

Amour, images, projections

Cinéma et amour au centre de processus
imaginaires communs

Julien Robles

Directeur de mémoire interne : Michel Marx

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy Pisano

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : *Tom et ses fantômes*

Amour, images, projections

Cinéma et amour au centre de processus
imaginaires communs

Julien Robles

Directeur de mémoire interne : Michel Marx

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy Pisano

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : *Tom et ses fantômes*

REMERCIEMENTS

Je dis d'abord merci à Michel Marx, pour son enseignement et pour avoir suivi si constamment mon travail, avec engagement et bienveillance, comme un amoureux, à l'image de ce mémoire.

Je dis merci à Vittorio Pessin pour m'avoir supporté ces longs mois durant même si l'on a mutuellement fini par se briser le cœur.

Je dis merci à Giusy Pisano et David Faroult pour leur encadrement ces dernières années à l'école et pour être encore un peu passionnés de la chose qu'ils enseignent.

Je remercie Jérôme Baron pour m'avoir transmis le goût de l'esthétique et de l'histoire du cinéma.

Je dis merci à Florent Fajole pour ses conseils littéraires et pour être l'homme le plus zen que je connaisse.

Je remercie toute l'équipe de *Tom et ses fantômes*, et plus particulièrement Solenn Desfarges, Antoine Pirotte et Lucas Marie.

Je dis merci à Christopher Barraja et Simon Gaillot, pour être mes preuves vivantes que l'amour existe, malgré les temps qui changent.

Et je rends hommage à Jean-Louis Comolli, disparu pendant la rédaction de ce mémoire.

Alors, aux vivants, aux morts, aux autres – qui ont participé d'une manière ou d'une autre à construire et orienter ma pensée – je dis merci.

RÉSUMÉ

Ce mémoire vise à questionner les liens qui existent entre les images psychiques et inconscientes issues du sentiment amoureux et les images cinématographiques elles-mêmes ; cela afin de mieux comprendre comment s'articulent les diverses relations entre imaginaire, perception du réel, et mémoire, aussi bien dans le champ cinématographique que dans le champ amoureux.

Il s'agira ici de bâtir des ponts entre une pensée historique et esthétique du cinéma et une certaine conception de l'amour, pour laquelle l'amoureux devient l'égal d'un cinéaste, fabriquant, consciemment ou à son insu, son propre film sentimental.

MOTS-CLÉS

amour - image - projection - cristallisation - fantôme - aliénation - croyance - rencontre - répétition - cadre - présence - désir - intimité - mémoire

ABSTRACT

This research aims to question the links that exist between the psychic and unconscious images that arise from the feeling of love and the cinematographic images themselves ; in order to understand how the relations between imaginary, perception of reality, and memory are articulated – both in the cinematographic and love field.

To do that, we will show the connection between a historical and aesthetic thought of cinema and a certain conception of love, for which the lover becomes the equal of a filmmaker, creating, consciously or unwittingly, his own sentimental movie.

KEYWORDS

love - image - projection - crystallization - ghost - alienation - belief - encounter - repetition - frame - presence - desire - intimacy - memory

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	2
RÉSUMÉ	3
INTRODUCTION	6
PREMIÈRE PARTIE - PROCESSUS IMAGINAIRES COMMUNS À L'AMOUR ET AU CINÉMA	9
I. Caractéristiques des images amoureuses et relations avec les images cinématographiques	10
Les images amoureuses	10
La projection	13
Vérité et universalité	16
Cristallisation	18
Aliénation	21
Altération de l'image	23
II. Imaginaire amoureux et participation affective	25
Phénomène d'identification	25
Croyance et mythe	27
La rencontre	28
DEUXIÈME PARTIE - RÔLE, RETOUR, REVENANT (CE QUI SURVIT AU PASSAGE DU TEMPS)	30
I. Les jeux de l'amour	31
Le rôle	31
Clichés et stéréotypes : images figées	34
Se fuir pour mieux se retrouver	36
Répétition	38
II. Le cadre	40
La présence fait image	40
Désir et sidération	42
Cadres d'amour	44
Cache-cache	46
III. Temps de l'amour, temps du cinéma	47
Amour et mémoire	47
Paradoxe du temps	50
Éternité renouvelée	52
Intimité	54

TROISIÈME PARTIE - ÉTUDE DE FILMS DANS LESQUELS LA QUESTION DE L'IMAGE EST AU CENTRE DE LA RELATION ENTRE LES PERSONNAGES	56
Tout va bien, Jean-Luc Godard, 1972	57
La Reine des pommes, Valérie Donzelli, 2010	61
Woman on the beach, Hong Sang-soo, 2009	64
No sex last night, Sophie Calle et Greg Shephard, 1992	69
L'Enfer, Henri-Georges Clouzot, 1964	74
CONCLUSION	79
BIBLIOGRAPHIE	81
FILMOGRAPHIE	85
TABLE DES ILLUSTRATIONS	86

INTRODUCTION

“C'est cela, ce n'est que cela, Mme De Guermantes!”, disait la mine attentive et étonnée avec laquelle je contemplais cette image qui naturellement n'avait aucun rapport avec celles qui, sous le même nom de Mme De Guermantes, étaient apparues tant de fois dans mes songes, puisque, elle, elle n'avait pas été comme les autres arbitrairement formée par moi, mais qu'elle m'avait sauté aux yeux pour la première fois, il y a un moment seulement, dans l'église ; qui n'était pas de la même nature, n'était pas colorable à volonté comme elles qui se laissaient imbiber de la teinte orangée d'une syllabe, mais était si réelle que tout, jusqu'à ce petit bouton qui s'enflammait au coin du nez, certifiait son assujettissement aux lois de la vie, comme, dans une apothéose de théâtre, un plissement de la robe de la fée, un tremblement de son petit doigt, dénoncent la présence matérielle d'une actrice vivante, là où nous étions incertains si nous n'avions pas devant les yeux une simple projection lumineuse.¹

Marcel Proust

J'ai toujours eu deux grandes activités dans la vie : faire l'amour et aller au cinéma. Alors j'ai commencé à me demander s'il n'existait pas un lien entre les deux. Je me suis pris de passion ces dernières années pour les histoires d'amour, les miennes et celles des autres, et notamment la manière dont nous vivons ces histoires, les liens qu'elles entretiennent avec la mémoire, nos relations à la rencontre et aux processus de conflits et de séparations. Suite à ce questionnement,

¹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, Paris, 1913, Éditions Gallimard, collection “Bibliothèque de la Pléiade”, réédition de 1954 préfacé par André Maurois, p.175

mis en parallèle avec mes lectures toujours régulières sur le cinéma et le désir sans cesse renouvelé de découvrir ce que cet art est capable de m'apprendre du monde, et de moi-même, que je ne sais pas encore, il m'est apparu de plus en plus évident qu'amour et cinéma partagent ensemble de nombreuses caractéristiques communes qui ont nourri la pensée que je pouvais avoir de l'un et de l'autre. J'ai eu petit à petit le sentiment qu'une certaine esthétique du cinéma n'était pas sans rapport avec ce que l'on pourrait appeler une esthétique de l'amour. Car s'il apparaît évident que le cinéma est un art de l'image, cela l'est en apparence un peu moins concernant l'amour. Pour autant – et c'est l'idée que je souhaite défendre tout au long de ce travail de recherche – j'ai réalisé que l'amour pouvait être mis en rapport avec le cinéma dès lors qu'on l'envisage comme un art, l'art d'aimer – qui induit donc un travail, des façons d'aimer (et tant de mal aimer) – tout en considérant que cet art serait, comme le cinéma, avant tout un art de l'image. "L'amoureux est donc artiste, et son monde est bien un monde à l'envers, puisque toute image y est sa propre fin (rien au-delà de l'image)"², écrit Barthes dans son chapitre consacré à "L'image" des *Fragments d'un discours amoureux*.

En effet, je soutiens ici l'idée que nos relations amoureuses se fondent, consciemment ou inconsciemment, sur un réseau d'images que nous passons notre temps à manipuler mentalement. Ces images psychiques, de leur formation à leur projection sur l'être aimé, et jusqu'à leur évolution au cours de la relation, ne sont pas sans rappeler les images cinématographiques et la manière dont nous parvenons à les fabriquer à l'aide d'une caméra. J'étudierai donc ici les rapports qui se jouent entre ce que j'ai nommé les *images amoureuses*, c'est-à-dire les images mentales que le sujet aimant forme d'une personne dont il est amoureux, et les images filmiques comme moyens privilégiés de rendre tangible ce regard amoureux et sa mutation au fil du temps.

Afin d'aborder ce mémoire comme une occasion de questionner à la fois l'amour et le cinéma, c'est-à-dire de donner à voir la dimension imaginaire à travers laquelle nous vivons nos histoires d'amour tout en montrant que la démarche

² Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du seuil, Collection "Tel Quel", 1977, p.159

cinématographique est avant tout une démarche amoureuse, j'évoquerai dans un premier temps les différents processus imaginaires qui relient ces deux domaines. Il s'agira dans cette première partie de mettre en relation mes différentes lectures – certaines concernant davantage le cinéma et d'autres plutôt l'amour – tout en faisant émerger mes propres réflexions afin de partager ce que le cinéma m'a appris de l'amour et l'amour du cinéma.

Dans un second temps, afin d'illustrer et développer certains concepts évoqués dans la première partie, je m'appuierai sur une étude de la mise en scène de cinq films dans lesquels la relation entre amour et images est au centre des relations qui animent les personnages.

PREMIÈRE PARTIE :
PROCESSUS IMAGINAIRES COMMUNS À L'AMOUR ET
AU CINÉMA

I. Caractéristiques des images amoureuses et relations avec les images cinématographiques

Les images amoureuses

Pour pouvoir mettre en étude le cinéma avec l'amour il faut d'abord pouvoir penser l'amour comme une représentation. Mais qu'est-ce qui nous permet de penser l'amour comme telle ? Christian David, psychanalyste et auteur du livre *L'état amoureux*³, décrit l'amour comme étant "une constellation dynamique de désirs, de sensations, de fantasmes et d'affects, conscients et inconscients, qui modifie, pour un temps, l'ensemble de l'organisation personnelle et qui se traduit par une disposition irréversible à constituer l'objet élu en tant que source et centre de toute satisfaction, de tout bonheur, mobilisant l'essentiel des ressources énergétiques"⁴. Céline Masson, quant à elle, dans son ouvrage *Fonction de l'image dans l'appareil psychique*⁵, écrit au sujet de l'œuvre d'art que "la représentation se loge entre le conscient et l'inconscient, donc contient des éléments spatiaux et temporels."⁶ J'attirerai donc notre attention sur les aspects conscients et inconscients du sentiment amoureux. C'est à partir de ces deux notions que nous pourrons en faire l'égal d'une représentation et le comparer avec un *faire-œuvre* artistique, disposant d'une dimension spatiale et temporelle. C'est à travers ces deux dimensions que nous penserons ici l'amour afin de pouvoir le rapprocher du cinéma, le comparer avec lui et comprendre comment ils se lient l'un à l'autre.

