la loi du droit d'auteur.

chose à moi. Je n'ai pas été assez égoïste ou j'ai eu peur qu'il en souffre. Mais pourquoi tu me poses cette question ?

Paul : Parce que j'ai un fils.

Marcus : Tu es un bon père, non ? Puis y'avait aussi qu'il me devait de l'argent, depuis dix ans le salaud ; j'avais peu de chance de le récupérer, mais enfin, je voulais quand même pas la gâcher.

Paul : Il te l'a rendu ?

Marcus : Tu peux croire ? Dix ans après. Ça faisait la moitié de la somme que je lui avais prêtée. Et tu sais quoi, ce salopard, quand il est mort, il avait soixante mille balles sur un compte en banque. Et il devait de l'argent à tous ses amis, y compris sa petite maîtresse de trente ans qui n'avait pas un rond.

Paul : Il avait quel âge ?

Marcus : Dans les soixante-quinze ans environs.

Paul : Et tu les as récupérés ?

Marcus : Non, pas moi, ma sœur, qui me les avait promis, mais… elle s'est bien démerdée . Elle lui ressemble un peu dans son genre.

Paul : Toi, ton père, il est resté ?

Marcus : Hein ? Quoi, mon père ?

Paul : Il est resté ?

Marcus : Oui, malheureusement jusqu'au bout. J'attendais qu'il se tire pour baiser ma mère, mais à la longue je me suis lassé, c'est moi qui suis parti le premier.

Paul : Moi, il est parti.

Marcus : Hein ?

Paul : Il est parti.

Marcus : Il est parti quand ?

Paul : Tôt.

Marcus : Et alors ?

Paul : On est copain, ami même, je lui demande conseil sur tout.

Marcus : C'est un vrai père pour toi.

Paul : Oui, j'ai pas besoin d'un deuxième.

Marcus : Et ta mère ?

Paul : On se voit pas souvent.

Marcus : Tu vois comme la vie est injuste. Il ne faut pas être père trop tôt, il faut se le garder pour la bonne bouche. D'ailleurs, ils ont compris, ils font tous ça, maintenant, ils se tirent, ils laissent la mère investir et y reviennent toucher les dividendes.

Paul : Ouais, t'es dégueulasse de parler comme ça !

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Marcus : Quoi, parce que je te dis la vérité ? Tu crois que tu serais le fils de ton père si t'étais pas parti ?

Paul : J'en sais rien mais… je me suis bien tiré, mais toi…

Marcus : Mais quoi ? Tu crois que le refoulé t'a pas rattrapé, tiens paf, dans la nuque le coup du refoulé. C'est vrai que tu es un peu… (suite de la phrase incompréhensible).

· Séquence 51. Ext. Jour. Voiture de Paul sur une route de montagne arrivant à un poste frontière.

Douanier : Messieurs. Coupez votre moteur s'il vous plaît. Vous voulez bien réveiller votre ami, j'aimerais voir sa tête quand il dort pas.

Paul : C'est pas la même ?

Douanier : Non, les yeux !

Paul : Oh, Marcus, Marcus.

Douanier : C'est bon.

· Séquence 52. Ext. Jour. Autoroute en Italie.

Paul : C'est quand même autre chose l'Italie !

Marcus : Tu vois la différence ?

Paul : J'y suis dans la différence, je la sens, au fond. Qui a dit que voyager ne nous change pas ?

Marcus : Baudelaire.

Paul : Il avait tort. On ne vit pas qu'à l'intérieur, on vit sur la terre quand même. Tu connais la Madona de Monterchi [973] , on devrait aller la voir, c'est pas loin, près d'Arezzo.

Marcus : On va à Rome !

Paul : Comme tu dis ça. D'accord, à Roma. « Vivre et mourir là », comme disait Musset à propos de Venise mais c'est tout comme…

· Séquence 53. Ext. Jour. Rue de Rome.

Sans dialogue.

· Séquence 54. Int. Jour. Hall d'entrée d'un hôtel à Rome.

Marcus : On est à Rome.

Hélène : Tu… Tu viens pas alors ?

Marcus : Ben, si, si tu veux, oui.

Hélène : Ben, viens alors.

Marcus : Tu es sûre ?

[973] Paul fait sans doute référence à la *Madone del Parto*, de Piero Della Fransceca.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Hélène : Oui, sûre, sûre.

Marcus : Bon, ben , j'arrive maintenant alors.

Hélène : Oui, viens.

Marcus : J'arrive.

· Séquence 55. Int. Jour. Chez Hélène à Rome.

Sans dialogue.

· Séquence 56. Int. Jour. Chambre d'hôtel de Paul.

Sans dialogue.

· Séquence 57. Ext. Jour. Rue de Rome attenante à une église.

Paul : Ça va ?

Marcus : Ça va.

Paul : Je rentre tout à l'heure à Paris.

Marcus : Heu… bon je rentre, tu viens avec moi.

Paul : Je préfère pas.

Marcus : Bon, tu m'attends alors.

Paul : D'accord.

Paul : Qu'est-ce que tu allais faire la dedans ?

Marcus : Rien, voir.

· Séquence 58. Ext. Nuit. Rue de Paris.

La Jeune Femme : Hein, c'est pas beau l'adultère ?

Paul : C'est pas ça ce qu'on va faire.

· Séquence 59. Int. Nuit. Chambre d'hôtel à Paris.

Paul : Ça t'ennuie si je te raconte des choses qui ne te regardent pas ?

La Jeune Femme : Non, elles me regardent si tu as envie de me les raconter.

Paul : Il y a très longtemps, j'aimais une femme.

· Séquence 60. Ext. Jour. → Int. Jour. Rue de Paris, restaurant chinois.

Pierre : Dis, Papa, qu'est-ce qu'on fait samedi ?

Paul : Samedi ?

Pierre : Ouais ?

Paul : Mais on est mercredi, et on a encore rien fait. Attends qu'on ait fait quelque

en vertu de la loi du droit d'auteur.

chose mercredi et on parlera de ce qu'on fera samedi.

Pierre : Mais tu sais pas ?

Paul : Non, je sais pas, vraiment pas.

· Séquence 61. Int. Nuit. Chambre d'hôtel.

La Jeune Femme : Y'a longtemps, j'ai eu un accident ; une voiture m'a renversée. Là regarde, je peux pas encore m'asseoir sur mes (inaudible).

Paul : J'ai remarqué que tout à l'heure, dans la rue, tu boîtais un peu, j'aurais crû à une foulure, une entorse.

La Jeune Femme : C'est surtout quand il fait humide que je boite. Elle m'a cassée en six sur toute la longueur cette voiture. J'ai rien vu, c'était la nuit, j'avançais sur une avenue. J'ai attendu la voiture, les gens roulent très vite dans cette direction. Je l'ai fait parce que quelqu'un m'aimait plus, qu'il m'a laissée.

· Séquence 62. Int. Nuit. Chambre d'hôtel.

Sans dialogue.

· Séquence 63. Int. Nuit. Chambre d'hôtel.

La Jeune Femme : J'aime pas trop les chambres d'hôtel. Celle-là, je vais l'installer comme une chambre d'une maison.

· Séquence 64. Int. Nuit. Chambre d'hôtel.

Paul : Quand je te caresse comme je le faisais des spirales en coquilles, tu sais, celles que la mer jette sur le sable… Les enfants touchent la mousse. Les autres femmes, je les branlais. Sinistre et hygiénique. Je les branlais.

· Séquence 65. Int. Nuit. Chambre d'hôtel.

La Jeune Femme : Merde, j'ai mes règles.

Paul : C'est la première fois que je trouve ça si beau, ce sang.

· Séquence 66. Ext. Jour. Rues attenantes à un café.

Un texte sur un carnet, écrit par Paul, lu par la Jeune Femme :

« Que l'amour, pas le cinéma, pas la vie sans toi, pas les jours d'horreur que je passe seul, la beauté de tes yeux. »

La Jeune Femme : Tu vois pas tes enfants aujourd'hui ?

Paul : Non, c'est après-demain. Tu veux qu'on se retrouve, tout à l'heure ?

La Jeune Femme : Je dois aller visiter une chambre. On va pas continuer à dépenser tout ton argent pour payer l'hôtel.

Paul : Je viens avec toi ?

en vertu de la loi du droit d'auteur.

La Jeune Femme : Si tu veux.

Paul : Je te retrouve où ?

La Jeune Femme : C'est rue de Rivoli. On a qu'à se retrouver à midi, devant le Châtelet. Tu m'aimes ?

Paul : Mais, oui, je t'aime.

La Jeune Femme : Prouve-le moi.

Paul : Si tu veux, je peux te faire un enfant.

La Jeune Femme : J'veux pas un enfant, j'voulais juste un baiser.

Paul : Mais, même.

La Jeune Femme : Hein ?

Paul : Mais même.

La Jeune Femme : Tchao.

Le Cœur fantôme

· Séquence 1. Ext. Nuit. Rue de Paris.

Philippe : Bonsoir… Je voulais simplement vous dire que vous êtes très belle !

Prostituée. : Merci.

Philippe : Vraiment !

· Séquence 2. Int. Nuit. Appartement d'Annie et de Philippe.

Philippe : Salut. Ça va ?

Annie : Bof… T'as faim ?

Philippe : Ouais. Y sont où les enfants ?

Annie : Dans la salle de bains…

Annie : Ah, Ah, dis, tu… tu… veux bien venir samedi avec moi acheter un manteau pour la petite ?

Philippe : Ah ? Et celui que… qu'on avait acheté la dernière fois ?

Annie : Il est dix fois trop petit !

· Séquence 3. Int. Nuit. Appartement d'Annie et de Philippe.

Moand (voix-over) : « Voilà, ça fait 1095 jours que je suis entre ces murs. Et 730 jours qu'on s'est vu pour la première fois. Depuis, grâce à toi, je redeviens un être humain. Tu as déclenché en moi l'amour de vivre, de lire, de t'écrire et de vouloir t'aimer. Je pense à

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

toi. J'aime mieux quand tu arrives en retard, que tu portes le chemisier noir et que tu es toute décoiffée. J'imagine la forme de tes seins, de tes jambes et de tes fesses. Ce qui me manque le plus, c'est ton odeur. À la première et à la 59ème minutes de tes visites, il n'y a que nos mains qui se touchent. J'aimerais tellement connaître le reste de ton corps. Je t'embrasse partout, même si c'est seulement sur le papier. Moand. »

· Séquence 4. Ext. Jour. → Int. Jour. Cour d'une prison, couloir d'une prison, salle d'une prison.

Gardien : Boudjoune… ouvert ! Areski…

· Séquence 5. Ext. Jour. → Int. Jour. Jardin, salon de la mère de Philippe, cuisine de la mère de Philippe.

Mère : Pour une femme, c'est important !

Philippe : Oui, mais quoi justement ?

Mère : C'est comme si avant elle avait pas eu de raison de vivre…

Philippe : Tu veux dire que, tout d'un coup, ta raison de vivre est à l'extérieur de toi ?

Mère : On peut le dire de toutes les façons qu'on veut.

Philippe : Tu… tu crois pas que pour un homme c'est pareil ?

Mère : Qu'est-ce que tu crois toi ?

Philippe : Pour moi, c'est pareil, c'est ce qu'il y a de plus important pour moi mes enfants.

Mère : Que tout ?

Philippe : Oui !

Mère : Même ta peinture ?

Philippe : Bah… Ma peinture, c'est pour les faire vivre maintenant.

Mère : Tu penses vraiment ce que tu dis ?

Philippe : Oui… Pourquoi tu me demandes ça ? À quoi tu penses ? À Papa ?

Mère : Non, non… Je me disais que si tu penses vraiment ça…

Philippe : Je ferais pas comme Papa ?

Mère : Non. Mais les choses seront plus faciles entre Annie et toi…

Philippe : Oh… Ça revient au même, non ?

Mère : Mais non ! Arrête de croire que je pense tout le temps à ton père. Ça fait plus de trente ans qu'entre lui et moi, c'est fini.

Philippe : Ah, ben… Ça empêche rien…

Mère : Bien sûr que si… Les choses sont plus simples que tu crois.

Philippe : Oh, moi aussi je pense que les choses sont simples à partir du moment où les enfants passent avant tout.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Mère : C'est bien que tu penses comme ça… Mais tu sais les enfants c'est pas une solution à tout. Regarde ton père et moi, on en a eu trois.

Philippe : Pourquoi vous vous êtes quittés ?

Mère : Je pourrais te répondre quelque chose, ton père pourrait te répondre autre chose, et personne n'en saurait davantage.

Philippe : Non, mais… pour toi.

Mère : Tu sais bien que dans la vie y'a pas de réponse…Y'a des solutions, des décisions, mais les réponses c'est bon pour les livres.

Philippe : Bon alors, disons que j'écris une histoire sur papa et toi, et que j'ai besoin de ta réponse !

Mère : Et ben, tu peux écrire qu'on a cru qu'on était fait l'un pour l'autre et qu'on s'est aperçu qu'on s'était trompé.

· Séquence 6. Int. Jour. Compartiment de train.

Sans dialogue.

· Séquence 7. Int. Nuit. Chambre d'Annie et de Philippe.

Annie : Tu veux quelque chose ?

Philippe : Non, merci.

Annie : Si on a aimé quelqu'un vraiment très fort, est-ce qu'on peut ne plus l'aimer ?

Philippe : C'est une question ?

Annie : Oui, question…

Philippe : Bien sûr, heu… on peut, heu…

Annie : Comme si on l'avait jamais aimé ? On comprend même pas comment on a pu ? Je ne crois pas…

Philippe : Ch'ais pas, ch'uis fatigué.

Annie : Qu'est-ce que tu penses ?

Philippe : Je pense rien… Je sens rien…

Annie : Arrête !

Philippe : Je t'aimais, j'étais heureux avec toi, avec les enfants…

Annie : Arrête, c'est sinistre !

Philippe : Ben ouais.

Annie : J'voulais juste te dire que pour moi, c'est pas comme si je t'avais jamais aimé… Ce sera jamais comme ça.

Philippe : Mais, c'est fini ?

Annie : Oui, c'est fini.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

· Séquence 8. Int. Jour. Atelier de Philippe.

Sans dialogue.

· Séquence 9. Int. Nuit. → Int. Rêve. → Int. Nuit. Appartement d'Annie et de Philippe, rêve de Philippe, appartement d'Annie et de Philippe.

Prostituée : De quoi parlez-vous ?

Philippe : De la fin des cours, du fait qu'il fallait que je soutienne ma petite maîtresse.

Prostituée : Voulez-vous que nous nous voyons dans une petite chambre ?

Philippe : Ah… Vous êtes en classe terminale ?

Prostituée : Non…

Philippe : Ah…

Prostituée : J'ai encore ma treizième à faire…

Philippe : Ah, très, très, bien… Faudra que je parle de vous pour la fin de vos études alors ?

Prostituée : C'est là… D'habitude à 4 heures il n'y a personne. Nous aurons jusqu'à 5 heures… ça ne vous gêne pas ?

Philippe : Pas du tout !

Prostituée : Vous allez voir, c'est un peu petit, mais tout à fait à l'écart et tranquille… La chambre est petite mais nous serons bien… fermez… fermez… (fermez [sur le visage de Philippe]).

· Séquence 10. Int. Nuit. Appartement d'Annie et de Philippe.

Sans dialogue.

· Séquence 11. Ext. Nuit. Rue à Paris.

Philippe : Bonsoir… Ça va ?

Prostituée : Oui… On y va ?

Philippe (aux prostituées) : Elle est pas là, votre copine ?

· Séquence 13. Ext. Jour. Rue à Paris.

Philippe : Pourquoi vous m'avez souri ?

Justine : Ch'ais pas… comme ça, parce que je crois que je vous connais.

Philippe : Ah… j'm'appelle Philippe Klein…

Justine : J'ai été à un vernissage de vous.

Philippe : Ah, oui ?!

Justine : Ouais, j'ai, heu… j'ai acheté des cartes postales de vos tableaux, et … et je

en vertu de la loi du droit d'auteur.

les ai accrochées au dessus de mon lit.

Philippe : Ah !

Justine : Vous voulez pas qu'on fasse un bout de chemin ensemble ?

Philippe : Heu…

Justine : Enfin je veux dire, vous voulez pas qu'on fasse un petit bout de chemin ensemble ?

Philippe : Ah oui, oui… oh, ben oui.

· Séquence 14. Int. Jour. Appartement d'Annie et de Philippe.

Annie : Tu peux partir dans trois jours ?

Philippe : Vendredi ?

Annie : Oui !

Philippe : D'accord.

Annie : Bon…

· Séquence 15. Int. Jour. Café.

Écrit sur une nappe : « Toutes les lettres d'amour sont ridicules sinon elles ne seraient pas des lettres d'amour. » [974]

· Séquence 16. Int. Nuit. Appartement d'Annie.

Annie : Ça va ?

Moand : Ça va ! Bizarre…

Annie : T'es pas mal à l'aise ?

Moand : Non.

Annie : T'es pas déçu ?

Moand : Non.

Annie : Tu penses pas que c'était mieux avant ?

Moand : Non.

Annie : Quand on se connaissait pas physiquement ?

[974] Cette phrase est tirée d'un des derniers poèmes d'un hétéronyme de Fernando Pessoa, Alvaro de Campos : « Toutes les lettres d'amour sont Ridicules. Elles ne seraient pas des lettres d'amour si elles n'étaient pas Ridicules. Moi aussi, j'ai écrit autrefois des lettres d'amour, Comme les autres, Ridicules. Les lettres d'amour, s'il s'agit bien d'amour, Se doivent d'être, Ridicules. Mais, après tout, Il n'y a que les créatures qui n'ont jamais écrit De lettres d'amour Qui sont Ridicules. Comme j'aimerais revivre le temps où j'écrivais Sans m'en rendre compte Des lettres d'amour Ridicules ! La vérité, c'est qu'aujourd'hui Ce sont mes souvenirs De ces lettres d'amour Qui sont Ridicules. (Tous les mots paroxytoniques, Comme les sentiments paroxystiques, Sont naturellement, Ridicules.) » *Cf.* Robert Bréchon, *Étrange étranger*, *Une biographie de Fernando Pessoa*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1996, pp. 456 et 457.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Moand : Tu le penses toi ?

Annie : Non.

Moand : On peut pas s'aimer par le papier ou à travers une vitre !

Annie : Tu m'as pas aimée… tu m'as pas voulue juste seulement parce que j'étais là ? Parce que c'était moi qu'étais là ?

Moand : Ben, tu sais bien que non ! Tu le sais ?

Annie : Pff… Ch'ais pas…

Moand : Tu peux être sûre que si ç'avait pas été toi, ç'aurait été personne d'autre. C'était toi ou personne, tu comprends ?

· Séquence 17. Ext. Nuit. → Ext. Nuit. Voiture du père de Philippe, rue de Paris.

Père : Ils ne sont pas malheureux ! Ils savent bien que tu les aimes. Les enfants sont capables de sentir ça, crois-moi !

Philippe : Ouais, mais ch'uis parti…

Père : Ce n'est pas ta faute si tu es parti.

Philippe : C'est pas ma faute, mais ch'uis parti.

Père : Qu'est-ce que tu pouvais faire d'autre ? Tu aurais préféré que ce soit Annie qui parte ? Tu sais bien que ce n'est pas possible ! La mère, c'est toujours ce qui compte le plus.

Père : Au revoir.

Philippe : Salut.

· Séquence 18. Int. Nuit. → Ext. Nuit. → Int. Nuit. → Ext. Nuit. Appartement de Justine et Philippe, rue de Paris, rame de métro, rue de Paris.

Philippe : Oui ?

Annie : C'est moi… Faut que je te parle…

Philippe : Heu, attends… je…

Annie : Faut que je te parle des enfants… maintenant !

Philippe : Ben, attends, j'm'habille, j'arrive… Attends-moi au café sur la place, j'arrive.

Annie : Dépêche-toi, dépêche-toi !

Philippe : O.K., O.K., j'arrive.

Justine : Qu'est-ce qu'on fait ?

Philippe : On s'habille et on file, O.K. ?

Justine : C'était elle ?

Justine : Pourquoi tu lui as donné l'adresse ? Tu m'avais dit que tu donnerais jamais

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

le numéro de téléphone et l'endroit où on était ! Quand tu lui as donné l'adresse ?

Philippe : Ben, l'autre jour, quand elle a appelé chez mon père parce que Lucie était malade.

Justine : Maintenant…

Philippe : J'ai toujours peur qu'il y ait un accident.

Justine : Maintenant, elle va nous embêter tout le temps !

Philippe : Mon amour…

Justine : Oui ?

· Séquence 19. Int. Jour. Atelier de Philippe.

Sans dialogue.

· Séquence 20. Int. Jour. Lieu indéterminé.

Philippe : Bonjour, je suis le papa de Camille et de Lucie.

Baby-sitter : Camille est à l'école et je garde Lucie.

Philippe : Je peux lui parler ?

Baby-sitter : Oui.

Philippe : Merci.

Lucie : Allô, Papa chéri ?

Philippe : Allô, bonjour. Tu vas bien ? Je… je t'aime ma petite chérie. Je vais venir te voir bientôt… Allô ? Allô ? Allô, oui ? Tu m'… Tu m'… Tu m'entends ? Allô ? Tu me repasses la dame… Allô ? Lucie ? Allô ? Allô ?

Lucie : Pourquoi tu dis comme ça ?

Philippe : Quoi ? Repasse-moi la dame… Lucie…

Baby-sitter : Allô ? Madame est au travail… elle rentrera à 7 heures.

Philippe : Bon, ben… je rappellerai, merci beaucoup.

Baby-sitter : Au revoir, monsieur.

Philippe : Au revoir, au revoir. Merci.

Baby-sitter : Au revoir.

· Séquence 21. Int. Rêve.

Philippe : Mais, est-ce que tu m'aimes ? Mona… Mona…

· Séquence 22. Int. Jour. Appartement de Justine et Philippe.

Justine : T'es réveillé… Tu parlais cette nuit en dormant… Tu disais : « Mais est-ce que tu m'aimes ? »

en vertu de la loi du droit d'auteur.

· Séquence 23. Ext. Jour. Rue d'un buraliste donnant sur la terrasse d'un café.

Sans dialogue.

· Séquence 24. Int. Nuit. Cuisine de Justine et Philippe.

Philippe : Arrête.

Justine : Tu la préférais…

Philippe : Mais non, ça n'a rien à voir. C'est comme toi, ton premier amour.