En effet, dans le travail de l'inconscient lié au sentiment amoureux se cache de nombreux points de rencontre entre amour et cinéma, centrés autour de la notion d'image et de la manière dont celle-ci se construit. Roland Barthes, dans *Les fragments d'un discours amoureux*, défend l'idée que la fabrication d'images dans l'appareil psychique du sujet aimant à partir de l'être aimé est inévitable et fondamentale de l'expérience amoureuse. Selon lui, le sujet aimant ne peut s'empêcher de se construire une image de l'être aimé car, selon lui, en amour, "la

³ Christian David, *L'état amoureux. Essais psychanalytiques*, Paris, Payot, collection "Petite Bibliothèque Payot", 1971

⁴ Christian David, *Ibid*, p.38

⁵ Céline Masson, *Fonction de l'image dans l'appareil psychique*, Paris, Éditions Érès, collection "Actualité de la psychanalyse", 2004

⁶ Céline Masson, *Ibid*, p.66

puissance de l'Imaginaire est immédiate : je ne cherche pas l'Image, elle me vient brusquement."⁷ Le sujet aimant va ainsi devoir traiter tout au long de la relation amoureuse avec, non pas l'objet lui-même, mais avec l'image de son objet d'amour, à la manière d'un cinéaste, qui, partant du réel, construit un monde qui repose essentiellement sur l'image qu'il se fait de lui.

"Tel est le destin du cinéma : fabriquer de l'illusion avec des êtres de chair réels"⁸ écrit Edgar Morin dans son ouvrage *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Mais n'est-ce pas également le destin de l'amour ? Barthes écrit encore que "le sujet amoureux rêve d'une sagesse qui lui ferait prendre l'autre tel qu'il est"⁹, c'est-à-dire sans intention, mais qu'au fond, cela est fondamentalement impossible. De la même manière qu'on ne peut pas envisager un film sans point de vue, on ne peut concevoir un amour qui ne soit pas lié à l'angle de vue de celui ou de celle qui aime. L'être humain, n'ayant pas accès à une conscience globale de la réalité, se doit de choisir, plus ou moins consciemment, une certaine manière d'appréhender ce réel, c'est-à-dire de se créer une image de celui-ci. En amour donc, on ne peut prétendre à aimer quelqu'un *en entier*, car notre perception de l'autre et du monde est avant tout une perception réductrice et imaginaire¹⁰.

On peut donc se demander quelles sont nos motivations à aimer une fois révélée cette dimension illusoire et biaisée de l'amour et de notre perception de l'autre ? Si j'aime une image et non une personne, pourquoi continuer à aimer ? C'est là que la pensée du cinéma nous offre peut-être justement une piste intéressante à cette réflexion. Comme le rappelle Edgar Morin : "Ce n'était pas pour le réel mais pour l'image du réel que l'on se pressait aux portes du Salon indien"¹¹. En cinéma comme en amour, le réel nous intéresse finalement peu – mis à part que c'est pour

⁷ Roland Barthes, *Ibid*, p.253

⁸ Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection "Arguments", 1956, p. 188

⁹ Roland Barthes, *Ibid*, p. 261

¹⁰ Voir à ce sujet l'une des séquences de *2 ou 3 choses que je sais d'elle* de Jean-Luc Godard, dans laquelle Juliette rend visite à son mari garagiste. Godard pose la question de savoir comment montrer l'entièreté du présent. "Comment dire exactement ce qui s'est passé ? Bien sûr il y a Juliette, il y a son mari, il y a le garage. Mais est-ce bien ces mots et ces images qu'il faut employer ? Sont-ils les seuls ? Est-ce que je parle trop fort ? Est-ce que je regarde de trop loin ou de trop près ? [...] Il est 16h45. Fallait-il parler de Juliette ou des feuillages ? Puisqu'il est impossible de toute façon de faire vraiment les deux ensemble, disons que tous les deux tremblaient doucement en ce début de fin d'après-midi de mi-octobre."

¹¹ Edgar Morin, *Ibid*, p. 30

chacun d'entre eux le point de départ des images que l'on forme – car c'est avant tout l'image qui nous passionne, nous fascine, attise notre regard et notre curiosité. Cinéma et amour sont par nature voués à un culte de l'image.

La projection

Céline Masson évoque dans son ouvrage un mythe proposé par John Onians au sein de son texte *Les Grecs, les Latins et la naissance de l'art*¹² et qui me semble être tout à fait intéressant dans la manière dont il symbolise fortement le lien unissant amour, image et projection. Ce mythe raconte l'histoire de la fille du potier sicyonien Butadès premier qui, "alors que l'homme dont elle est amoureuse s'apprête à partir pour un long voyage, [...] trace le contour de l'ombre de son visage projetée sur le mur à la lumière d'une lampe."¹³ Ce mythe, initialement imaginé pour proposer une origine possible de la peinture, m'évoque davantage ce qui est en jeu lors d'une projection cinématographique. En effet, dans cette histoire il s'agit bien pour l'artiste/l'amoureuse de prélever une image de l'être aimé pour en garder la trace, tout en partant "d'ombres projetées d'un corps sur une surface"¹⁴. Du reste, il ne s'agit pas de n'importe quelle image, mais bien d'une image d'amour que le mythe choisit de mettre en scène, et qui plus est obtenue à partir de la projection d'une lumière sur un mur. Ce mythe est selon moi assez représentatif de ce qui est finalement en jeu dans chaque film. C'est-à-dire une impulsion provoquée par le sentiment amoureux auquel il s'agit de donner forme et sens. C'est peut-être d'ailleurs pour cette raison que le cinéma apparaît comme un art privilégié pour représenter et évoquer l'amour, et de surcroît l'aspect imaginaire qui compose son état. Car, comme au cinéma, le sujet aimant jette son dévolu sur une personne réelle, et à partir de cette personne réelle, on l'a vu, se fabrique une image. Mais il va alors tout faire pour que cette image coïncide avec ce que pourrait être l'objet aimé à travers un phénomène qu'on pourrait qualifier de projection ; et qui n'est justement pas sans rappeler le phénomène de projection cinématographique.

La projection mécanique du film dans l'appareil de projection peut être en un certain sens comparable à celle qui s'opère psychiquement pour l'amoureuse ou l'amoureux. Le déroulement du film intérieur que se fait le sujet aimant devient semblable à de véritables images de cinéma qu'il s'agit pour lui de faire

¹² John Onians, "Les Grecs, les Latins et la naissance de l'art", Revue *La Recherche*, dossier "Chercheurs d'art", 2000, pp. 33-35

¹³ Céline Masson, *Ibid*, p.65

¹⁴ Céline Masson, *Ibid*, p.65

correspondre tant bien que mal avec le réel. Cependant, contrairement à une vraie projection cinématographique qui est capable de procurer du plaisir et de l'intérêt au spectateur puisque celui-ci n'est pas complètement présent aux choses qu'il voit et vit sur l'écran, lorsque le désir de projection est trop fort en amour, le sujet aimant risque de faire face à une forme de désillusion. "Je me suis projeté dans l'autre avec une telle force que, lorsqu'il me manque, je ne puis me rattraper, me récupérer : je suis perdu, à jamais"¹⁵ prévient Roland Barthes. Si le film est une représentation dont la projection s'opère sur un écran dans une salle de cinéma, la projection amoureuse se fait quant à elle sur des êtres vivants, donc en perpétuels changements, incompatibles avec le besoin en jeu dans toute projection psychique qui est de figer le réel sous le prisme du désir. En effet, Roland Barthes nous rappelle que "je crains et je réproûve l'être aimé, dès lors qu'il ne "colle" plus à son image"¹⁶. Lorsque le sujet aimant n'arrive plus à faire adhérer l'image qu'il porte en lui de l'être aimé avec celui-ci, l'amour entre en crise à la manière d'un cinéaste qui n'arriverait pas à mettre en scène le réel tel qu'il le voudrait afin d'obtenir de lui le film souhaité.

C'est ce qui se passe notamment dans *Vertigo* d'Alfred Hitchcock, dans lequel le personnage de Scottie cherche à tout prix à ce que la femme qu'il vient de rencontrer soit fidèle à l'image de Madeleine, personnage dont il est tombé follement amoureux au début du film et qui finit par disparaître, allant jusqu'à lui demander de se coiffer et de se vêtir de la même manière qu'elle. Il porte en lui une image d'amour obsessionnelle et cherche à faire en sorte que la femme qu'il vient de rencontrer soit fidèle à cette image de manière pathologique. Cette projection devient d'ailleurs tellement forte dans le film qu'elle finit symboliquement par la mort du personnage féminin. Peggy Saule, dans un article paru dans les Cahiers Louis-Lumière N°8¹⁷, évoque les méthodes de direction d'acteur de Robert Bresson, qui me semblent assez représentatives de ce que certains amoureux font subir aux êtres qu'ils aiment. "Ils doivent supporter et obéir à la discipline imposée par le cinéaste. [...] Pour chaque scène, il leur impose un très grand nombre de prises, il leur dicte les

¹⁵ Roland Barthes, *Ibid*, p.60

¹⁶ Roland Barthes, *Ibid*, p.261

¹⁷ Peggy Saule, "Robert Bresson : de l'objectivité consciente à la subjectivation sublimée", *Cahier Louis-Lumière* n°8, 2011, pp. 119-125

gestes à faire ou ne pas faire, l'attitude, les positions à adopter. Être un modèle Bressonien signifie [...] accepter les directives du cinéaste."¹⁸



III. 1 - Scottie et Madeleine dans *Vertigo*

Ce phénomène de projection, lié au sentiment amoureux, est à la fois une composante essentielle de l'amour, mais qui nécessite toutefois, comme au cinéma, que le sujet aimant ait conscience de la dimension imaginaire qui compose son sentiment. Comme le rappelle Edgar Morin : "L'authenticité de l'amour, ce n'est pas seulement de projeter notre vérité sur l'autre et finalement ne voir que selon nos yeux, c'est de nous laisser contaminer par la vérité de l'autre. Il ne faut pas être comme ces croyants qui trouvent ce qu'ils cherchent parce qu'ils ont projeté la réponse qu'ils attendaient. Et c'est ça aussi, la tragédie : nous portons en nous un tel besoin d'amour que parfois une rencontre au bon moment – ou peut-être au mauvais moment – déclenche le processus du foudroiement, de la fascination. À ce moment-là, nous avons projeté sur autrui ce besoin d'amour, nous l'avons fixé, durci, et nous ignorons l'autre qui est devenu notre image, notre totem. Nous l'ignorons en croyant l'adorer. C'est là, effectivement, une des tragédies de l'amour : l'incompréhension de soi et de l'autre. Mais la beauté de l'amour, c'est l'interpénétration de la vérité de l'autre en soi, de celle de soi en l'autre, c'est de trouver sa vérité à travers l'altérité."¹⁹

¹⁸ Peggy Saule, *Ibid*, p.120

¹⁹ Edgar Morin, *Amour, Poésie, Sagesse*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p.34-35