Justine : Mon premier amour ?

Philippe : Oui, tu le sais bien. On croit qu'on ne pourra plus jamais aimer, mais… ça veut rien dire, et non.

Justine : Ouais, mais dans ton rêve, c'était Mona. Alors si tu rêves d'elle tout le temps, c'est que tu la préférais.

Philippe : Ah ! Oh, ben, c'est le fusible, c'est rien, ça… Tu en as des fusibles ?

Justine : Non.

Philippe : Alors, attends, tu vas voir, c'est magique, ça… et voilà !

· Séquence 25. Int. Jour. Salle de bains de Justine et Philippe.

Justine : Non, mais dis moi, elle avait des poils de quelle couleur ?

Philippe : Ch'ais pas, j'en sais rien… Plus clairs…

Justine : Et en dessous, pareil ? Hein ? En dessous pareil ?… Elle te manque ? Excuse-moi de te demander ça…

· Séquence 26. Ext. Jour. Sortie de l'école de Camille, rue.

Camille : Je sais.

Philippe : Vraiment ?

Camille : Vraiment, Papa… Au revoir, Papa…

Philippe : Au revoir, Camille.

· Séquence 27. Int. Jour. Appartement d'Annie.

Annie : Je sais pas comment on va faire… on est plus et on n'a plus d'argent.

Moand : Qu'est-ce que tu veux dire, on est plus… Tu veux dire moi ? Parce que tu crois peut-être que je vais me laisser entretenir ? C'est moi qui vais vous entretenir.

Moand : J'ai de la marchandise que j'ai mis de côté y'a trois ans. Faut que je trouve un client… un gros client… y'en a pour un paquet.

Annie : Tu m'avais dit que t'avais rien fait ?

Moand : Et ben oui j'ai rien fait. J'fais des affaires, comme tout le monde… j'essaie

en vertu de la loi du droit d'auteur.

de gagner de l'argent, c'est tout.

Annie : Tu seras prudent ?

· Séquence 28. Int. Jour. Porte d'entrée de l'appartement d'Annie.

Sans dialogue.

· Séquence 29. Ext. Jour. → Ext. Rue. Escalier, rue.

Voisin : Ça va ?

Philippe : Ça va, oui.

Voisin : C'est bon… Mais, dis-moi, ça va ?

Philippe : Ouais, ouais.

Voisin : C'est vrai ?

Philippe : Attention.

Voisin : C'est bien là…

· Séquence 30. Ext. Jour. Voiture du voisin de Philippe.

Voisin : Ça va ?… Ça va ? Vous vous voyez, hein ?… Avec Annie vous vous voyez ?

Philippe : Non !

Voisin : Vous vous parlez ?

Philippe : Non !

Voisin : Enfin, pourquoi ? Vous êtes fâchés ?

Philippe : Non, mais c'est pareil, c'est tout… mais je vois les enfants.

Voisin : Et, ça va ?

Philippe : Je peux pas dire que je sois heureux, mais elle m'a pas laissé le choix… enfin si, mais j'ai choisi. Je peux pas vivre si je suis pas libre.

Voisin : Mais libre de quoi ?

Philippe : Libre de quoi ? Ben, voilà une question qui réduit déjà ta liberté, non ? Si !

Voisin : Y'a de la circulation.

· Séquence 31. Ext. Jour. → Int. Jour. Rue, palier d'un appartement.

Philippe : Monsieur Laffont est là ?

Femme de ménage : Non, non… mais il m'a prévenue que vous veniez, entrez.

Philippe : Il vous a laissé quelque chose pour moi ?

Femme de ménage : Ah, non, non, rien. Il m'a juste dit que vous pouviez mettre le tableau dans le salon.

Philippe : Bon, ben, voilà… comme ça c'est réglé.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

· Séquence 32. Ext. Jour. → Int. Nuit. Quai d'une gare, compartiment couchette.

Sans dialogue.

· Séquence 33. Int. Jour. Compartiment d'un train.

Justine : Tu vas me quitter.

Philippe : Mais non.

Justine : Mais si.

Philippe : Fais pas ta maligne…

Justine : J'fais pas ma maligne… T'as des enfants et j'aime pas tes enfants.

Philippe : Mais tu les as jamais vus… et tu les verras jamais si tu veux.

Justine : Et toi ?

Philippe : Quoi ?

Justine : Toi, ça t'empêchera pas des le voir.

Philippe : Oh, ben, non !

Justine : Ben, voilà !

Philippe : Voilà, quoi ?

Justine : Rien…

Philippe : Tu voudrais que j'abandonne mes gosses ?

Justine : Ça va pas non !

Philippe : Ben alors ?

Justine : J'aime pas que t'aies des enfants, c'est tout.

Philippe : Alors tu m'aimes pas !

Justine : Ben, c'est peut-être ça ouais !

Philippe : T'es folle.

· Séquence 34. Ext. Nuit (tombante). Une plage en Italie.

Philippe : Non, on peut pas discuter comme ça… Tu veux pas qu'on en reparle tranquillement, demain ?… et qu'on en profite là, qu'on fasse autre chose. Tu veux que je ramasse des algues ? Justine… Justine… Justine !

· Séquence 35. Int. Nuit. Chambre d'hôtel.

Justine : Excuse-moi, ch'uis conne, ch'uis nulle… J'peux pas faire autrement que d'être jalouse, c'est tout.

· Séquence 36. Ext. Jour. Rue en Italie.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Justine : J'aime pas ici, c'est triste.

Philippe : On va aller à Naples.

Justine : Et à Venise ?

Philippe : Tu veux aller à Venise ?

Justine : J'sais pas…

Philippe : On y va… Comme tu veux…

· Séquence 37. Ext. Jour. Quai d'une petite gare.

Justine : À quelle heure y part le train ?

Philippe : 4 heures.

Justine : Et à quelle heure il arrive ?

Philippe : 10 heures !

· Séquence 38. Int. Jour. Compartiment de train.

Sans dialogue.

· Séquence 40. Int. Nuit. Chambre d'hôtel.

Philippe : Où est ma fille ? Lucie ? Lucie ?

· Séquence 41. Ext. Jour. Place à Venise.

Justine : Comme je suis là, c'est pour toi.

Philippe : Ah, oui ?

Justine : Ouais ! Oh la la !

Philippe : Je t'aime

Justine : Bon, qu'est-ce que tu me fais ?

Philippe : Ce que tu veux.

Justine : Non, mais dis-moi ce que tu me fais. Tu sais bien ce que tu me fais, j'ai envie que tu me le dises…

Philippe : Je te baise par le derrière.

Justine : Ouais…

· Séquence 42. Int. Jour. → Ext. Jour. Une bijouterie, une rue.

Philippe : Attends, fais voir… Pourquoi tu rigoles, c'est sérieux, hein.

Justine : Je sais.

Philippe : Ben, alors ?

Justine : C'est pour ça que je ris.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Philippe : Ça va pas, non ?

Justine : Ch'uis sale, hein ?

· Séquence 43. Ext. Jour. Rue à Venise.

Sans dialogue.

· Séquence 44. Ext. Jour. Rue à Venise.

Justine : J'ai faim, on achète des trucs ?

Philippe : Tu veux pas aller au restaurant ?

Justine : Non, les restaurants ça me dégoûte !

Philippe : Bah…

· Séquence 45. Ext. Jour. Rue à Venise.

Justine : Je me souviens très bien, même hyper précisément, que je regardais mon bras droit à la fenêtre de la voiture et que je pensais : « seulement le droit est en train de bronzer et pas le gauche. » Et puis, je sais pas, c'est venu comme ça, j'ai su que j'allais faire quelque chose d'exceptionnel, d'incroyable, d'extraordinaire, et à partir de là, j'ai arrêté de manger pendant des mois… Je faisais de moi ce que je voulais, j'étais devenue transparente, j'étais un génie, c'est vrai, un vrai génie… Maintenant qu'on m'a stabilisée, je sais pas… je suis moins seule, mais je suis moins forte.

· Séquence 46. Ext. Nuit. → Int. Nuit. Rue, chambre d'hôtel.

Justine : Toi, t'es triste.

Philippe : Là, maintenant ?

Justine : Non, en général, t'es triste.

Philippe : Mais de quoi (riant) ?

Philippe : De tout (riant) ? C'est pas vrai, ch'uis pas triste ! Qu'est-ce que j'ai de triste ?

Justine : Ben, tu vois, par exemple, vachement souvent, je me demande à quoi tu penses… et j'ai envie de te le demander, puis je te le demande pas. Parce que j'ai peur, j'ai peur de ton passé, de toute cette nostalgie que t'as. Ton passé, ça m'écrase, je te jure, ça m'empêche de respirer, ça me rend triste.

Philippe : Mais, qu'est-ce que tu racontes, hein ?

Justine : C'est comme si j'étais le dernier chiffre d'une immense addition, tout en bas, minuscule…

Philippe : C'est pas comme ça, tu sais bien, je suis plus vieux que toi, c'est tout !

Justine : Mais moi j'en sais rien si tu es plus vieux que moi. La différence entre toi et moi, c'est pas ça. C'est que moi je suis avec toi… Pas celui que tu étais avant toi et ce que tu représentes pour moi… vraiment toi !

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Philippe : Moi aussi, je suis avec toi. Tu es ma vie Justine, tu m'as sauvé !

· Séquence 47. Ext. Jour. Bateau accostant dans le port de Capri.

Sans dialogue.

· Séquence 48. Int. Jour. → Ext. Jour. → Ext. Jour. Salle de bain d'une chambre d'hôtel, rue, balcon de la chambre d'hôtel.

Justine : Ch'uis jalouse !

Philippe : Ah ! De qui ?

Justine : De ta fille.

Philippe : Mais pourquoi ?

Justine : Tu lui as envoyé une carte et tu lui as écrit que tu l'aimais.

Philippe : Mais, ça n'a rien à voir. Le mot amour n'a pas toujours le même sens… Ça ne veut pas dire la même chose l'amour des enfants et l'amour pour une femme, hein… non…

Philippe : Et ben, voilà.

· Séquence 49. Int. Jour. Chambre d'hôtel.

Justine : Qu'est-ce que tu fais ?

Justine : Tu penses que je suis un monstre ?

Philippe : Non !

Justine : À quoi tu penses ?

Philippe : À rien.

Justine : Tu peux pas venir près de moi ?

Philippe : Si.

Justine : Pardonne-moi, j'ai peur que tu me largues, alors je suis méchante… je suis angoissée, puis je me sens seule.

· Séquence 50. Int. Jour. → Ext. Jour. Café, rue.

Justine : Tu trouves qu'on a une bonne vie ?

Philippe : Ben, ch'ais pas…

Philippe : Tu veux quelque chose ?

Justine : Non.

Philippe : Assieds-toi…

Justine : Non.

Philippe : Bon, comme tu veux… Ça va marcher les photos ?

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Justine : Non, mais j'ai rencontré une fille qui va peut-être me trouver un truc en province…

Philippe : Mais, c'est bien ça.

Justine : Bon, on rentre ?

Philippe : Si tu veux.

Justine : Qu'est-ce que tu as fait tout ce temps où tu m'attendais ?

Philippe : Rien, j'ai rien fait. Je pensais à toi.

Philippe : Ça t'embête pas que je sois toujours avec toi ?

Justine : Non, ça m'embête pas, au contraire !

· Séquence 51. Int. Jour. Appartement de Justine et Philippe (?).

Justine : Toi t'en prenais de l'héroïne ?

Philippe : J'en ai pris pendant trois ans.

Philippe : L'enfer…

Justine : Pourquoi tu faisais ça ?

Philippe : Et ben… parce que Mona elle faisait ça.

Justine : Et vous couchiez ensemble ?

Philippe : Quand on avait pris de l'héroïne ?

Justine : Ouais.

Philippe : Oh, pas trop, non… Tu sais, c'est difficile de… quand tu es avec quelqu'un de pas l'imiter, hein.

· Séquence 52. Int. Jour. Appartement de Justine et Philippe.

Justine : Allô ? C'est Annie.

Philippe : Allô…

Annie : Faut que tu viennes tout de suite… Il est devenu fou, y m'a battue… viens vite !

Philippe : Où est-ce qu'il est ?

Annie : Il essaie d'enfoncer la porte là, t'entends ?

Philippe : Et les enfants y sont où ?

Annie : Ils sont là, ils sont avec moi.

Annie : Ah non ! Viens toi… Viens vite !

Philippe : Bon, O.K… J'arrive, hein…

· Séquence 53. Ext. Nuit. Rue.

Sans dialogue.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

· Séquence 54. Int. Nuit. Appartement d'Annie.

Camille : Il est parti !

Annie : Tu l'as croisé ?

Philippe : Heu, non je crois pas… Ch'ais pas, je l'ai jamais vu, heu…

Annie : Il est parti… Bon, les enfants on va se coucher maintenant.

Lucie : Au revoir Papa.

Philippe : Je viens avec vous.

Philippe (à Lucie) : Tu dors ?

Philippe : Ça va… ou tu veux que je reste un peu ?

Annie : Ça va ! Tu crois que j'ai peur ou quoi ?

Philippe : Ah, ben, ch'ais pas… Y t'a battue…

Annie : Il est comme ça, c'est un homme, on n'y peut rien.

Philippe : Ah, parce qu'il te tape dessus ?

Annie : C'est ça, ouais, si tu veux…

Philippe : Et tu l'aimes encore quand il te tape dessus ?

Annie : Ouais…

Philippe : Tu l'aimes pour ça ?

Annie : Parce qu'il a pas peur… de rien, même des flics.

Philippe : Ah, d'accord… Tu crois que j'ai peur moi ?

Annie : Je sais pas…

Philippe : Réponds-moi. Tu crois que j'ai peur de toi ?

Annie : Oui !

Philippe : Et ben voilà !

Annie : Bonne nuit… merci d'être venu.

Philippe : Bonne nuit.

· Séquence 55. Int. Nuit. Café.

Ami : Ça me fait plaisir de te voir.

Philippe : Moi aussi, qu'est-ce que tu crois ?

Ami : Mais pourquoi on se voit jamais ?

Philippe : Ben, ch'ais pas, c'est comme ça.

Ami : Oh, t'es incroyable, hein… T'es le type le plus inconscient que je connaisse… tu veux jamais savoir pourquoi tu fais les choses, pourquoi tu les fais pas.

Philippe : Ah…

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Ami : Ah, moi, tu me fascines… ton inconscience me fascine.

Philippe : Faut que je te dise… j'ai fait une rencontre

Ami : Oh, tu dis ça pour changer de sujet, moi heu…

Philippe : Non, non…

Ami : …je veux parler de toi.

Philippe : Ben, justement, j'ai rencontré un femme.

Ami : Et Annie ? Tu n'es plus avec elle ?

Philippe : Non !

Ami : Et les enfants ?… Vous vous êtes rencontrés comment ?

Philippe : Bah, dans la rue… j'attendais, heu, une pute.

Ami : Une pute ?

Philippe : Oui. Et…

Ami : Mais, c'est incroyable… Tu te souviens qu'on se disait…

Philippe : Hm, hm…

Ami : …qu'on ne devait jamais aller avec une prostituée ?

Philippe : Mais tu vois, comme Annie avait un amant, et que je voulais quand même rester avec les gosses…

Ami : Oui…

Philippe : …j'ai pensé que ce serait peut-être une solution de voir cette fille régulièrement.

Ami : Oui, mais c'était une prostituée…

Philippe : Ouais, mais elle était très belle.

Ami : Et Annie, c'est elle qui a commencé à être infidèle ?

Philippe : Ouais… Mais je m'accrochais, hein, pour les petits… et au bout du tunnel, y'avait Justine.

Ami : Justine ?

Philippe : Oui, Justine… Elle aussi, elle était malheureuse avec un homme.

Ami : Et vous vous êtes rencontrés… ben t'as de la chance.

Philippe : Ah …

Ami : Mais dis-moi, quand même, pourquoi on se voit jamais ?

Philippe : Beuh…

Ami : Beuh, je sais pas… je sais, oui.

Philippe : Ben voilà.

Ami : Tiens, heu, pourquoi tu m'as téléphoné tout à l'heure ?

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Philippe : Pour te voir.

Ami : Non, mais pourquoi ce soir ?

Philippe : Parce que Justine était pas là !

Ami : Et ben voilà…

Philippe : Voilà, quoi ?

Ami : Et ben, y'a que les femmes qui comptent pour toi.

Philippe : Eh…

Ami : Et ben, eh… c'est comme ça… Tiens, j'ai écrit un article sur l'*Huma*… Je dois le rendre demain au journal. Bon, je te le lis pas en entier parce que je sais que ça t'embêterait…

Philippe : Ah, tu n'as pas tort.

Ami : Oui, juste la fin… : « Nous avons la liberté du droit, mais nous n'avons pas celle de la vie. Les pouvoirs de l'argent, des médias et de la police en nous imposant l'image de la liberté qu'ils nous concèdent, qui est leur liberté, nous empêchent d'imaginer ce que serait la vraie liberté, notre liberté. Aussi, nous sommes incapables de penser collectivement ce que nous ressentons individuellement : que nous ne sommes pas libres ! C'est pourquoi chacun continue de lutter seul, sans même avoir conscience de ce qu'il fait, enchaîné par le travail auquel sa survie et celle des siens l'obligent, isolé dans le temps de sa propre vie, qu'il doit malgré tout mener. Quand cela finira-t-il ? »

· Séquence 56. Int. Jour. Appartement de Justine et Philippe.

Sans dialogue.

· Séquence 57. Int. Jour. → Int. Jour. Entrée de l'appartement d'Annie, cuisine de l'appartement.

Philippe : Bonjour.

Baby-sitter : Bonjour.

Philippe : Ça va ?

Baby-sitter : Bien merci.

Philippe (à Lucie) : Allez… on met le petit manteau parce qu'on va aller au jardin… hein ? T'as envie ? Allez… mets la bien ta manche… ben qu'est-ce que tu fais avec ta main ?

· Séquence 58. Ext. Jour. → Int. Jour. Parking d'une usine de confection textile, intérieur de l'usine.

Styliste (à Justine) : Moi, je dirais 3 cm à la taille, sinon 4 et autant… tournez-vous s'il vous plaît… tournez-vous encore, excusez-moi… voilà, voilà… ne bougez pas… voilà, c'était trop large… voilà… ne bougez toujours pas… voilà… c'est bon… voilà.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

· Séquence 59. Ext. Jour. Voiture du père de Philippe.

Philippe : Tu te rends compte, une gamine de quatre ans… une aiguille pointue, si elle voit ça, elle la ramasse aussitôt…

Père : En même temps, les enfants ça passe toujours au travers de tout. Ne t'inquiète pas. Et puis Annie n'est pas folle, elle fait attention… Elle les aime autant que toi après tout tes enfants !

Philippe : Ah, n'empêche qu'elle était là la seringue… par terre, hein…

Père : Écoute, si tu commences à t'en faire pour les enfants, tu vas devenir fou… Et ce n'est pas parce que tu vivrais avec eux qu'ils seraient à l'abri de tous les dangers, non ?

Philippe : Non…

Père : Bon, alors voilà. Si l'amant d'Annie laisse traîner ses seringues, ce n'est pas ta faute.

Philippe : Eh, oh, ben quand même…

Père : Y'a pas de quand même. Vous n'êtes plus ensemble, tu vois tes enfants deux fois par semaine, tu les aimes, ils t'aiment, leur mère les aime et prend soin d'eux. Et vous continuez votre vie chacun de votre côté avec les enfants entre vous. Et tout va bien, voilà !

Philippe : Heu… bon.

· Séquence 60. Ext. Jour. → Ext. Jour. Sortie de métro, rue.

Camille : Dis Papa, c'est vrai que tu as pris la drogue ?

Philippe : Quoi ?

Camille : Maman, elle m'a dit que tu avais pris la drogue !

Philippe : Meuh, non ! Qu'est-ce que tu racontes ?

Camille : Tu mens ! Je sais que tu mens !

Philippe : Meuh, non… J'mens pas ! Qu'est-ce que c'est que cette histoire ?

· Séquence 61. Int. Jour. Appartement de Justine et Philippe.

Philippe : Qu'est-ce qui se passe, hein ?

Justine (pleurant) : J'étais en train de me rhabiller… et puis je me suis souvenue que j'avais laissé mon collant, alors je suis retournée et là, y'avait la maîtresse du patron, et il l'embrassait…

Philippe : Oui ?

Justine : Allô ?

Philippe : Oui, ben, c'est pas grave ça !

Justine : Mais si, c'est grave. Après il a fait une réunion, que je pouvais pas rester,

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

que j'étais pas mûre pour l'avoir.

Philippe : Mais non… Mais tu t'en fous, tu faisais ça comme ça, pour l'argent.

Justine : Oui ?

Philippe : Oui, mais je t'assure, c'est pas grave, hein.

Justine : Je rentre demain.

· Séquence 62. Int. Rêve. → Int. Nuit. Appartement de Justine et Philippe.

Justine : Espèce de chien… espèce de chien… espèce de chien.

Justine : Tu t'en vas ?

Philippe : Je t'aime.

Justine : C'est quelle heure ?

Philippe : 3 heures et demie.

· Séquence 63. Int. Jour. Atelier de Philippe.

Sans dialogue.

· Séquence 64. Int. Jour. → Int. Jour. Café, appartement de Justine et Philippe.

Justine (pleurant sur son lit) : Tu m'aimes pas…

Philippe : Mais si je t'…

Justine : Tu m'aimes pas…

Philippe : Mais si je t'aime… J'ai été dehors au café. Viens.

· Séquence 65. Ext. Jour. Rue à Paris.

Camille : Dis Papa…

Philippe : Quoi ?

Camille: Maman, elle est plus avec Moand.

Philippe : C'est vrai ça ?

Camille : Lui il est parti avec une femme, et Maman elle a pris toutes ses affaires et elle les a mises à la poubelle.

Philippe : Ah bon, ah…

Camille : Et qu'est-ce que ça fait la drogue ?

Philippe : Bah, tu te sens bien pendant, mettons 8 heures… et après tu as très, très mal…

Camille : Mais longtemps ?

Philippe : Ah, oui, oui… Jusqu'à ce que tu en reprennes.

Camille : Si tu en prends une fois ?

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Philippe : Hola… Y'a même des drogues qui font très mal en une fois.

Camille : Et toi, tu en as déjà pris ?

Philippe : Non, je te l'ai déjà dit… Mais Mona elle en prenait, et elle est morte de ça.