Vérité et universalité

Peut-on alors imaginer une forme d'amour dont l'expression ne serait pas la simple projection d'images sur l'être aimé ? Le philosophe Alain Badiou, dans son ouvrage *Éloge de l'amour*, développe une définition de l'amour qui semble aller dans ce sens puisque, selon lui, le sentiment amoureux ne peut pas se résumer à une passion vouée à la souffrance, mais qu'il peut être, dans une certaine mesure, "une nouvelle expérience de vérité sur ce que c'est d'être deux et non pas un."²⁰ Cette idée est selon moi à mettre en lien avec une des expériences que propose justement le cinéma qui, en nous mettant face à un monde inconnu dans lequel nous pouvons nous projeter, est également une expérience de vérité à travers l'altérité. Le cinéma est une représentation qui confronte le spectateur à des corps, des lieux, des vies multiples et inconnues dont il ne pourrait pas faire l'expérience en l'absence du cinéma. Il passe donc également d'une vision unique à une vision dialectique, c'est-à-dire capable d'introduire un autre discours, de partager un autre mode de pensée avec le spectateur. Alain Badiou défendant également l'idée que cette expérience de vérité qui se joue en amour participe à rendre celui-ci universel, ou du moins à en faire quelque chose de partageable par tous, donne ainsi peut-être une réponse à la question de savoir pourquoi nous aimons tant les films d'amour : "Nous aimons aimer mais nous aimons aussi que d'autres aiment. Tout simplement parce que nous aimons les vérités."²¹

Amour et cinéma seraient donc tous deux une expérience à la fois de vérité, mais également d'universalité. C'est l'idée que défend en tout cas également Edgar Morin dans le champ du cinéma car, selon lui, si le cinéma connut dès son origine un succès mondial, se diffusant dans toutes les cultures et dans tous les continents, c'est parce qu'il détient un pouvoir universel et qu'il est un langage compréhensible par tous. "Le cinéma n'est-il pas l'*espéranto naturel*, la langue originelle universelle ?"²² écrit-il. Or, on sait que l'amour est également présent dans toutes les cultures, toutes les civilisations, sous des formes parfois différentes mais avec une importance toujours affirmée. Le cinéma, comme l'amour, serait donc cette cellule

²⁰ Alain Badiou, *Éloge de l'amour*, Éditions Flammarion, collection "Café Voltaire", 2009 p.40

²¹ Alain Badiou, *Ibid*, p.40

²² Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection "Arguments", 1956, 228

souche – concernant le cinéma on pourrait même dire *celluloïd souche* – possédant en germe toutes les vérités ? Le passage à l’acte, qu’il soit amoureux ou cinématographique, apparaît donc comme l’inscription sur une surface sensible (celle de l’appareil psychique ou celle du film) d’une expérience de vérité mais qui contient en elle toutes les autres. “Cumulant la qualité magique et la qualité objective, porteur de tous les développements magico-objectifs possibles, le cinéma est comme une sorte de grande matrice archétypique, qui contient en puissance embryogénétique toutes les visions du monde”²³ écrit Edgar Morin .

²³ Edgar Morin, *Ibid*, p. 199

Cristallisation

On sait que l'amour procure souvent au sujet aimant une vision irréaliste, sans défaut, de la personne dont il est amoureux – la transformant à ses yeux en une personne extraordinaire, hors norme, déconnectée du monde matériel – et il semblerait que le cinéma partage lui aussi cette faculté vis-à-vis des choses qu'il filme. Comme l'écrit Edgar Morin, "le cinématographe dispose *du charme de l'image*, c'est-à-dire qu'il renouvelle ou exalte la vision des choses banales et quotidiennes"²⁴, "l'objectif confère à tout ce qui l'approche un air de légende, il transporte tout ce qui tombe dans son champ hors de la réalité."²⁵ Le cinéma, comme l'amour, agissent donc sur l'objet filmé ou aimé en le modifiant inévitablement dans le sens du sujet aimant ou du metteur en scène. Stendhal définit dans *De l'amour*²⁶ ce phénomène amoureux sous le nom de *cristallisation*, phénomène qui est à mettre en lien avec le cinéma dans la manière dont celui-ci dispose de la faculté de teinter les choses qu'il filme d'une charge émotionnelle plus grande que l'objet réel n'en dispose parfois lui-même. La cristallisation que décrit Stendhal en amour pourrait être pensée comme l'équivalent d'une forme de photogénie ou de cinégénie dans le champ de la photographie ou du cinéma. C'est-à-dire que de la même manière que certaines personnes ou objets se révèlent *augmentés*, disposant de nouvelles qualités, lorsqu'on les filme ou les prend en photo, l'amour octroie à la personne aimée certaines caractéristiques que seul le sujet aimant est capable de percevoir à travers son œil amoureux, agissant comme une forme de *caméra sentimentale*.

De la même manière, Edgar Morin fait le lien entre le regard psychologique et le mouvement de la caméra. Selon lui, la caméra "mime les démarches de notre perception visuelle"²⁷, car elle "a trouvé empiriquement une mobilité qui est [...] celle de la vision psychologique."²⁸ La caméra aurait cette capacité dans le champ de la représentation de rendre palpable le regard affectif. Elle serait donc par nature capable d'imiter le regard de l'amoureux, ou du moins de le représenter. Mais elle participe également à transformer l'autre en image. Barthes écrit dans *La Chambre*

²⁴ Edgar Morin, *Ibid*, p. 116

²⁵ Edgar Morin, *Ibid*, p. 32

²⁶ Stendhal, *De l'amour*, France, Gallimard, collection "Folio", Paris, 1980

²⁷ Edgar Morin, *Ibid*, p. 147

²⁸ Edgar Morin, *Ibid*, p. 147

Claire, “dès que je me sens regardé par l’objectif, tout change : je me constitue en train de “poser”, je me fabrique instantanément un autre corps. (...) Je me métamorphose à l’avance en image.”²⁹ et dans ce sens il reproduit le phénomène imaginaire propre au champ amoureux, qui est de figer l’autre sous le prisme de notre perception.

“Regarder avec une caméra impose forcément une métamorphose, un dédoublement du réel devenu image. Te filmer c’est aussi te transformer” écrit Catherine Guéneau dans son article *Filmer en amour*³⁰, suggérant que, si en amour on aime toujours une image qui diffère de ce qu’est essentiellement l’être aimé, au cinéma on obtient également toujours une image déformée du réel. Donc une image capable de rendre compte du regard subjectif porté sur le réel, c’est-à-dire lui aussi déformé, comme c’est le cas pour la vision amoureuse. Pour certains cinéastes comme Robert Bresson, cette caractéristique du cinéma est d’ailleurs une manière de montrer l’inaccessible chez les corps qu’il filme : “Il ne serait pas ridicule de dire à tes modèles : je vous invente tels que vous êtes.”, écrit-il dans ses *Notes sur le cinématographe*³¹.

Cette capacité du cinéma à rendre compte objectivement d’un regard affectif est une des qualités intrinsèques au cinéma et qui explique peut-être son importance dans nos existences car, selon Edgar Morin par exemple, tout se passe au cinéma comme si “l’image objective [tentait] de ressusciter en elle toutes les qualités propres à l’image mentale”.³² Le cinéma aurait donc la capacité, en mimant la perception affective humaine, de rendre palpables les images psychiques que l’homme porte en lui, ce faisant *les images amoureuses*. “Ce qui fait effet dans une représentation plastique, c’est l’expression du désir qui pousse à la figurabilité pour faire trace et marquer une présence”³³ écrit Céline Masson au sujet de l’art, et cette idée de *faire trace* me semble particulièrement juste concernant le cinéma, qui est donc, avant tout, un art d’amoureux.

²⁹ Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, collection “Cahiers du cinéma”, Paris, 1980, p. 13

³⁰ Catherine Guéneau, “Filmer en amour”, *Cahier Louis-Lumière n°1*, 2003, p. 133

³¹ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, 1975, collection “Folio”. Préface de J.M.G. Le Clézio, édition 1988. p. 39

³² Edgar Morin, *Ibid*, p. 45

³³ Céline Masson, *Ibid*, p.66

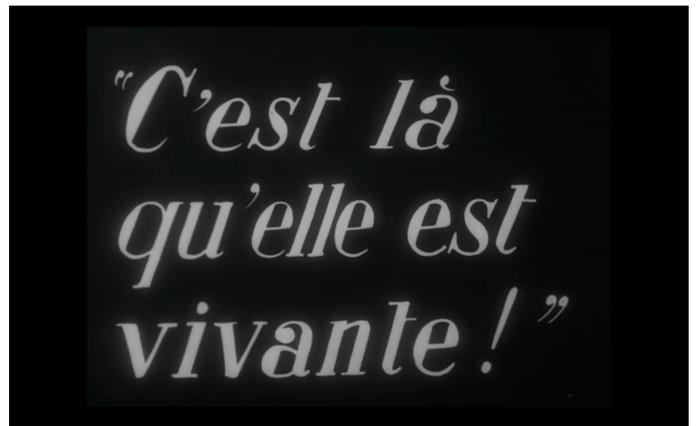
Sous cet angle, le cinéma devient donc une représentation où imaginaire et image peuvent se confondre. C'est-à-dire une représentation permettant de rendre communicable la vision subjective d'un artiste sur le réel, et donc de l'amoureux vis-à-vis de son objet d'amour. Mais, encore une fois, cela se fait, comme en amour, souvent au prix du réel lui-même. Comme le rappelle Edgar Morin, Jean Epstein disait : "Cela n'est-il pas digne d'attention qu'à l'écran personne ne se ressemble ? Qu'à l'écran rien ne se ressemble ?"³⁴ En transposant cette caractéristique dans le champ amoureux, on peut alors dire qu'en matière d'amour on aime également toujours quelqu'un différemment de ce qu'il est. Car on ne sait jamais ce que l'autre est, on ne sait même pas ce que l'on est nous-mêmes.³⁵ L'autre est toujours différent de l'image qu'on se fait de lui et qui est pourtant le seul angle à travers lequel l'amour est possible.

³⁴ Edgar Morin, *Ibid*, p. 55

³⁵  On tombe amoureux du fait d'aimer. (Vidéo de canicule !)

Aliénation

Dans un autre chapitre du *Cinéma ou de l'homme imaginaire*, Edgar Morin évoque un phénomène qu'il nomme *aliénation*³⁶ et qu'il décrit comme étant un phénomène *d'objectivisation de l'image*, c'est-à-dire qu'on oublie que l'image n'est qu'une image, et on la croit aussi réelle, voire plus réelle, que le réel lui-même. Manifestation qui nous apparaît alors relever de la folie ; car si le cinéma implique une croyance, il implique également la conscience, comme en amour, que ce qui est projeté n'est pas le réel, mais l'image du réel : *"L'illusion de réalité est inséparable de la conscience qu'elle est réellement une illusion sans pour autant que cette conscience tue le sentiment de réalité"*³⁷. Existe-t-il un équivalent en amour à ce phénomène d'aliénation que décrit Morin au sujet du cinéma ?