· Séquence 66. Int. Nuit. Chambre de Justine et Philippe.

Justine : Si tu veux tu peux retourner avec tes enfants.

Philippe : Mais, non !

Justine : Mais si ! Si t'es pas heureux avec moi…

Philippe : Bah…

· Séquence 67. Int. Jour. Atelier de Philippe.

Sans dialogue.

· Séquence 68. Ext. Jour. Entrée d'une station de métro.

Sans dialogue.

· Séquence 69. Ext. Nuit. Voiture du Père.

Père : Je pense beaucoup à toi en ce moment. Ça me ramène aux premières années de ma séparation avec ta mère. J'ai mis 5 ans à ne plus me sentir coupable de vous avoir abandonnés, tes frères et toi. C'est peut-être parce que j'ai grandi sans père que je me suis dit que vous pourriez vous passer de moi. Ou peut-être que je me suis vengé inconsciemment sur vous d'avoir été abandonné par lui. Il est mort quand j'avais 5 ans, des suites de la guerre… Enfin, c'est ce qu'on nous disait… On vivait au Maroc, mais il était resté en France.

Philippe : Pourquoi tu as quitté Maman ?

Père : Parce qu'on s'entendait plus, parce qu'elle voulait tout diriger… parce que… après toi elle voulait encore des enfants et pas moi. 100 raisons ou aucune, c'est la même chose !

Père : Et Françoise ?

Philippe : Et comment tu connais son existence ? Ta mère t'en a parlé ?

Philippe : Non, non… J'ai lu son nom dans le contrat de divorce.

Père : Hm, hm… C'est toi qui l'as ?

Philippe : Non…

Père : Françoise, oui… c'était une raison… un prétexte ! Raison, prétexte, dans une séparation, c'est la même chose !

Philippe : Enfin, quand même, elle était là…

Père : Tu veux dire qu'on se sépare toujours à cause de quelqu'un d'autre ? C'est possible, oui. Ça change pas grand chose. S'il y a quelqu'un d'autre, c'est qu'il y avait la

en vertu de la loi du droit d'auteur.

place pour quelqu'un d'autre. Ça revient au même, non ?… Enfin, au bout de 10 ans, j'ai compris que ça ne signifiait rien de se sentir coupable d'une chose qu'on ne pouvait pas ne pas faire. La vie est plus forte que tous les remords. Mais les remords n'ont rien à faire avec les histoires d'amour. Prendre le risque de l'amour, c'est prendre le risque de la mort, aussi… d'une certaine mort… la tienne et celle de l'autre… de la haine aussi… d'une certaine haine… c'est la vie ! C'est dialectique, comme disait l'autre, non ? Le plus dur évidemment, ce sont les enfants. Ils n'y sont pour rien les enfants. En les abandonnant, tu sais qu'au fond tu fais mieux qu'en continuant pour eux à vivre avec quelqu'un que tu n'aimes plus. Eux, évidemment, ils ne peuvent pas penser ça. Ils pensent que tu as tort… que tu ne les aimes pas assez. Qu'on peut toujours rester, qu'on doit toujours rester, pour eux… Ils pensent à eux d'abord, c'est normal, toi aussi tu penses à toi d'abord. Sauf que toi, c'est aussi eux. C'est peut-être le cadeau d'abandon que tu leur fais qu'ils puissent penser qu'ils seraient plus heureux si tu étais resté. Que tu sois le seul à savoir que tu as bien fait, ou que tu n'avais pas le choix, ce qui revient au même. C'est ça que tu as apporté. C'est ta seule responsabilité, et tu es obligé de l'assumer.

· Séquence 70. Ext. Jour. → Int. Jour. → Int. Jour. Rue à Paris, café, rame de métro.

Justine : T'as vu, il a toujours sa chemise qui dépasse !

Camille : Tu fumes toi ?

Justine : Non.

Camille : Pourquoi tu lui dis pas d'arrêter de fumer ?

Justine : J'lui dis mais il m'écoute pas.

Camille : Et y t'écoute pas… il écoute jamais les personnes.

Philippe : Et, bon, eh, dites donc les enfants, si on parlait de quelque chose de beaucoup plus intéressant, hein ? De ce qui se passe à l'école en ce moment par exemple ?

Camille : L'école, y'a rien à en dire, c'est toujours la même chose.

Philippe : T'es toujours premier ?

Justine : Moi, j'étais toujours dernière.

Justine : Bon, ben, j'y vais… Au revoir Camille.

Camille : Au revoir…

· Séquence 71. Int. Nuit. → Int. Rêve. → Int. Nuit. Chambre de Justine et Philippe.

Philippe : Bon, j'y vais. A la semaine prochaine, alors ?

Annie : Non, à jeudi.

Philippe : Comment jeudi ?

Annie : Oui, on est mardi soir, jeudi tu vois la petite.

Philippe : Ah, oui, c'est vrai, j'oubliais. Et toi Camille, qu'est-ce tu fais jeudi ?

Annie : Il est en vacances

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Philippe : Tu veux venir avec nous ?

Camille : Ouais.

Philippe : Bon. Je passe vous prendre tous les deux ici à midi, O.K. ? Allez…

Annie : Surtout, heu… n'oublie pas de dire que tu vois des gens célèbres !

Philippe : Hein ?

Annie : Quand tu sors avec les enfants, n'oublie pas de dire que tu vois des gens célèbres.

Philippe : Ouais… Ben, je comprends pas.

Annie : Bon, ça fait rien.

Philippe : Bon, allez, salut.

Dame âgée : Bonsoir, monsieur.

Philippe : Bonsoir, madame.

Justine : Tu es mon amour… Mon amour, c'est toi.

· Séquence 72. Int. Jour. Appartement de Justine et Philippe.

Philippe : Allô, oui ?

Ami : Philippe ?

Philippe : Oui ?

Ami : C'est moi.

Philippe : Salut, ça va ?

Ami : Oui, oui… dis moi, tu sais où est ton père ?

Philippe : Non, pourquoi ?

Ami : Je crois qu'il est à l'hôpital. Je suis pas…

Philippe : Hein ?

Ami : Je ne suis pas sûr, mais, j'avais rendez-vous avec lui…

Philippe : Qu… Qui t'as dit ? Quel hôpital ?

Ami : Je ne sais pas. Tu me tiens au courant ?

Philippe : Oui, je te tiens au courant, merci, salut.

· Séquence 73. Int. Jour. Couloir et chambre d'hôpital.

Philippe : Bonjour, Papa.

Père : Ça me fait plaisir que tu sois là, mais c'était pas nécessaire tu sais.

Philippe : Comment ça va, Papa ?

Père : Très bien. Je sors demain. C'est rien… juste une alerte. Puisque tu es là, je voulais te dire… J'ai beaucoup de chose à te dire. Tu sais, il faut être honnête, avec

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

soi-même, avant tout… Moi, j'ai passé ma vie à faire l'acteur, à m'échapper… Je me suis trompé… trompé… Tu n'as rien dit à personne, j'espère ?

Philippe : Non, heu…

Père : Je ne veux pas que tes frères sachent, ni personne, hein ? Y'a que toi et Thérèse qui devez savoir… Ton père, tu sais…

Philippe : Mon père ?

Père : Non, mon père, je veux dire, ton grand-père…

Philippe : Ah !

Père : Il est mort ! Comme Baudelaire, tu sais, avant de mourir, tu deviens fou… il est mort fou. Garde ça pour toi ! Et ta mère, aussi, je voulais te dire… Non, ma mère… Elle était noble, oui… Elle avait fait une mésalliance, tu sais, comme on disait dans sa famille. Elle était vraiment, c'était vraiment quelqu'un de noble, tu comprends ?

Philippe : Hm…

Père : C'est toi, c'est sur toi que je compte ! Et tes enfants, tu comprends ?

Philippe : Oui.

Père : Je peux compter sur toi ?

Philippe : Oui, Papa.

Père : Pour tes enfants, je voulais te dire, j'ai pas eu le temps la dernière fois… Apprends leur à être honnête avec eux-mêmes, c'est tout ! Ça suffit. Tu comprends, ça, tu comprends ?

Philippe : Oui, Papa.

Père : Tu fais bien ton travail… Apprends leur à faire comme toi… Tu me promets ?

Philippe : Oui, oui.

Père : Je veux que tu te souviennes de ça, hein ?

Philippe : Tu veux que je t'apporte quelque chose ?

Père : N…

Philippe : Hein ?

Père : Non, je suis un peu fatigué, laisse-moi…

Philippe : Je reviendrai demain…

Père : Bien sûr.

Philippe : Hein ?

Père : Porte-toi bien, fais attention à toi.

Philippe : Toi aussi, Papa.

Père : Tu dis rien à personne, hein ?

Philippe : Non, non.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

· Séquence 74. Int. Jour. Chambre funéraire.

Sans dialogue.

· Séquence 75. Ext. Jour. Rue.

Sans dialogue.

· Séquence 76. Ext. Jour. Cimetière.

Justine : Ch'uis heureuse d'être enceinte de toi…

Philippe : Oui ?

Justine : On va avoir un enfant, alors ?

Philippe : Oui… on va avoir un enfant ensemble…

Le Vent de la nuit

· Séquence 1. Int. Jour. Escalier intérieur de l'immeuble de Paul.

Sans dialogue.

· Séquence 2. Int. Jour. Appartement de Paul.

Hélène (voix-je) : « Quand on s'est rencontré et que tu t'es déclaré, je me suis dit : "Ce type-là, il est fou", j'y croyais pas. Qu'est-ce qu'il cherche ?… Et puis je me suis rendue compte que j'en avais envie et je me suis dit : "Même si c'est pour ton pognon, ma pauvre fille, qu'est-ce que tu en as à foutre, tu l'emporteras pas avec toi ! " Alors je me suis dit : "O.K. pour tout flamber !" (Je parle pas de l'argent, là, je parle de moi). Et maintenant, c'est toi qui recules. »

· Séquence 3. Int. Jour. Chambre de Paul.

Paul : Relève tes cheveux. Je t'aime sévère. Avec tes lunettes.

Hélène : Tu aimes ?

Paul : Oui…

Hélène : T'aimerais pas un peu le cul, toi… ?

Paul : Viens ici…

· Séquence 4. Int. Jour. Chambre de Paul.

Paul : Tu es belle…

Hélène : J'ai perdu une petite fille, y'a huit ans. Elle est morte à sa naissance.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Maintenant, je peux plus avoir d'enfant. C'était mon premier enfant. Elle a pas survécu.

Paul : C'est triste.

Hélène : Oui.

Paul : On va faire un bout de chemin ensemble… et puis peut-être je…

Hélène : Pourquoi tu me dis ça ?

Paul : Parce que c'est la vérité. Tu crois pas ?

Hélène : Non. Si on devait penser à la fin au début de chaque histoire alors… Moi, je pense pas à l'avenir. Si je pensais à l'avenir, je serais pas là avec toi.

Paul : Moi, si…

Hélène : J'ai vu une jeune fille très sensuelle qui sortait de la maison tout à l'heure… Là… tout ce qu'elle dégageait… son âge, tout ça… Ça… ça m'a fait… ça m'a fait mal… J'ai pensé que tu pouvais la rencontrer… et tomber amoureux.

Paul : Mais t'es dingue de te faire du mal comme ça. Mais quelle fille ? J'ai jamais vu une fille vraiment belle dans cet immeuble. Jamais.

Hélène : Et moi, pourquoi tu m'as voulue ?

Paul : Ahh… mais arrête de te faire souffrir. S'il te plaît.

Hélène : Tu le veux vraiment ?

· Séquence 5. Int. Jour. → Ext. Jour. Escalier de l'immeuble de Paul, porche de l'immeuble.

Paul : Je t'ai fait de la peine ?

Hélène : Non, pourquoi ?

Hélène : T'as envie qu'on se quitte ?

Paul : T'es folle !

Hélène : Alors, pourquoi tu m'as dit ça tout à l'heure ?

Paul : Ça m'a traversé l'esprit. Ch'uis con, des fois !

· Séquence 6. Int. Jour. → Ext. Jour. Pâtisserie, rue attenante.

Hélène : Embrasse-moi.

Paul : Tu vas… tu vas me faire renverser ma glace ! Viens.

· Séquence 7. Ext. Jour. Rue.

Paul : Peut-être je pars après-demain.

Hélène : Ah bon ? Tu pars où ça ?

Paul : À Naples. Je dois inaugurer une sculpture que j'ai faite sur un chantier… J't'appellerai.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Hélène : Et tu rentres quand ?

Paul : Ben ch'ais pas s'ils m'ont donné un billet open ou quoi… heu… Mais dès que je saurai j't'appelle.

Hélène : Remarque, tu dois être fier, c'est la première fois, non ?

Paul : Ben, ouais… bien sûr ! Oui !

Hélène : Tu veux pas qu'on essaie de rester plus longtemps ensemble ce soir ? J'peux essayer de m'arranger.

Paul : Ce soir, je peux pas, j'ai des tas de trucs à faire. À mon retour, si tu veux…

Hélène : J'ai pas envie que tu partes.

Paul : Moi non plus. Mais c'est important. De toute façon…

Hélène : J'aurais pu m'arranger, tu vois, pour partir avec toi. Mais là, à la dernière minute… Remarque, c'est encore possible parce que… il est pas méfiant. Il est habitué à voyager sans moi… moi, pareil.

Paul : J'y ai pensé, mais… j'avais peur que ce soit trop compliqué pour toi. J'voulais pas que t'aies d'emmerdes. Et puis, c'était pas sûr en plus…

Hélène : C'est con, parce que j'en ai vraiment envie. Pas toi ?

Paul : Ben si… Taxi !

Hélène : Paul !

· Séquence 8. Ext. Jour. → Int. Jour. Petit parking sur le bord d'une route, immeuble en construction.

Serge : T'as bien réussi ton truc !

Jean : Ah, bon… Ch'ais pas… J'ai mieux réussi ici… ici là… c'est plus tendu… Il y a quelque chose… qui me gêne là… j'aurais dû couper un peu plus… Enfin c'est fait… On va passer à autre chose maintenant…

Serge : Salut. J'y vais.

Jean : Ah, dis donc… attends !

Serge : Quoi ?

Jean : Tu pourrais remmener Paul… heu… à l'aéroport à Naples ?

Serge : Paul ?

Jean : Paul, mon assistant.

Serge : Pourquoi tu le ramènes pas toi ?

Jean : Parce que moi je dois rester ici, j'ai encore du travail.

Serge : Ouais.

Jean : Merci.

Paul : Ch'uis un peu déçu, c'est un peu merdique, non, vous trouvez pas ?

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Serge : Quoi ?

Paul : Ben l'art, c'est pas à ce moment-là que ça se passe, quand y a le maire adjoint, le préfet et tout ça… C'est déprimant, non ?

· Séquence 9. Ext. Jour. Routes dans le sud de l'Italie, Positano.

Paul : On est où ici exactement ?

Serge : Positano.

Paul : Vous étiez déjà venu ?

Serge : J'ai vécu là pendant un an.

Paul : Ah… vous faisiez quoi ?

Serge : Rien. On était cinq ou six dans une maison. On vivait.

Paul : C'était quand ?

Serge : En 69.

Paul : Et en 68, vous étiez où ?

Serge : Paris.

Paul : Vous avez fait la révolution, alors ?

Serge : Comme les autres.

Paul : Vous y avez cru ?

Serge : Ouais. Non… On y va ?

Paul : Attendez. Je fais une photo.

· Séquence 10. Ext. Soir. Autoroute.

Sans dialogue.

· Séquence 11. Ext. Nuit. Terrasse d'un restaurant en bord de mer.

Paul : Et en 68, vous faisiez quoi… à part les manifs… heu… Vous posiez pas des bombes… des trucs comme ça en fait ?

Serge : On était révolutionnaire. Et quand on est révolutionnaire, on fait la révolution.

Paul : Ah ouais ? Être, ça vous suffisait en fait. Ouais… c'est un peu comme moi… enfin, comme je voudrais faire… En attendant de trouver une solution, là… moi j'étudie, j'étudie un max… En ce moment je suis aux Beaux-Arts, mais… heu… avec la crise, tout ça, plus personne achète de tableaux… heu… de sculptures… Alors moi je vais pas prendre de risque… J'vais faire archi plutôt… Comme ça, je pourrai être votre assistant…

Serge : Assistant comme avec Jean ?

Paul : Ben ouais !

Serge : Tu sais l'architecture c'est comme le reste, hein, y'a pas beaucoup de boulot…

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Paul : J'vais acheter des cigarettes… vous en voulez ?

Serge : Non…

· Séquence 12. Ext. Nuit. Rue donnant sur une « pensione ».

Paul : J'pourrais vous demander un truc… Je pourrais pas rentrer avec vous, demain ?

Serge : Mais, moi, j'serai pas à Paris avant après-demain.

Paul : Oh, j'préfère, c'est pas grave.

Serge : Pourquoi t'as rien à faire à Paris ?

Paul : Non.

Serge : Ben tu prends l'avion plus tard. Va voir Pompéi, Herculanum… Profites-en.

Paul : Ouais… mais il faut quand même que je rentre, hein… J'pourrais… J'pourrais avoir raté mon avion, vous voyez ? Comme ça, je pourrais en profiter pour réfléchir… Vous voulez que je vous explique ?

Serge : Non, non, c'est pas la peine…

Paul : Heu… Serge… merci beaucoup, hein…

Serge : Bon d'accord, mais si j't'emmène pas jusqu'au bout, faudra pas m'en vouloir.

Paul : Ben, vous allez pas m'abandonner sur un parking, quand même ?

Serge : Ça, ça se pourrait !

· Séquence 13. Ext. Jour. → Ext. Jour. → Int. Jour. Coin de rue avec café, rues, église.

Sans dialogue.

· Séquence 14. Ext. Jour. Porsche rouge sur autoroute.

Paul : … ça vous fait quoi exactement les électrochocs ?

Serge : Ça t'brûle le cerveau.

Paul : Pourquoi vous en avez eu ?

Serge : Après 68, certains se sont retrouvés en taule… d'autres en bataillon disciplinaire… et d'autres en psychiatrie.

Paul : Vous allez pas me dire qu'ils vous ont fait des électrochocs parce que vous avez fait mai 68 ?

Serge : On peut pas le dire comme ça… mais, c'est pourtant comme ça que ça s'est passé.

Paul : Mais vous êtes attaché quand ils vous font ça… des électrochocs ?

Serge : Ouais, t'es attaché sur une… une plaque de plomb, sur une machine. Dans un bloc à électrochocs.

Paul : Vous devez résister, alors les mecs ils doivent… heu…

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Serge : Ouais… Il sont… ils sont deux ou trois, ils te tiennent, tu résistes, tu te débats…

Paul : On vous amène de force, dans une pièce… c'est un cauchemar, ça… sans savoir ce qu'ils vont vous faire…

Serge : Ouais tu vois une machine avec des cadrans partout, y t'attachent avec des lanières de cuir sur une plaque de plomb… Putain c'que ça te fait mal quand tu te réveilles… J'ai tellement eu mal que, dans la cour de l'asile, j'ai pissé sur les fils de fer barbelés parce que je voulais… heu…

Paul : Vous foutre en l'air ?

Serge : Ouais…

Paul : … et ils étaient pas électrifiés en fait.

Serge : Non.

· Séquence 15. Ext. Jour. Prés avec vieille bâtisse attenante à une petite route.

Serge : Elle a dû être belle cette maison !

Paul : Vous voulez l'acheter pour vos vieux jours ?

Paul : À propos sur le chantier à Ravelo…

Serge : J'ai pas envie d'parler travail.

Paul : Bon d'accord…

Serge : Si tu me parles de travail, ça me fait penser à mon travail. Et vraiment… heu… j'ai envie de penser à autre chose.

Paul : D'accord.

· Séquence 16. Ext. Jour. Porsche rouge sur autoroute.

Paul : Vous avez pas la radio ?

Serge : Non, moi quand je conduis, j'écoute mon moteur.

Paul : Votre femme, elle est architecte aussi ?

Serge : J'ai plus de femme.

Paul : Vous aviez une femme ? Elle vous a quitté ?

Serge : Elle s'est tuée !

· Séquence 17. Int. Jour. → Ext. Jour. Restaurant d'autoroute, autoroute.

Serge : Tu crois que les gens de ma génération sont restés coincés dans leur jeunesse, et qu'ils n'en bougent plus ?

Paul : Ça j'pourrais pas vous dire. J'en connais pas beaucoup. Pourquoi vous me demandez ça ?

Serge : J'ai l'impression de devenir fou. J'vois plus le monde comme il est mais plutôt

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

comme il était…

Paul : Vous buvez jamais d'alcool ?

Serge : J'ai bu.

Paul : Beaucoup ?

Serge : Assez.

Paul : Et quoi d'autre ?

Serge : Tout.

Paul : Ça aussi ?

Serge : Héroïne ? Tu veux mourir ?

Paul : Ah, non… Vous inquiétez pas. Je maîtrise… parfaitement.

Paul : Moi j'ai toujours entendu dire qu'une Porsche ça se conduisait pas, ça se pilotait… Mais c'est quoi exactement la différence entre conduire et piloter ?

Serge : Contente-toi de conduire.

Serge : Tiens sors ici, là… Y'a quelque chose que j'aimerais bien revoir.

· Séquence 18. Ext. Jour. → Int. Jour. → Ext. Jour. Cour extérieure d'un palais inachevé, salle intérieure du palais, cour extérieure.

Paul : C'est pas mal, c'est quoi ce truc ?

Serge : Un palais inachevé. T'as pas remarqué que les italiens étaient aussi forts dans l'inachevé que dans l'achevé ?

Paul : C'est marrant, on a toujours l'impression que vous dites deux choses en une seule fois.

Serge : Il vaut mieux tout dire en une seule, non ? Non ?

Paul : Vous êtes un malin, vous, hein ?

Serge : Le vrai malin, c'est celui qui est malin le dernier.

Serge : Qu'est-ce que tu me fais là ?

Paul : Rien, ch'uis pas malin, moi je sais conduire alors je conduis…

Serge : Conduis calmement ! D'accord ?

· Séquence 19. Ext. Nuit. → Int. Nuit. Rue d'une ville d'Italie, restaurant.

Paul : Mais, concrètement, ça se passait comment exactement ?

Serge : Comment les mecs ils maintenaient le pouvoir étudiant ?

Paul : Ouais.