III. 2a et 2b - Photogrammes issus de *La chute de la Maison Usher*

La chute de la Maison Usher de Jean Epstein (1928) me semble particulièrement intéressant concernant cette question puisque le film met en scène un peintre dont la femme, à mesure qu'il en peint le portrait, agonise lentement – allant jusqu'à rendre complètement l'âme au moment du dernier coup de pinceau. Cette histoire fantastique inspirée d'une nouvelle d'Edgar Allan Poe est tout à fait passionnante dans la mesure où elle montre sous la forme d'une parabole les risques d'une trop grande adoration de l'image de l'autre au détriment de la personne réelle. Ne pourrait-on pas dire que le personnage de Usher est justement aliéné à

³⁶ Edgar Morin, *Ibid*, p. 41

³⁷ Edgar Morin, *Ibid*, p. 15

l'image de sa femme, si bien qu'il n'est même plus capable de l'aimer autrement que sous cette forme, la laissant mourir au profit de sa peinture ? Car c'est bien de sa peinture dont il s'agit, c'est-à-dire de sa propre vision subjective. L'image que le peintre se fait de sa femme prend le dessus sur l'amour de sa femme elle-même, la menant à sa perte. Ainsi le film montre-t-il peut-être une des conséquences négatives de la dimension imaginaire de l'amour. Il met en garde contre les risques d'une projection trop forte sur l'autre, devenant néfaste pour l'objet aimé à partir du moment où cette projection n'est pas accompagnée de la conscience qu'il s'agit seulement d'une projection, c'est-à-dire de la même conscience nécessaire à l'expérience cinématographique.

Dans son article *Quelques enjeux inconscients de l'état amoureux*, Vincent Jadouille définit la perversion narcissique comme étant un phénomène où "l'amant, dans un contrôle omnipotent, utilise massivement l'autre pour lui faire recueillir ses projections et identifications projectives tout en le niant en tant que personne à part entière."³⁸ N'est-ce pas finalement ce qui est à l'œuvre dans le film de Jean Epstein ? Le personnage de Usher utilisant sa femme uniquement comme un objet lui permettant ses propres projections, à travers le geste de peindre, mais la niant totalement comme femme. Usher dans le film tenant même sa peinture comme plus vivante que sa femme : "C'est là qu'elle est vivante !" s'écrit-il, sous-entendant que c'est à travers son regard à *lui* qu'elle est vivante. Le film montrant par la suite les conséquences terribles d'un tel zèle puisque, comme l'annonce le titre du film, le domaine d'Usher finira par tomber en ruine.

³⁸ Vincent Jadouille, "Quelques enjeux inconscients de l'état amoureux", *Cliniques méditerranéennes*, vol. no. 69, 2004, p. 134

Altération de l'image

Barthes définit quant à lui un autre obstacle en termes d'image que peut rencontrer le sujet aimant durant l'expérience amoureuse et qu'il nomme *altération*. Il s'agit d'une "production brève, dans le champ amoureux, d'une contre-image de l'objet aimé."³⁹. C'est-à-dire qu'à l'image amoureuse que le sujet aimant porte en lui et tente de projeter sur l'être aimé peut s'opposer une contre-image qui vient abaisser le sentiment amoureux, le contrarier. C'est ce qui se passe notamment dans le film *Paris, Texas* de Wim Wenders. Le personnage principal, après avoir cherché pendant des années la femme dont il est amoureux, la découvre strip-teaseuse dans un peep-show. Un des plans de cette scène de retrouvailles nous montre le reflet du visage du personnage principal masculin sur la vitre sans tain du peep-show se confondre avec le visage de la femme qu'il aime, créant ainsi une figure monstrueuse. On comprend à travers ce plan d'une charge émotionnelle très forte que l'image qu'il portait en lui de la femme qu'il aime (et qui est avant tout son image) ne coïncide pas avec ce qu'elle est réellement dans la vie. Ce plan vient définir visuellement et concrètement ce que Barthes appelle le phénomène de contre-image.



III. 3 - La Scène du peep-show dans *Paris, Texas*

³⁹ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du seuil, Collection "Tel Quel", 1977, p. 33

“Et, si un jour vient où il me faut bien décider à renoncer à l’autre, le deuil violent qui me saisit alors, c’est le deuil de l’Imaginaire lui-même : c’était une structure chérie, et je pleure la perte de l’amour, non de tel ou telle.”⁴⁰ C’est le deuil, non de la femme qu’il aime que doit faire le personnage principal de *Paris, Texas*, mais bien de l’image qu’il avait de la femme qu’il cherche durant tout le film. Plus loin, Barthes précise même que cette contre-image, qui advient dès lors que l’objet aimé se détache de l’image du sujet aimant, “rattache brusquement l’objet aimé à un monde *plat*.”⁴¹ C’est ce qui se passe exactement ici où l’être aimé est vu à travers une surface plane, celle de la vitre, sur laquelle vient s’écraser le reflet du personnage amoureux. “L’image est corrompue, parce que celui que je vois tout d’un coup est alors *un autre* (et non plus l’autre), un étranger (un fou ?).”⁴²

⁴⁰ Roland Barthes, *Ibid*, p. 39

⁴¹ Roland Barthes, *Ibid*, p. 33

⁴² Roland Barthes, *Ibid*, p. 36

II. Imaginaire amoureux et participation affective

Phénomène d'identification

En mettant en scène des histoires d'amour imaginaires et parfois impossibles à transposer dans la réalité, le cinéma a influencé le rapport à l'amour des spectatrices et spectateurs en fabriquant un imaginaire amoureux qui lui est propre. Pour le meilleur et pour le pire. Car souvent la réalité diffère de l'imaginaire amoureux du sujet aimant. On ne peut pas toujours vivre une histoire d'amour comme dans les films. On a souvent l'impression en amour que la rencontre avec l'être aimé va de soi, que le coup de foudre est autonome et indépendant de tout événement extérieur. Mais comme le rappelle Jean-François Dortier dans son article *Qu'est-ce que l'amour ?*, "le mythe de l'amour passion invite chacun à reconstruire une histoire sous la forme d'un moment unique et inoubliable" mais, poursuit-il, "en omettant souvent le contexte, les préalables, les tâtonnements ultérieurs qui auraient pu faire ou non basculer l'histoire dans un autre sens."⁴³ C'est-à-dire que le mythe autour de l'amour induit l'idée selon laquelle le sujet aimant découvre l'être aimé en dehors de toute influence du monde extérieur. On sait en réalité que chacun porte en soi (à travers sa culture, son groupe social, son histoire...) un imaginaire amoureux qui va influencer son propre rapport à l'amour et à la rencontre avec l'être aimé.

Barthes écrit que "l'être aimé est désiré parce qu'un autre ou d'autres ont montré au sujet qu'il est désirable : tout spécial qu'il soit, le désir amoureux se découvre par induction."⁴⁴ N'est-ce donc pas parce qu'il montre, et même qu'il ne fait que ça, que le cinéma est l'art qui dispose peut-être de la plus grande capacité d'influence sur nos relations amoureuses ? Je dirais même que si le cinéma, depuis qu'il existe, a autant influencé l'imaginaire amoureux, c'est parce qu'il a la capacité, comme nous l'avons vu, de produire chez le spectateur des images qui sont les plus proches dans leur nature de celles qui sont produites dans l'appareil psychique du sujet aimant lorsque celui-ci est en état d'amour. "Ça nous regarde et ça nous concerne car quelque chose est dit de notre désir."⁴⁵ écrit Céline Masson.

⁴³ Jean-François Dortier, "Qu'est-ce que l'amour", *L'amour, Un besoin vital, 1000 façons d'aimer, Le couple réinventé*, France, Sciences Humaines Éditions, 2016, p. 23

⁴⁴ Roland Barthes, *Ibid*, p.163

⁴⁵ Céline Masson, *Ibid*, p.171

En effet, l'amplification du désir qu'a engendré le cinéma chez les spectateurs depuis son invention est selon François Rouquet, auteur de l'article *Projections de désirs fin de millénaire*, à mettre en lien avec la participation du spectateur au film qui passe par le regard, car cette amplification du désir est selon lui "mise en abîme dans le rapport d'identification que le spectateur entretient avec ce qu'il voit sur l'écran"⁴⁶. Nancy Murzilli, dans son article *Effets de projections : l'écriture du sujet par le détour du cinéma*, défend également l'idée que le cinéma "offre [...] au sujet une expérience de pensée particulière dans la représentation de situations possibles vécues par procuration à travers le phénomène de la projection cinématographique"⁴⁷. C'est-à-dire que l'influence du cinéma sur nos vies est à mettre en lien avec la capacité du cinéma à nous faire croire en la réalité de ce qui est projeté sur l'écran et qui nous permet en quelque sorte de vivre psychiquement les histoires qui se jouent devant nos yeux. Cette croyance étant elle-même liée à un processus de projection et d'identification⁴⁸. Ce processus se traduit tout d'abord par une adhérence avec les formes que voit le spectateur à l'écran : "Le premier support de réalité, ce sont les formes dites réelles quoi qu'elles ne soient qu'apparentes, et qui précisément parce que fidèles aux apparences donnent l'impression de réalité"⁴⁹ écrit Edgar Morin. Ce sentiment de réalité que procure le film au spectateur permet par la suite d'éveiller son imaginaire et donc de produire chez lui des images capables de venir interférer avec ses propres images d'amour. "Dans le processus de l'introspection, le cinéma joue un rôle particulier puisqu'en absentant le sujet du monde projeté à l'écran il lui permet d'y accéder « par un miroir sans tain dont (il) est les yeux » favorisant le mécanisme de la projection mentale du sujet vers le film, puis du film vers le sujet."⁵⁰ écrit encore Nancy Murzilli.

⁴⁶ François Rouquet, "Projections de désirs fin de millénaire, Vingtième Siècle", *Revue d'histoire*, vol. no 75, 2002, p. 157

⁴⁷ Nancy Murzilli, "Effets de projections : l'écriture du sujet par le détour du cinéma", *Le bal des arts* (dir. Elisa Bricco), *Le sujet et l'image : écrire avec l'art*, 2015, pp. 203-216

⁴⁸ Edgar Morin, *Ibid*, p. 107

⁴⁹ Edgar Morin, *Ibid*, p. 141

⁵⁰ Nancy Murzilli, *Ibid*, p. 14

Croyance et mythe

Si on peut donc dire qu'au cinéma la conscience que ce qui est projeté est fabriqué n'enlève rien à la croyance envers ce qui nous est montré, nous pouvons également affirmer que la conscience de la dimension imaginaire de l'amour n'est pas un obstacle à la relation amoureuse, au contraire. "Qu'elle soit proclamée ou inavouée, puissamment collective ou maintenue privée, secrète, pour être mieux préservée, la croyance est omniprésente, en tout lieu, en tout temps : on imagine mal une culture de non-croyance absolue, il n'y a que les morts pour ne croire à rien."⁵¹ écrit J.-B. Pontalis. La croyance en l'amour est donc fondamentale dans l'expérience amoureuse comme est fondamentale la croyance en jeu lors de l'expérience cinématographique.