Serge : Ils faisaient des réunions… C'était comme des politiques…

Serge : Y'avait les vieux qui disaient aux jeunes : "Continuez, nous on attend ça depuis 36". Et c'était tous des vieux, tu vois… C'était des vieux anarchistes… Génial ! Et

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

puis… y'avait une chambre à côté où avait lieu où il y avait le pouvoir si tu veux, tu vois… y'avait un étudiant qui sortait… il arrivait… c'était toute une mise en scène. Il frappait sur le mur comme ça et y disait… alors là les mecs y baissaient le ton… y disait : "Mot d'ordre"… Des types, y'en avait qui disaient : "À Denfert-Rochereau ! Demain !" Demain, quelle heure ?… Alors, y'a un mec qui disait : "23 heures". "23 heures demain à Denfert ? On sera 3000 ! Dissolution !" Et tous les mecs se barraient.

Paul : Et ils allaient tous mobiliser sans que les flics soient au courant ?

Serge : Non, sans que les flics soient au courant.

Paul : Et chaque soir, c'était un endroit différent.

Serge : Tous les soirs, ouais… Et le lendemain, quand ch'uis arrivé à Denfert, c'était hallucinant… Il y avait des ouvriers, avec des pelles mécaniques, ils arrachaient tous les feux rouges…

· Séquence 20. Int. Nuit. Chambre d'hôtel de Serge.

Voix (sur répondeur téléphonique) : « Bonjour, vous êtes chez Jérôme et Solange. Nous ne sommes pas là, ni les enfants. Vous pouvez, si vous voulez, laisser un message. »

Serge : Jérôme ? Serge. T'es peut-être parti en vacances avec toute ta petite famille. Je voulais te parler, mais c'est peut-être mieux comme ça… Voilà : je m'en vais. Et quand t'apprendras la… la chose officiellement, tout… tout est prêt. Tu trouveras les papiers sur mon bureau. Embrasse Papa. Évidemment, j't'embrasse aussi.

Paul : Ça va ?… J'me… Ah ?… C'est du médicament ?

Serge : Ouais, t'inquiète pas.

Paul : C'est pas très grave ?

Serge : Non, c'est pas très grave, non.

Paul : Vous êtes sûr ? J'peux… j'peux… j'peux al… aller racheter le même…

Serge : Qu'est-ce qui t'arrive ?

Paul : Ben, rien, j'vous renverse votre truc… ch'uis… ch'uis désolé, quoi.

Serge : Qu'est-ce qui t'arrive ?

Paul : Ben rien, j'ai pris un peu… y'a… y'a… y'a… plein de mecs qui vendent… qui vendent des… des trucs dans la rue, là… donc, j'ai craqué un peu… j'voulais vous demander si vous vouliez pas… pas… un verre avec m…

· Séquence 21. Ext. Jour. Porsche rouge sur route dans un tunnel, autoroute.

Paul : Tu vois un mec de mon époque, quand même… on est un peu admiratif par rapport à vous… Enfin admiratif, c'est… j'exagère… Mais on est intrigué, parce que toutes les drogues des gens de… de mon âge… ça a jamais provoqué des hallucinations… ça t'a… ça t'a jamais explosé le cerveau, ce genre de choses… C'est… c'est la grande différence que je sens entre vous et moi… sur cette expérience-là… Moi, j'ai pris de la coke… ça m'a rendu… un peu… un peu bizarre… l'héroïne, c'est le vomi, c'est les chiottes… t'es à

en vertu de la loi du droit d'auteur.

quatre pattes par terre dans les chiottes, c'est… tu bandes plus… mais, j'ai jamais décollé vraiment. Mais quand je parle avec des gens de ta génération, c'est toujours des gens qui ont décollé de la réalité, tu vois ce que je veux dire ? Et heu… ch'ais pas… par exemple, le crack, c'est un truc… heu… tu décolles pas vraiment… C'est une espèce de bec Bunsen qui s'allume dans le cerveau, mais… mais… ça dure… et puis, c'est rien, c'est de la merde… J'ai jamais décollé vraiment.

Serge : J'crois que la vrai différence, c'est surtout que… qu'à mon époque se défoncer, c'était… vouloir être un peu seul. Mais le LSD je te dis pas, c'était… terrifiant.

Paul : Et tes femmes, elles en prenaient aussi ?

Serge : Ouais…

Paul : Et vous baisiez ? Ça vous empêchait pas ?

Serge : J'ai jamais baisé !

Paul : Huff… ?

Serge : J'ai jamais baisé !

Paul : Oh, oh, oh… Non, mais alors ?

Serge : Généralement, j'en parle pas.

Paul : Vous en parlez avec elles ?

Serge : Avec elles, si !

Paul : Avec les autres, non… avec moi, non ?

Serge : C'est ça.

Paul : Ben, on n'en parle pas alors ?

Serge : Si tu veux parler, parle.

Paul : Mais toi t'en parles pas ?

Serge : Non !

Paul : Ben pourquoi ?

Serge : Parce que pour moi les femmes, c'est sacré.

Paul : Ben, sacré, c'est un sacré mot, ça, hein !

Serge : J'en n'ai pas d'autre.

Paul : Mais, heu… c'est quoi sacré pour toi… heu… c'est… heu… intime… c'est privé… heu ?

Serge : Non, c'est ce qui sauve, c'est ce qui reste quand il y a plus rien.

· Séquence 22. Ext. Nuit. → Int. Nuit. → Ext. Nuit. Rues à Paris, appartement de Serge, berges de la Seine (2).

Paul : Ben salut, alors.

Serge : Salut.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Paul : Tchao !

· Séquence 23. Int. Jour. Chambre de Paul.

Hélène : T'as pensé à moi ?

Paul : Ben, oui, j'ai pensé à toi.

Hélène : À quoi t'as pensé ?

Paul : Que j'avais envie ?

Hélène : T'avais envie comment ?

Paul : Ch'ais pas… j'avais envie de tes seins… j'avais envie…

Hélène : Menteur.

Hélène : Dis-moi ?

Paul : Hmm… Tout à l'heure…

Hélène : T'es plus contre moi ?

Paul : Non…

· Séquence 24. Int. Jour. Chambre de Paul.

Sans dialogue.

· Séquence 25. Int. Jour. Café à Paris.

Hélène : Je vais te faire un chèque, pour le téléphone.

Paul : Ah, non… Ah, non je veux pas !

Hélène : Ah, écoute…

Paul : Non, j't'assure… s'il te plaît…

Hélène : C'est important qu'on puisse se téléphoner.

Paul : Oui, mais c'est important que ce soit pas toi qui payes.

Paul (au serveur qui apporte les verres) : Merci.

Hélène : Hmmm… C'est le meilleur Martini Gin de Paris. Goûte… Tu aimes ?

Paul : Ouais.

· Séquence 26. Ext. Jour. → Int. Jour. Rues à Paris, escalier intérieur immeuble d'Hélène.

Hélène : Voilà, c'est là. C'est les fenêtres là-haut, au troisième. Tu montes ?

Paul : T'es folle !

Hélène : Mais pourquoi ? T'as tort. Mon mari est très ouvert. Il rencontre toutes sortes de gens.

Paul : Ben, peut-être, mais pourquoi moi, hein ?…

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Hélène : J'ai envie que tu connaisses mon mari.

Hélène : T'as peur ?

Paul : Ben non. Allons-y, j'ai peur de rien moi. Et toi ?

Hélène : Allez…

Hélène : Embrasse-moi…

· Séquence 27. Int. Jour. Salon de l'appartement d'Hélène.

Le Mari : Il avait une admiration folle pour les sportifs. Et une pensée véritable sur le sport. Sur l'intérieur du sportif : sur sa démarche… sur sa psychologie… sur sa souffrance. C'est aussi un regard sur lui-même… Quand il parle de l'athlète… cet athlète qui meurt en lui… cet athlète qu'il n'a jamais été… l'alcoolique qu'il était… et qui vivait sa dégradation jour après jour… et la considérait avec une grande lucidité… Moi je compare souvent Blondin à quelqu'un qui aurait vécu sa vie… écrit son œuvre… avec le regret de n'être pas quelqu'un d'autre. Vous comprenez, Paul ? Ça ne vous ennuie pas si je vous appelle Paul ? Y'a des gens qui souffrent de ne pas avoir été des poètes ou des… artistes. Lui, Blondin, il souffrait de ne pas être un sportif. Et il se regardait se suicider… devant des athlètes qu'il jugeait… magnifiques… meilleur que lui.

Le Mari (à Hélène) : Tu voudrais pas baisser un peu ton truc ? On s'entend plus.

Paul : C'est marrant, moi… moi j'ai toujours cru que c'était un mec de droite… Presque carrément facho sur les bords.

Le Mari : Pas du tout ! C'était, si vous voulez… un anarchiste de droite… Puisque tout le monde était de gauche à l'époque… forcément, il fallait bien qu'il soit de droite. Mais c'était pas un pro-nazi… pas du tout. Tous les intellectuels, tout le… tout le monde était de gauche à l'époque… C'était les conséquences de la guerre… des choses épouvantables qui avaient eu lieu pendant… six ans. Il méprisait complètement cette attitude. Il la trouvait… moutonnière. Parce que bien sûr, s'il y avait beaucoup de gens… qui étaient engagés… réellement… il y en avait beaucoup d'autres… qui affectaient seulement d'être de gauche. Lui, il avait décidé de vivre à sa manière. De vivre sa vie d'intellectuel en étant dégagé de tout ça. Alors… non ! Il n'avait pas le sens du collectif, c'est vrai. Mais il s'intéressait à chacun… au sort de chaque individu. Et puis… il avait le sens de l'amitié. C'est amusant d'ailleurs… Il a dit à sa femme, juste avant de l'épouser : « Je ne vous ferai pas vivre dans le luxe… mais je vous ferai connaître mes amis. » Je vous ressers ?

Paul : Heu, non… heu… faut que j'y aille, maintenant… Merci beaucoup.

Le Mari : Passez quand vous voulez…

Paul (à Hélène) : J'te fais la bise… (après qu'Hélène a brisé son verre) Ben, heu… Vive l'anarchie !

Le Mari : J'connais un médecin…

Paul : Ben appelez-le

Le Mari : J'connais un médecin à côté, je vais… le chercher ça ira plus vite que

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

d'appeler le SAMU !

Paul : Et ben allez le chercher… allez le chercher… allez le chercher !

· Séquence 28. Int. Jour. Chambre d'Hélène.

Hélène : Desserre un peu la ceinture, s'il te plaît, ça me fait mal.

Paul : Si je desserre, tu perds tout ton sang.

Hélène : Ça me fait vraiment trop mal… Sois gentil, Paul, desserre-la un peu.

Paul : Si je desserre, tu vas mourir ! T'as pas envie de mourir… je suis sûr que tu as pas envie de mourir ?

Hélène : Non, mais attends… ça me fait vraiment mal. Desserre un peu. De… aïe… oh, non écoute. Oh, délivre-moi Paul… délivre-moi !

Paul : Pense à tout ce que t'as pas encore vu. Pense à tout ce qui te reste à voir.

Hélène : J'ai mal.

Paul : Tu connais le désert ?

Hélène : Non… j'm'en fous… Tu me fais mal.

Paul : Fais-moi confiance. Fais-moi confiance… juste pour me faire confiance.