Edgar Morin, dans son petit livre *Amour, Poésie, Sagesse*, écrit à ce sujet la chose suivante : "Dès qu'un mythe est reconnu comme tel, il cesse de l'être. Nous sommes arrivés à ce point de la conscience où nous nous rendons compte que les mythes sont des mythes. Mais nous nous apercevons en même temps que nous ne pouvons pas nous passer de mythes. On ne peut pas vivre sans mythes, et j'inclurai parmi les "mythes" la croyance à l'amour, qui est un des plus nobles et des plus puissants, et peut-être le seul mythe auquel nous devrions nous attacher"⁵² et je trouve que cela s'applique tout aussi bien au cinéma. Car la dimension illusoire du cinéma comme de l'amour relève avant tout de l'illusion au sens *magique* du terme. Comme le rappelle Jean-Louis Comolli dans son ouvrage *Cinéma, Numérique, Survie* : "Le cinématographe a été le premier à rendre visible, sur le mode de l'analogie figurative, ce qui ne pouvait jusqu'à lui qu'être imaginaire, évocation, magie."⁵³ Cinéma et amour sont magie en puissance car ils partagent tous deux la qualité de mythe, paradoxalement fondée pour chacun d'entre eux sur une réalité objective. Et c'est encore une fois leur faculté à générer des images qui fait le lien entre les deux car, comme le rappelle Céline Masson, "la force des mythes tient dans leur haute puissance figurative et dans leur capacité à créer des images."⁵⁴

⁵¹ J.-B. Pontalis, *Perdre de vue*, France, Éditions Gallimard, collection "Folio Essais", 1999, p.139

⁵² Edgar Morin, *Amour, Poésie, Sagesse*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, pp. 31-32

⁵³ Jean-Louis Comolli, *Cinéma, Numérique, Survie. L'art du Temps*, France, ENS Éditions, collection "Tohu Bohu", 2019, p.68

⁵⁴ Céline Masson, *Ibid*, p. 10

La rencontre

Mais quel est l'état qui nous rend disponibles à la croyance, autant dans le champ du cinéma que dans celui de l'amour ? Le coup de foudre en amour peut être vu comme un état hypnotique, état de fascination qui prend racine dans la vision de l'image de l'être aimé⁵⁵. Pour autant, comme l'écrit Roland Barthes, cet "épisode hypnotique [...] est ordinairement précédé d'un état crépusculaire : le sujet est en quelque sorte vide, disponible, offert sans le savoir au rapt qui va le surprendre"⁵⁶. Mais n'est-ce pas également l'état de disposition que nécessite l'expérience cinématographique ? Lorsque je me retrouve dans une salle de cinéma, dans cette obscurité propice aux rêves, ne suis-je pas justement dans cet état crépusculaire tel que le décrit Barthes et qui précède la rencontre amoureuse ? Le public de cinéma n'est-il pas cet amoureux qui attend de faire une rencontre avec un film ? Dans une salle, je ne suis pas allongé, comme durant le sommeil du rêve, mais je ne suis pas non plus dans une position active. Cette disposition si particulière au cinéma rend possible l'état de projection dans lequel est plongé le spectateur et qui, comme l'hypnose, se situe donc entre le rêve et la réalité, entre un processus conscient et inconscient ; c'est-à-dire bien au même endroit que l'amour. "À partir de ce tourbillon de lueurs, deux dynamismes, deux systèmes de participation, celui de l'écran et celui du spectateur s'échangent, se déversent l'un dans l'autre, se complètent, se rejoignent en un dynamisme unique. Le film est ce moment où deux psychismes, celui incorporé dans la pellicule, et celui du spectateur se joignent."⁵⁷ écrit Edgar Morin. Et l'amour n'est-il pas également ce moment où deux psychismes se rencontrent pour former une collision affective ?

"La salle de cinéma nous arrache un moment à l'attraction terrestre pour nous faire entrevoir autrement le monde que nous habitons, qui gagne en légèreté, qui devient image flottante comme en rêve, qui devient de fait habitable par l'être rêvant que nous sommes"⁵⁸ écrit Jean-Louis Comolli. Cette caractéristique du cinéma n'est pas sans rappeler les effets positifs du sentiment amoureux sur le monde entourant

⁵⁵ Roland Barthes, *Ibid*, p. 224

⁵⁶ Roland Barthes, *Ibid*, p.225

⁵⁷ Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Les Éditions de minuit, collection "Arguments", 1956, 234

⁵⁸ Jean-Louis Comolli, *Ibid*, p.25

le sujet aimant. Celui-ci étant lui aussi capable de nous arracher un moment au poids du monde, permettant de rendre celui-ci plus vivable en rendant possible une "négligence des données et des exigences du réel"⁵⁹. Finalement donc, comme au cinéma où "tout se passe très loin, hors de la portée du spectateur. En même temps et du même coup, tout se passe en lui."⁶⁰ Edgar Morin écrit que "l'absence de participation pratique détermine [...] une participation affective intense : de véritables transferts s'opèrent entre l'âme du spectateur et le spectacle de l'écran."⁶¹ Le choix que fait Edgar Morin d'utiliser le mot de "transferts" pour nommer la relation qui s'établit entre le spectateur et le film projeté est assez représentatif de l'acte d'amour qui régit selon moi toute expérience spectatorielle envers une œuvre cinématographique. De surcroît, comme l'écrit Céline Masson : "Il est toujours question de rencontre dans la création, ou plutôt de collision entre ce qui revient de loin et d'ici là"⁶². Le cinéma en tant que création n'échappe donc pas à cette règle, la rencontre qui s'opère avec le film peut s'avérer être le véritable équivalent d'une rencontre amoureuse. Ceci expliquant également peut-être pourquoi la salle de projection est le lieu de prédilection de rencontre entre les amoureux. Finalement, au cinéma, tout n'est qu'amour ; en témoignent les multiples rencontres qui s'y opèrent – à la fois celles du public avec le film et celles, tout aussi amoureuses, qui ont lieu devant lui.



III. 4 - Antoine et Colette au cinéma dans le film de François Truffaut

⁵⁹ Vincent Jadoulle, *Ibid*, p. 128

⁶⁰ Edgar Morin, *Ibid*, p. 120

⁶¹ Edgar Morin, *Ibid*, p. 118

⁶² Céline Masson, *Ibid*, p.114

DEUXIÈME PARTIE :
RÔLE, RETOUR, REVENANT (CE QUI SURVIT AU
PASSAGE DU TEMPS)

I. Les jeux de l'amour

Le rôle

Comme nous l'avons vu précédemment, on peut dire que l'amoureux se fait un film de sa propre histoire d'amour et que dans ce film intérieur, il devient en quelque sorte son propre metteur en scène. Mais n'est-il pas aussi un peu son propre acteur ? Barthes écrit qu'en amour : "Je prends un rôle : je suis *celui qui va pleurer* ; et ce rôle, je le joue devant moi, et *il me fait pleurer*"⁶³ mais que, contrairement au cinéma, en amour, "aucun metteur en scène n'est là pour interrompre le cinéma intérieur que je me tourne à moi-même et me dire : *Coupez !*"⁶⁴ Barthes faisant lui-même le lien entre le jeu de l'amour et celui du cinéma. En jouant le "rôle de l'amoureux" je deviens donc moi-même un peu comédien. Mais dans quel but ? Edgar Morin écrit au sujet des stars de cinéma qu'en mimant leurs personnages de l'écran, celles-ci sont entre "l'ombre et la réalité"⁶⁵, c'est-à-dire entre le réel et l'imaginaire. Cette dimension comique de l'amour me laisse penser que les motivations qui poussent l'acteur à jouer un rôle au cinéma sont les mêmes que celles qui poussent l'amoureux dans la vie. C'est-à-dire que l'acteur de cinéma, comme l'amoureux, cherche en jouant une manière d'échapper au réel ; et peut-être, ce faisant, d'échapper avant tout à la mort et au temps qui passe.

La qualité magique essentielle du cinéma, selon Edgar Morin, repose sur le "monde de l'immortalité, c'est-à-dire monde des morts"⁶⁶, car, poursuit-il, "n'est-ce pas en cette commune source, l'image, le reflet, l'ombre, qu'est le refuge premier et ultime contre la mort ?"⁶⁷ Jean-Louis Comolli, lors d'une discussion qui s'est tenue au Cinématographe à Nantes à propos de son film *Les fantômes de Mai 68*, disait de Marilyn Monroe : "Comment croire que cette femme est morte lorsque je la vois projetée à l'écran ? Au cinéma, les morts me regardent et je les regarde, il y a donc quelque chose de la vie. La vie au cinéma est dans l'image qui nous regarde. Le cinéma c'est "viva la vita !"⁶⁸ Le cinéma ennemi de la mort ? N'est-ce pas également

⁶³ Roland Barthes, *Ibid*, p.192

⁶⁴ Roland Barthes, *Ibid*, p.192

⁶⁵ Edgar Morin, *Ibid*, p. 58

⁶⁶ Edgar Morin, *Ibid*, p. 60

⁶⁷ Edgar Morin, *Ibid*, p. 61

⁶⁸ La discussion avec Jean-Louis Comolli s'est tenue au Cinématographe à Nantes le 7 octobre 2018 à l'issue de la projection de son film *Les fantômes de mai 68*

le cas de l'amour ? Voici ce qu'écrit Anne Dufourmantelle dans son ouvrage *En cas d'amour : Psychopathologie de la vie amoureuse* : "Le désir dans son essence s'oppose à la mort, il en est le seul véritable adversaire même lorsqu'il fait pacte avec elle c'est encore pour y trouver de la vie, de l'excitation, de l'intensité."⁶⁹ Ce rapprochement qui fait de l'amour et du cinéma deux remparts contre la mort est selon moi encore une fois à mettre en lien avec la dimension imaginaire qui les caractérise. Car si l'on devait donner une définition de l'image, c'est bien peut-être finalement, *la seule chose qui survit au passage du temps*. Comme l'écrit Edgar Morin : "Tout se passe comme si en l'homme, le besoin qui lutte contre l'érosion du temps, se fixait d'une manière privilégiée sur l'image."⁷⁰

Or, si le sujet aimant crée une image de l'être aimé, il n'est pas moins vrai qu'il se fabrique également, en jouant le rôle de l'amoureux, une image de lui-même. Ce qui signifie que le sujet aimant, de même que l'acteur de cinéma, est au centre d'un processus imaginaire répondant au besoin d'échapper à la sensation du temps qui passe et partant, d'une certaine manière, de fuir la mort. "Il est bien possible que le cinéma ait été imaginé et inventé techniquement comme saut par-dessus la mort : les corps filmés vont survivre autant que les copies des films qui les projettent, et dans tous les cas survivre aux corps de celles et ceux qui ont été filmés et sont morts ou vont mourir. C'est pourquoi nous pouvons sans abus les dire fantômes."⁷¹ écrit Jean-Louis Comolli. Le besoin d'aimer ne tient-il pas un peu également au besoin de se faire fantôme ? C'est-à-dire au moyen d'obtenir l'assurance que, tant que je suis aimé, il y aura au moins quelqu'un pour chérir mon image, c'est-à-dire me permettre un peu de me survivre à moi-même ? "La fabrique d'images, qu'elle soit intentionnelle ou hallucinée, est aussi création d'un lieu [...] pour rendre présent l'absent, que l'on peut appeler ombre ou fantôme"⁷² écrit Céline Masson. Les images sont en relation directe avec la mort et celles du cinéma comme celles de l'amour n'échappent pas à la faculté de résistance au temps que toute image détient. Fabriquer une image – en cinéma, en amour – c'est toujours faire trace, marquer une

⁶⁹ Anne Dufourmantelle, *En cas d'amour, Psychopathologie de la vie amoureuse*, France, Éditions Rivages Poche, collection "Petite Bibliothèque", 2012, p. 47

⁷⁰ Edgar Morin, *Ibid*, p. 41

⁷¹ Jean-Louis Comolli, *Ibid*, p.82

⁷² Céline Masson, *Ibid*, p.99

présence afin de donner corps à l'absence. Maintenir en vie le manque béant. "La matière de l'image redonne une forme plus distincte, une enveloppe sensorielle aux figures informes de l'absence"⁷³ écrit encore Céline Masson.

⁷³ Céline Masson, *Ibid*, p.99

Clichés et stéréotypes : images figées

Pour autant, il existe selon moi une forme d'image que l'on pourrait tout de même qualifier d'*image morte*. Il s'agit dans le champ du cinéma du *cliché*, et qui trouverait son équivalent en amour sous la notion de stéréotype. "La plupart des blessures me viennent du stéréotype : je suis contraint de me faire amoureux, comme tout le monde : d'être jaloux, délaissé, frustré, comme tout le monde. Mais lorsque la relation est originale, le stéréotype est ébranlé"⁷⁴ écrit Barthes. Et qu'est-ce qu'un cliché cinématographique sinon justement une image figée dans le temps, un stéréotype, qui se présente à moi de manière toujours attendue car inchangée ?

Le cliché apparaît au cinéma dès lors qu'à l'évocation d'un même thème est toujours associée la même image. De même qu'en amour le sujet aimant sait qu'il doit jouer tel rôle selon telle ou telle situation donnée. Comment se débarrasser des stéréotypes en amour et des clichés au cinéma ? Peut-être d'abord en prenant conscience de l'existence de ces clichés afin de tenter, d'abord de les éviter, mais également afin d'inventer de nouvelles formes qui les dépassent, les réinventent. Le cinéaste, comme l'amoureux, s'il ne veut pas se laisser piéger dans des rôles figés que les diverses constructions sociales et formelles ont érigé au fil du temps, doit être capable d'inventer de nouvelles images et de nouveaux rôles à jouer. L'effort que demande un film pour être dépouillé du cliché est peut-être équivalent au courage que demande une relation amoureuse si l'on veut tenter de la rendre originale. Je citerai ici, pour imager mon propos, les paroles prononcées par Jim à Catherine dans *Jules et Jim* de François Truffaut – et que j'ai redécouvertes en lisant le superbe article de Raymond Bellour intitulé *Le Gai Savoir* disponible dans la dernière revue de *Trafic*⁷⁵ : "Je pense, comme toi, qu'en amour le couple n'est pas l'idéal. Il suffit de regarder autour de nous. Tu as voulu construire quelque chose de mieux, en refusant l'hypocrisie, la résignation. Tu as voulu inventer l'amour... mais les pionniers doivent être humbles et sans égoïsme. Non, il faut regarder les choses en face, Catherine. Nous avons échoué, nous avons tout raté. Tu as voulu me changer, m'adapter à toi. De mon côté, j'ai porté la détresse autour de moi en voulant apporter la joie."

⁷⁴ Roland Barthes, *Ibid*, p.45

⁷⁵ Raymond Bellour, "Le Gai Savoir", Paris, *Trafic No. 120*, P.O.L., 2021

Du reste, si l'amour est cette force de vie qui permet de nous mettre en mouvement, sa disparition entraîne souvent un arrêt brutal dans notre perception du monde. "On devrait davantage observer les minéraux, les cailloux, la lave pétrifiée, les fossiles, la roche – ils nous disent ce que nous sommes. C'est dans cette minéralité qu'on se retranche lorsque l'amour nous est retiré"⁷⁶, écrit Anne Dufourmantelle. Cette analogie entre les éléments figés et l'état dans lequel nous nous trouvons lorsque l'amour a disparu me fait penser que le cinéma, à l'origine, est lui aussi constitué de matière organique destinée à restituer le mouvement à l'écran et que, sans mouvement, plus de cinéma. La bobine se retrouve, comme l'amoureux désespéré, dans un état figé. À l'époque de la pellicule, le film qui se déroulait dans la bobine du projecteur se mettait même à brûler si on l'arrêtait en plein milieu d'une projection, devenait cendre. Cinéma et amour sont tous les deux liés par la notion de mouvement ; l'arrêt de l'un comme de l'autre signifiant le passage d'un état de vie à un état de mort symbolique, de poussière.



III. 5a et 5b - La pellicule qui brûle dans *Persona* d'Ingmar Bergman

⁷⁶ Anne Dufourmantelle, *Ibid*, p.51

Se fuir pour mieux se retrouver

Alain Badiou évoque dans son livre *Éloge de l'amour* qu'un des rôles de l'amour, selon Lacan, serait peut-être de venir "boucher imaginairement le vide la sexualité"⁷⁷ car "la sexualité, si magnifique qu'elle soit [...] se termine dans une sorte de vide."⁷⁸ Si l'amour, en tant qu'imaginaire en puissance, est une manière d'échapper à l'expérience du vide, elle se rapproche donc d'une certaine définition du cinéma pour lequel "nous sentons déjà les besoins, qui sont ceux de tout imaginaire, de toute rêverie, de toute magie, de toute esthétique, ceux que la vie pratique ne peut satisfaire. Besoin de se fuir, c'est-à-dire de se perdre dans l'ailleurs, d'oublier sa limite, de mieux participer au monde..."⁷⁹ Se perdre dans l'ailleurs, oui, mais comme le conclut Edgar Morin, si l'on cherche tant à se fuir, c'est avant tout "pour mieux se retrouver."⁸⁰ C'est également ce que défend Nancy Murzilli lorsqu'elle écrit que le cinéma a "la capacité de "faire diversion", permettant au sujet de prendre un "détour" peut-être pour mieux revenir à lui-même et au réel, au moyen [...] d'un processus de projection."⁸¹

Si un des rôles de l'art est de partager une vérité en faisant des détours – ce que le cinéma fait en nous mettant face à un monde d'où nous sommes absents mais où notre participation affective nous permet d'entrer en identification avec les corps qu'il met en jeu – n'est-ce pas également le rôle de l'amour ? Le cinéma, comme l'écrit Edgar Morin, répond au "besoin de se retrouver, d'être davantage soi-même, de se hausser à l'image de ce double que l'imaginaire projette dans mille vies étonnantes."⁸² Mais l'amour, en nous faisant faire un détour, en nous poussant à nous détourner un peu de nous-mêmes, en étant, comme l'écrit Anne Dufourmantelle, "cet événement qui nous rend capables de nous transporter dans l'autre, de nous désertier pour choisir l'adversaire contre soi"⁸³, ne représente-t-il pas également, comme le cinéma, une manière de se fuir pour mieux se retrouver ?

⁷⁷ Alain Badiou, *Ibid*, p. 24

⁷⁸ Alain Badiou, *Ibid*, p. 25

⁷⁹ Edgar Morin, *Ibid*, p. 135

⁸⁰ Edgar Morin, *Ibid*, p. 135

⁸¹ Nancy Murzilli, *Ibid*, p. 4

⁸² Edgar Morin, *Ibid*, p. 135

⁸³ Anne Dufourmantelle, *Ibid*, p. 193

Edgar Morin explique que “la “spécificité” du cinéma, si l’on peut dire, est d’offrir la gamme potentiellement infinie de ces fuites et de ces retrouvailles.”⁸⁴ En tant qu’il est une diversion de l’identité à travers l’expérience de l’autre, l’amour ne permet-il pas au sujet aimant de se hisser également vers une nouvelle expérience de vérité ? Celle, comme je l’ai déjà écrit en évoquant la pensée de Badiou, de “l’expérience du deux” ?

⁸⁴ Edgar Morin, *Ibid*, p. 136

Répétition

Au cinéma, comme au théâtre, les acteurs doivent répéter leurs scènes un certain nombre de fois avant la prise. Cette notion de répétition qui existe dans la fabrication d'un film peut être mise en lien avec une répétition qui existe également dans l'amour. Voici ce qu'écrit Alain Badiou au sujet de la répétition au théâtre, mais qui s'avère également juste concernant le cinéma : "Or, le théâtre, c'est ça, de façon originaire, c'est la pensée en corps, la pensée-en-corps. La pensée encore, pourrais-je ajouter dans un autre sens. Parce qu'au théâtre il y a, nous le savons, les répétitions. "Reprenons une fois encore", dit le metteur en scène. La pensée ne vient pas au corps facilement. C'est compliqué, le rapport d'une pensée à l'espace et aux gestes. Il faut que ce soit à la fois immédiat et calculé. C'est aussi ce qui se passe dans l'amour. Le désir est une puissance immédiate, mais l'amour demande en outre du soin, des reprises. L'amour connaît le régime des répétitions. "Dis-moi encore que tu m'aimes", et très souvent : "Dis-le-moi mieux." Et le désir toujours recommence. Sous la caresse on peut entendre, si elle est hantée par l'amour, "Encore ! Encore !", point où l'exigence du geste se soutient d'une insistance de la parole, d'une toujours nouvelle *déclaration*."⁸⁵

Le cinéma, en tant qu'art de la répétition, serait donc à même de figurer ce qui, dans l'amour, se répète. Mais qu'est-ce qui se répète au juste dans l'amour ? Roland Barthes parle dans le champ amoureux d'*errance*, et décrit un phénomène assez symptomatique de cette répétition qui a bien souvent lieu en amour : "Bien que tout amour soit vécu comme unique et que le sujet repousse l'idée de le répéter plus tard ailleurs, il surprend parfois en lui une sorte de diffusion du désir amoureux ; il comprend alors qu'il est voué à errer jusqu'à la mort, d'amour en amour."⁸⁶ Le cinéma ne répond-il donc pas également à ce phénomène d'errance, en tant qu'il est lui aussi un mode de représentation dans lequel le recommencement est toujours à l'œuvre ? "L'invention du cinéma répond à l'impérieux désir du refaire, recommencer, revivre, n'en pas finir, renouer avec un "début" du jeu de la vie"⁸⁷, écrit Jean-Louis Comolli. Ce début du jeu de la vie représente bien selon moi ce qui est en jeu dans cette notion

⁸⁵ Alain Badiou, *Ibid*, p.73

⁸⁶ Roland Barthes, *Ibid*, p.117

⁸⁷ Jean-Louis Comolli, *Ibid*, p.82

de répétition fondamentale liée à l'expérience amoureuse comme à celle de l'expérience cinématographique. Comme l'écrit Céline Masson : "Ce dont le regardeur (l'amateur comme l'artiste) jouit, c'est des retrouvailles avec l'image première"⁸⁸, "ce que l'art fait retrouver par ses signes, c'est le temps à l'état de naissance."⁸⁹ En effet, ce que finalement redécouvre et recherche le sujet aimant, comme le spectateur de cinéma, est peut-être cet état originel qui tire son origine dans la naissance et les premiers temps de la vie et pendant lesquels se constitue ce qu'on pourrait appeler l'imaginaire primaire.