Hélène : Oh, j'ai mal au cœur… j'ai mal au cœur…

Le Mari : C'est là… je vous en prie…

Hélène : Ahh… Qu'est-ce que vous allez me faire ? No…

Hélène : Oh, je boirais bien quelque chose.

Le Mari : Ça va ?

Hélène : Hmm !

Le Mari : Oui ?

Hélène : Hmm !… Ah, oui ! T'as pris du vin blanc ?… Bon ben… oh, ch'uis con.

· Séquence 29. Int. Nuit. Appartement de Serge.

Serge : Allô ? Ouais ?… Salut, Paul. Ouais et toi ?… Non je peux pas. Non je vais à Berlin… Tu me redonnes ton numéro de téléphone ? Ouais… J'te rappelle. Salut.

· Séquence 30. Ext. Jour. Porsche sur autoroute en Allemagne.

Serge : T'as eu peur ?

Paul : Ben oui !

Serge : Tu lui as reparlé depuis ?

Paul : Non.

Serge : T'as pas peur qu'elle recommence ?

Paul : Ben oui, mais tu vois, c'est le genre de fille tu la quittes cinq minutes pour

en vertu de la loi du droit d'auteur.

acheter le journal ou pour prendre une douche, tu sais pas comment tu vas la retrouver… Elle souffre, mais elle est chiante. Puis y'a un truc bizarre que j'ai senti… je sais pas si c'est pareil pour tous ceux qui veulent se suicider, mais… mais... heu… t'as l'impression qu'ils sont déjà plus là, tu vois… comme s'ils étaient déjà de l'autre côté.

· Séquence 31. Ext. Jour. Porsche rouge sur autoroute.

Serge : Tu vas trop vite.

Paul : Ben, y'a pas de limite là.

Serge : J'en sais rien, mais… tu vas trop vite. Alors s'il te plaît, tu ralentis.

Paul : Au fait j't'ai pas demandé… Pourquoi on va à Berlin ?

Serge : Boulot !

· Séquence 32. Ext. Nuit. → Int. Nuit. → Ext. Nuit. Station-service, toilettes de la station.

Serge : Qu'est-ce que tu glandes ?

Paul : … Tu sais j'ai arrêté l'héro.

Serge : Depuis quand ?

Paul : Ben… depuis l'autre fois. Faut que je sois clair si je veux être ton assistant. T'as pas oublié ?

Serge : Et tu vas continuer ?

Paul : Ben oui.

Serge : Tu le jures ?

Paul : Ben, s'tu veux, oui…

Serge : Alors, dis-le.

Paul : Ben je le jure, j'te le jure… j'te le jure.

· Séquence 33. Ext. Nuit. → Int. Nuit. → Ext. Nuit. Aire d'autoroute (2), bar attenant.

Paul : Oh, y'a un p'tit bar là, tu veux pas t'arrêter ? 5 minutes… Ça fait 3 heures qu'on roule, là… Super... Vas-y, vas-y, y'a pas de flics, c'est bon.

Barman : Du bist ein...

Paul : P'tain y continue lui, t'as pas vu comment y m'a parlé tout à l'heure… Obersturmfürher, va ! Pas la peine de se demander ce qu'il faisait en 1940, lui...

Serge : J'croyais que ta génération avait oublié tout ça.

Paul : Ouais… ben pas quand on est dans un repère de nazis…

Barman (à Serge) : Vous voulez bien ramener votre ami, s'il vous plaît, monsieur.

Paul : Aufwiedersen, hein… Heilut !

Serge : Tu t'es conduit comme un con !

en vertu de la loi du droit d'auteur.

· Séquence 34. Ext. Jour. Porsche rouge sur autoroute.

Paul : J'étais un peu con hier soir, hein ?… Tu m'excuses ?

· Séquence 35. Int. Nuit. Chambre d'hôtel de Serge.

Sans dialogue.

· Séquence 36. Ext. Jour. Rue attenante à l'hôtel à Berlin.

Paul : Hmm… Hey, elle est super canon, t'as vu ?

Serge : Vas-y !

Paul : Y'en a pas des comme ça à Paris… Non mais j'reste avec toi, vas-y.

Serge : Non, moi je vais à mon rendez-vous, vas-y.

Paul : Mais j'ai pas d'argent ! Tu veux pas me prêter 200… à ben t'es gentil. J'te les rends, hein. Danke schön.

Serge : À tout à l'heure.

Paul : Ouais. Heu… Allo, güten tag !

Prostituée : Tag !

Paul : Heu… Du speech franzöze ?

Prostituée : No…

Paul : Attends, j'comprends pas… Heu… Viewel ?… heu… Tu veux… heu… viewel ?

Prostituée : Zweihundert...

Paul : Zweihundert ? Y'a ma zimmer, là… Danke…

· Séquence 37. Ext. Jour. → Ext. Jour. Rues à Berlin, cimetière.

Sans dialogue.

· Séquence 38. Int. Jour. Bar de l'hôtel.

Paul : Ça va ? Ça c'est bien passé ?

Serge : Bien, et toi ?

Paul : Moi ? Ah, ah… Bof… Ah, ah… bof… Tu trouves que je suis gonflé ?… Non, par rapport à mon amie ?

Serge : T'as des nouvelles ?

Paul : Non. J'ai pas appelé… J'aurais pu, mais… Ça me fait peur… c'est vraiment une autre personne… ça me fout les jetons… C'est une fille qu'a toujours eu du blé… elle est vachement bourgeoise… même elle est pas con… Là, j'ai l'impression qu'elle a… qu'elle a envie de tout faire péter.

Serge : Peut-être qu'elle t'aime, c'est pour ça que tu as peur…

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Paul : Non, ça me ferait pas peur…

Serge : Pourquoi elle a fait ça ?

Paul : Ch'ais pas… Remarque, ça m'étonne pas, mais… heu… savoir pourquoi, là vraiment je sais pas !

· Séquence 39. Ext. Jour (Pluie). Porsche rouge.

Sans dialogue.

· Séquence 40. Ext. Jour. Chemin forestier bordant une autoroute.

Serge : Ouahh… Oufff… Ahh… Ahh…

Paul : Ça va ?… qu'est-ce que t'as ?

Serge : Non, non, ça va, ça va !

· Séquence 41. Ext. Nuit. → Int. Nuit. → Ext. Nuit. Station-service (2), magasin de la station.

Sans dialogue.

· Séquence 42. Ext. Nuit. Porsche rouge dans un tunnel.

Sans dialogue.

· Séquence 43. Int. Nuit. → Ext. Nuit. Escalier de l'immeuble de Paul, rues à Paris.

Conducteur : Vous êtes seule ?

Hélène : Non, merci.

Paul : Ben, c'est Hélène… Serge.

Hélène : Bonsoir.

Serge : Bonsoir.

Paul : Moi, j'crève la dalle… T'as pas faim, toi ?

Serge : On va dîner ?

Hélène : Oui.

· Séquence 44. Int. Nuit. → Ext. Nuit. → Int. Nuit. Restaurant japonais (2), place André Malraux (2).

Paul : Moi, j'ai jamais su manger avec des baguettes, moi…

Hélène : Vous voulez pas…

Serge : Tu veux des couverts ? Monsieur ?… Monsieur ?…

Hélène : Ton ami Serge il est sculpteur, lui aussi ? Hein ?

Serge : Une fourchette.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé

Paul : Heu, non, laissez… laissez tomber parce que moi j'vais… finalement, j'ai pas très très faim, ch'uis trop mort de fatigue… J'vais prendre mon sac… Vous pouvez me… me prêter les clés de votre voiture ?

Paul : Tu m'en veux pas là, mais ch'uis vraiment trop fatigué…

Hélène : Oui, oui, tu l'as déjà dit.

Serge : Salut, Paul.

Paul : Tchao.

Hélène : C'est drôle, mais j'ai l'impression d'être déjà venue ici… Il y a très longtemps.

Serge : Moi aussi, y'a très longtemps… J'dis n'importe quoi ! En fait ! Tenez, goûtez ça, c'est.. c'est délicieux. Goûtez… J'voudrais rester avec vous.

Hélène : Merci. Moi aussi j'aimerais bien rester un peu avec vous.

· Séquence 45. Ext. Nuit. → Int. Nuit. Place André Malraux, pharmacie.

Serge : Vous pouvez m'attendre deux minutes ?

Hélène : Oui.

Pharmacienne : Merci. Merci.

· Séquence 46. Int. Nuit. Hall d'hôtel.

Serge : J'voudrais une chambre.

Gardien de l'hôtel : Avec un grand lit ?

Serge : Avec un grand lit.

· Séquence 47. Int. Nuit. Chambre d'hôtel.

Hélène : J'ai le trac. C'est idiot, tu sais, mais c'est la première fois.

Serge : Moi aussi, j'ai le trac.

Serge : C'est mieux comme ça ?

Hélène : Oui.

Hélène : Quand on a 35/40, faire l'amour avec un homme beaucoup plus jeune, c'est merveilleux. On se sent des ailes. On se sent… admirée… supérieure… Ça rend fort. On profite de la jeunesse de l'autre. Tout est ludique… Après c'est plus pareil. Les rapports de force sont inversés… On est… on est à la merci de celui qu'on aime… On l'observe vous observant, enfin… on a toujours l'impression d'être observée quand on s'y attend pas. On se demande… est-ce qu'il voit ce que je vois quand je me regarde dans la glace ? Tous les petits détails. Le ventre… le cou… Enfin, j'te dis pas tout pour pas mettre l'accent dessus, hein… Tout ce qui fait mal, quoi. On a du mal à s'accepter.

Hélène : On ce connaît pas. Mais c'est comme si on se connaissait depuis longtemps.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Serge : Quand on fait l'amour on est très seul. Quand on fait l'amour très fort on est très seul. C'est justement parce qu'on est seul qu'on fait qu'un.

Hélène : J'aimerais savoir une chose… Quand tu m'as demandé de rester avec toi tout à l'heure, c'est parce que…

Serge (en même temps que le « c'est parce que… » d'Hélène) : C'est parce que… c'est parce que je me suis dit, quand je t'ai vu au carrefour, je me suis dit : « Qu'est-ce qu'elle fait là, celle-là, à 11 heures du soir ? »

Hélène : hu, hu…

· Séquence 48. Int. Nuit. Chambre d'hôtel.

Hélène : Tu sais ch'uis pas perdue comme ça d'habitude.

Serge : Ah, bon ?

Hélène : Idiot ! Non, mais c'est parce que… je…

Serge : Oui ?

Hélène : Non, mais rien… Tu peux pas savoir… Ch'uis bien avec toi… Oui.

· Séquence 49. Int. Nuit. Appartement de Serge.

Serge (voix-je) : « Jérôme, J'ai décidé de quitter cette vie. Ne sois pas trop peiné pour moi. C'est la seule solution que j'ai trouvée. Prends soin de Papa, comme tu sais le faire. Ton frère qui t'aime. »

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Annexe IV. Cahier iconographique

Les vidéogrammes qui figurent dans ce cahier iconographique ont été obtenus à partir des copies vidéo des films de la quatrième période du cinéma de Philippe Garrel dont nous disposions.

L'auteur ne disposant pas du droit de diffusion de ces vidéogrammes, les illustrations contenues dans cette annexe ne sont pas proposées à la consultation.

Copyright BOULLY Fabien et Université Lumière - Lyon 2 - 2004.Ce document est protégé