L'état amoureux, selon Freud, ne serait d'ailleurs peut-être "qu'une réédition de faits anciens, une répétition des réactions infantiles", mais que c'est là "le propre même de tout amour et il n'en existe pas qui n'ait son prototype dans l'enfance."⁹⁰ Cet état que recherche l'amoureux à travers la rencontre avec un objet extérieur à lui, mais avec lequel il pourra retrouver une forme d'état fusionnel primitif, n'est-il pas le même que celui que recherche le public avec le film ? Edgar Morin a une phrase particulièrement intéressante allant dans ce sens lorsqu'il écrit : "C'est cela, le cinéma. Ce qu'il intéresse et ce qui l'intéresse, c'est l'esprit en enfance, qui porte en lui, encore indistincte et mêlée, la totalité humaine..."⁹¹

⁸⁸ Céline Masson, *Ibid*, p. 205

⁸⁹ Céline Masson, *Ibid*, p.163

⁹⁰ Sigmund Freud, "Observations sur l'amour de transfert", 1915, *La technique psychanalytique*, puf, Paris, 1992, pp. 126-127, cité par Vincent Jadoulle dans *Ibid*, p. 131

⁹¹ Edgar Morin, *Ibid*, p. 229

II. Le cadre

La présence fait image

Dans l'entretien que Serge Daney, à la veille de sa mort, a donné à Serge Toubiana, et qui a été retranscrit dans un ouvrage nommé *Persévérance*⁹², celui-ci évoque le fait que, pour lui, le désir qu'il peut ressentir face à des garçons implique d'office une notion de cadrage : "J'ai pensé à un moment que le sexe des garçons m'aidait à cadrer mon regard, que c'était un point de départ pour voir autre chose, ce qui me permettait d'érotiser le monde, de lui donner aussi un Nord et un Sud. A partir du moment où tu vois un garçon beau dans un coin – l'œil va très vite dans ce genre de situation – il y a immédiatement centre et périphérie, donc plan, et cela fait image : la présence du garçon fait image."⁹³ C'est-à-dire que, comme au cinéma où le désir que l'on peut avoir pour une image, pour un acteur, est contenu dans un cadre, Daney défend l'idée que, pour lui, désirer quelqu'un hors du cinéma génère également et intuitivement la notion imaginaire de cadrage.

Cette idée ressemble en tout point à ce que Barthes décrit dans le chapitre intitulé "Le ravissement" des *Fragments*, et qui tente de définir le contexte avec lequel "le sujet amoureux se trouve "ravi" (capturé, enchanté) par l'image de l'objet aimé"⁹⁴ et justement de montrer que, pour qu'il y ait amour, il faut qu'il y ait cadre – Barthes prenant en exemple un passage des *Souffrances d'un jeune Werther*⁹⁵ où "descendant de voiture, Werther voit pour la première fois Charlotte [...], encadrée par la porte de sa maison" afin de conclure que "nous aimons d'abord un tableau"⁹⁶, c'est-à-dire une image délimitée dans un cadre. Et que ce n'est qu'à travers cette notion de cadre que l'amour peut prendre naissance. Barthes faisant presque directement allusion au cinéma dans le même chapitre en écrivant : "La première fois que je vis X... à travers une vitre d'auto : la vitre se déplaçait, comme un objectif qui cherchait dans la foule *qui aimer* ; et puis, immobilisé par quelle *justesse* de mon désir ? Je fixais cette apparition-là, que j'allais dès lors suivre, pendant des mois ;

⁹² Serge Daney, *Persévérance, Entretien avec Serge Toubiana*, France, P.O.L et Trafic, 1994

⁹³ Serge Daney, *Ibid*, p.127

⁹⁴ Roland Barthes, *Ibid*, p. 223

⁹⁵ Roland Barthes, *Ibid*, p. 227

⁹⁶ Roland Barthes, *Ibid*, p.227

mais l'autre, comme s'il voulait résister à cette peinture, dans laquelle il se perdait comme sujet, chaque fois ensuite qu'il avait à apparaître dans mon champ (entrant dans le café où je l'attendais, par exemple), il le faisait précautionneusement, *a minimo*, imprégnant son corps de discrétion et comme d'indifférence, retardant de m'apercevoir, etc. : bref, tentant de se désencadrer."⁹⁷

De surcroît, le cadre au cinéma, selon Jean-Louis Comolli, est un moyen mis en œuvre par le cinéma pour nous "protéger" en tant que spectateur, c'est-à-dire que celui-ci permet d'éviter la confusion possible entre le monde réel et la représentation. "Le cinéma nous présente le monde en nous en protégeant par le moyen du cadre, médiation qui est déjà langage"⁹⁸ écrit-il. Mais la dimension de cadrage en amour, et qui apparaît donc dès lors que je désire quelqu'un, ne joue-t-elle pas également le même rôle que le cadrage au cinéma dans notre expérience du monde ? La sensation de cadrage que procure le sentiment amoureux, et que décrit Serge Daney, ne pourrait-elle pas être un moyen de nous propulser d'un monde trivial, banal, quotidien, vers celui justement de la représentation ? C'est-à-dire de nous détacher un instant du monde ordinaire en nous procurant l'impression de se détacher enfin du réel pour vivre une histoire, qui sait, *comme dans les films* ?



III. 6a et 6b - Photogrammes de *Brève histoire d'amour* de Krzysztof Kieślowski

⁹⁷ Roland Barthes, *Ibid*, p.227

⁹⁸ Jean-Louis Comolli, *Ibid*, p.173

Désir et sidération

Le cinéma, en nous donnant à voir des corps en mouvement mais également cadrés, permet donc de nous procurer l'équivalent du sentiment amoureux mais, comme l'écrit Barthes, "ce qui me fascine, me ravit, c'est l'image d'un corps en situation. Ce qui m'excite, c'est une silhouette au travail, qui ne fait pas attention à moi."⁹⁹ Étant donné que le cinéma me met en présence de corps et de personnages qui ne savent pas que j'existe et qui pourtant vivent leur vie propre à l'écran, il est donc par nature voué à me mettre face à un monde *qui ne fait pas attention à moi*. Comme l'écrit Nancy Murzilli, le cinéma "a ceci de particulier qu'il me permet de voir des choses qui ne sont pas présentes, n'étant moi-même réciproquement pas présent aux choses que je vois."¹⁰⁰ Pour autant, cette absence d'attention portée aux spectateurs par l'univers projeté à l'écran ne signifie pas qu'il n'y a pas de place pour moi dans le film. Au contraire, comme dans l'amour, je pense que le désir qu'est capable de générer une œuvre cinématographique se fonde également nécessairement sur ce sentiment de manque.

Dans son petit ouvrage *À corps perdu, évidemment*, André S. Labarthe écrit la chose suivante : "Un mauvais film est un film qui n'a pas besoin de moi"¹⁰¹. Mais qu'est-ce qu'un film qui a besoin de moi ? Eh bien peut-être justement un film capable de me procurer du désir. Le mot "désirer" vient du latin "desiderare" et signifie à l'origine l'absence des étoiles dont les marins en mer avaient besoin pour se guider. Ils étaient dans le désir puisqu'ils étaient dans le manque des étoiles. Ce manque fondamental est selon moi le même qui va permettre au spectateur de trouver sa place dans un film, de même que dans une relation amoureuse. "Le dernier grand axe qu'un montage digne de ce nom devrait prendre en considération [est] celui qui va permettre au spectateur de donner son sens au film"¹⁰², écrit encore André S. Labarthe. Le désir que me procure un film est lié à la place qu'il me donne, à la brèche qu'il ouvre en moi – et pour moi – et dans laquelle je vais pouvoir m'engouffrer, trouver mon chemin. Il est, à l'image de ces étoiles que cherchent les

⁹⁹ Roland Barthes, *Ibid*, p.228

¹⁰⁰ Nancy Murzilli, *Ibid*, p.4

¹⁰¹ André S. Labarthe, *À corps perdu, évidemment*, France, LimeLight et Les Éditions Ciné-fils, 1997, p. 26

¹⁰² André S. Labarthe, *Ibid*, p. 48

marins dans la nuit, ce manque propre au film et qui n'est rien d'autre que, justement, *le manque de moi*. Et si je prends ma place dans un film, c'est bien pour pouvoir y projeter un sens et y vivre une expérience de rencontre qui est donc bien, du moment que celui-ci me procure du désir, l'égal d'une rencontre amoureuse.

On tient d'ailleurs pour inverse du désir le mot "sidération", expérience dont les effets sont davantage de nous saturer de stimulus – d'images et de sons – en ne laissant aucune place au manque et à l'absence, et partant au désir. C'est sur ce régime de sidération que certains films se fondent pour épater leur spectateur. Caroline Champetier, lors d'une discussion qui s'était tenue lors de sa venue à l'ENS Louis-Lumière, compare le genre d'expérience que l'on peut avoir devant certains films avec celle d'entrer dans un supermarché, où la profusion de couleurs, de formes, de sons n'est présente pour rien d'autre que pour nous sidérer et nous donner envie de quitter les lieux au plus vite en achetant n'importe quoi. Cet exemple est selon moi assez symptomatique de l'expérience que proposent certains films dans lesquels le but est davantage de nous épater, de nous impressionner, que celui de chercher une place pour son spectateur. "Ce que l'on cherche sous l'image mais par elle, c'est l'énigme de l'acte qui a ouvert l'espace du désir"¹⁰³ écrit Céline Masson. Une image de désir est donc peut-être une image qui, par des biais dont nous n'avons pas toujours connaissance, a su nous faire une place, nous ouvrir un espace, et cela encore une fois qu'il s'agisse d'une image d'amour ou d'une image cinématographique.

¹⁰³ Céline Masson, *Ibid*, p.205

Cadres d'amour

Du reste, puisque le cinéma, on l'a vu, apparaît par nature comme l'art privilégié de représentation du sentiment amoureux et de la dimension imaginaire qui le compose – et ce entre autres à travers la notion de cadre – on peut alors se demander quel type de cadrage serait le plus apte à figurer le regard amoureux ?

Comme le rappelle Edgar Morin, le visage "concentre en lui la totalité de l'amour"¹⁰⁴, expliquant peut-être ainsi la prédominance au cinéma du gros plan lorsqu'on en vient à montrer un visage amoureux. "Dans le regard amoureux, il y a quelque chose qu'on aurait tendance à décrire en termes magnétiques ou électriques, quelque chose qui relève de la fascination, parfois aussi terrifiante que la fascination du boa sur le poulet, mais qui peut être réciproque. Et, dans ces yeux qui portent une sorte de pouvoir magnétique subjuguant, la mythologie humaine a mis une des localisations de l'âme. De même pour la bouche ! La bouche n'est pas seulement ce qui mange, absorbe, donne (saliver/lécher), c'est aussi la voie de passage du souffle, lequel correspond à une conception anthropologique de l'âme. Le baiser sur la bouche, que l'Occident a popularisé et mondialisé, concentre et concrétise la rencontre inouïe de toutes les puissances biologiques, érotiques, mythologiques de la bouche. [...] La bouche devient quelque chose de tout à fait extraordinaire, ouverte sur le mythologique et sur le physiologique. N'oublions pas que cette bouche parle, et ce qu'il y a de très beau, c'est que les paroles d'amour sont suivies de silences d'amour."¹⁰⁵

Céline Masson développe quant à elle une autre définition du visage, plus sexualisante, mais qui n'est pas sans intérêt par rapport à notre étude, puisque, selon elle, "le visage est l'autre face sexuée ; en effet, il est la partie du corps, avant l'appareil génital, qui concentre le plus grand nombre d'orifices (de par ses attributs que sont les yeux et la bouche mais aussi les oreilles et les narines)."¹⁰⁶ En plus d'être le territoire revendiqué de la présence de l'âme comme le suggère Morin, le visage est également doté, de par les orifices qui le composent, d'une charge sexuelle qui n'est peut-être pas sans rapport avec l'intérêt que le cinéma, et partant

¹⁰⁴ Edgar Morin, *Amour, Poésie, Sagesse*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p.29

¹⁰⁵ Edgar Morin, *Ibid*, p.28-29

¹⁰⁶ Céline Masson, *Ibid*, p.208

l'amoureux, porte au visage de l'autre. La sexualisation du visage, en jeu nécessairement durant la rencontre amoureuse, est une notion que l'on peut considérer comme étant également inhérente au geste cinématographique en tant que celui-ci répond lui aussi au besoin de satisfaire les pulsions scopiques du spectateur.



III. 7 - Romy Schneider dans *L'important c'est d'aimer* d'Andrzej Zulawski

“Dans le visage de l'autre, nous nous connaissons, c'est-à-dire qu'apparaît notre propre visage”¹⁰⁷ écrit encore Céline Masson. L'image qui nous regarde, c'est-à-dire, comme nous l'avons déjà évoqué, cette image qui dit quelque chose de notre désir – et qui se constitue principalement au cinéma par ce visage qui nous regarde – n'est-elle pas encore une fois un moyen détourné de nous appréhender davantage ? De nous rapprocher encore un peu de nous-mêmes et de répondre à ce besoin en jeu dans toute expérience de rencontre avec l'autre, qu'il s'agisse d'un être aimé ou d'un film, qui est celui d'avancer dans la connaissance de soi et de s'appréhender différemment par le détour de l'autre ?

¹⁰⁷ Céline Masson, *Ibid*, p.153

Cache-cache

Un autre point commun entre cinéma et amour existe dans la capacité à choisir ce que l'on montre et ce qu'on laisse hors-champ, dans le cadre du film comme dans celui de la relation amoureuse. C'est dans la tension entre ce qui se voit et ce qui ne se voit pas que l'art cinématographique peut faire langage, se mettre en dialogue. "C'est parce qu'il peut tout montrer que le cinéma n'apparaît jamais aussi puissant que lorsqu'il refuse ce pouvoir"¹⁰⁸ écrit André S. Labarthe. Cette description de la puissance du hors-champ est pour moi à mettre en lien avec un certain traitement de la passion que propose Barthes dans *Les Fragments*. En effet, celui-ci défend l'idée qu'il n'est pas sain de montrer à tout prix sa passion à l'autre car celle-ci peut se montrer étouffante, emprisonnante. Il invite donc l'amoureux ou l'amoureuse à montrer sa passion, tout en évitant de la trop montrer : "Je m'avance en montrant mon masque du doigt : je mets un masque sur ma passion, mais d'un doigt discret (et retors) je désigne ce masque."¹⁰⁹ Si le cinéma est par nature un art qui se développe, comme nous l'avons vu, dans le geste de "montrer" – et dont la force visuelle est catalysée lorsque paradoxalement il cache –, la monstration de l'amour pour le sujet aimant est elle aussi une affaire de cache-cache. "Cacher totalement une passion [...] est inconcevable : non parce que le sujet humain est trop faible, mais parce que la passion est, d'essence, faite pour être vue : il faut que cacher se voie : [...] il faut en même que ça se sache et que ça ne se sache pas : que l'on sache que je ne veux pas le montrer"¹¹⁰, écrit Roland Barthes. La passion demande donc au sujet aimant d'avoir conscience de ce qu'il montre et cache à la personne qu'il aime, mais le cinéaste doit lui aussi choisir ce qu'il décide de montrer ou de cacher dans le cadre de son film. "Le cinéma, faut-il le redire ? Cache autant qu'il montre, cache pour montrer, ou montre pour cacher"¹¹¹, écrit Jean-Louis Comolli.

¹⁰⁸ André S. Labarthe, *Ibid*, p. 10

¹⁰⁹ Roland Barthes, *Ibid*, p.53

¹¹⁰ Roland Barthes, *Ibid*, pp. 52-53

¹¹¹ Jean-Louis Comolli, *Ibid*, p. 101

III. Temps de l'amour, temps du cinéma

Amour et mémoire

Comment les processus mémoriels en jeu lors de l'expérience cinématographique permettent-ils de rapprocher encore davantage l'art du cinéma avec le geste d'amour ? Selon Edgar Morin, le processus imaginaire de fabrication d'images à partir du réel n'est pas exclusivement lié au sentiment amoureux puisque, comme il l'écrit, "tout le réel perçu" passe "par la forme image"¹¹² avant de renaître en souvenir qu'il décrit comme "image d'image"¹¹³, permettant ainsi de faire le lien entre mémoire et cinéma. En effet, selon lui, le cinéma est également une représentation qui repose sur un système *d'image d'image* puisqu'il est la remise au présent d'une image passée. Serge Daney dans *Persévérance* fait d'ailleurs allusion à la célèbre phrase qu'aurait prononcée les Frères Lumière lors de la première projection publique de 1895¹¹⁴ en disant que si le cinéma est une invention sans avenir, c'est bien parce qu'il est toujours justement remis au présent. "Il y a dans le cinéma quelque chose qui est du passé mais pas passé"¹¹⁵ dit-il. Le chemin de pensée que fait Edgar Morin pour relier souvenir et cinéma peut, selon moi, être le même que celui qui va nous permettre de faire le lien entre cinéma et amour, mettant ainsi en évidence que la formation d'images psychiques à partir du réel – bien que vraie pour toute expérience – est catalysée lors du sentiment amoureux.

En effet, je pense que l'amour correspond au même régime *d'image d'image* que décrit Morin et qui est en jeu à la fois dans l'expérience mémorielle comme dans l'expérience cinématographique puisque, comme nous l'avons vu, l'image que se fabrique le sujet aimant à partir de l'être aimé est elle aussi influencée par d'autres images, plus lointaines, issues de son histoire et de son imaginaire. "L'image est le rappel de l'intimité d'une autre temporalité, intimité qui ne passe pas, reste présente

¹¹²Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Les Éditions de minuit, collection "Arguments", 1956, p. 13

¹¹³ Edgar Morin, *Ibid*, p. 13

¹¹⁴ Lors de la première projection publique payante qui s'est tenue au Salon Indien le 28 décembre 1895, Méliès voulant faire l'acquisition du cinématographe, les frères Lumière lui auraient répondu que "le cinéma est une invention sans avenir commercial".

¹¹⁵ Serge Daney, *Ibid*, p. 164

et s'actualise dans l'image comme dans toute mise en forme"¹¹⁶ écrit Céline Masson. C'est l'existence préalable d'un imaginaire dans l'esprit du sujet aimant qui induit cette caractéristique d'*image d'image* en amour, car les images amoureuses sont toujours la conséquence de la résurgence d'autres images, plus anciennes, qui refont surface sous une forme renouvelée dans la psyché du sujet aimant. Tout comme le cinéma, l'amour est donc bien une remise au présent d'images du passé.



III. 8 - Le couple de 2046

Dans *2046*, de Wong Kar-Wai, le personnage principal ne tombe amoureux que de femmes qui ressemblent à une femme qu'il a connue dans le passé, mais qu'il cesse d'aimer dès lors qu'il réalise que les femmes qu'il rencontre ne seront jamais tout à fait celle qu'il a aimée, et donc que ces histoires sont vouées à l'échec. Mais on apprend au fil du film que cette femme qu'il a aimée dans le passé était elle-même la réminiscence d'une image d'amour encore plus ancienne dont le film ne révèle pas l'origine. Ce film introduit donc bien selon moi cette notion d'image d'image et de vestige de la mémoire réinvestie dans nos rencontres présentes. Céline Masson écrit à ce sujet une chose intéressante : "Ce qui revient du passé [...], c'est le phénomène originaire de l'image appelant d'autres images, qui ne cessent à leur tour de modifier psychiquement le lieu des premières inscriptions"¹¹⁷ avant de généraliser, en faisant référence à la pensée de Walter Benjamin, en écrivant qu'au

¹¹⁶ Céline Masson, *Ibid*, p.186

¹¹⁷ Céline Masson, *Ibid*, p. 160

fond l'image, "est ce en quoi l'autrefois rencontre le maintenant."¹¹⁸ Formule tout à fait pertinente en tant qu'elle définit bien le rapport au temps en jeu à la fois dans les images cinématographiques et dans les images amoureuses. "La découverte de l'objet d'amour est donc redécouverte, reconstitution, et reconstruction"¹¹⁹ écrit encore Vincent Jadouille.

¹¹⁸ Céline Masson, *Ibid*, p. 161

¹¹⁹ Vincent Jadouille, *Ibid*, p. 131

Paradoxe du temps

Anne Dufourmantelle, dans son livre *En cas d'amour*, cite Jean-Max Gaudillière en écrivant que "finalement, ce qui se répète dans l'amour, ce sont les conditions de son apparition ; c'est l'acte de naissance des fantômes"¹²⁰, nous ramenant donc ainsi à l'idée que l'amour est un territoire peuplé de fantômes, comme le cinéma, puisqu'ils ramènent tous deux au présent – dans le temps de la projection comme dans le temps de l'amour – des êtres du passé, des échos imaginaires. "Le paradoxe de la mémoire, c'est la contemporanéité du passé aussi bien là que le présent qu'il a été et avec lequel il coexiste : il est à la fois ce *qui a été* (un présent passé) et ce qui est."¹²¹

Edmund Husserl, dont une partie des recherches s'est portée sur la manière dont le temps est vécu par la conscience, défend également l'idée que dans le souvenir, "présent et passé se trouvent indissociablement enchevêtrés."¹²² Le cinéma, comme l'amour, sont bien liés au niveau du travail de ressouvenir qui les anime, ils n'échappent donc pas à ce phénomène d'entremêlement des temporalités. "Lorsque je me souviens du passé, c'est comme si je le regardais à travers les yeux du passé, vu que la conscience passée est reproduite. Et pourtant ce regard est nécessairement médiatisé par ma perspective présente, c'est-à-dire par ma connaissance actuelle."¹²³ Cette idée que développe Husserl sur la manière dont le souvenir apparaît à la conscience est pour moi tout à fait à propos concernant le cinéma comme le sentiment amoureux. Au cinéma, le passé est remis au présent de manière fidèle au passé (c'est-à-dire fidèle au temps de la captation), mais étant donné que la projection s'ancre dans le temps présent, elle redéfinit ce passé sous le prisme de la perception présente de la projection vécue par le spectateur. Si l'amour est lui aussi une remise au présent de manière inconsciente d'une image "fondamentale" passée, la rencontre avec un être aimé vient réactualiser cette image passée mais toujours selon l'état présent du sujet aimant.

¹²⁰ Anne Dufourmantelle, *Ibid*, p.25

¹²¹ Céline Masson, *Ibid*, p. 47

¹²² Ralph Bernét, "La présence du passé dans l'analyse husserlienne de la conscience du temps", *Revue de Métaphysique et de Morale*, 88e Année, No. 2 (Avril-Juin 1983), p. 180, cité par Hanna Trindade dans son article "Temps et souvenir chez E. Husserl: Retour d'une conscience, conscience d'un retour", *Université Charles de Prague*, 2017, p. 24

¹²³ Hanna Trindade, *Ibid*, p. 28

L'un des passages de *L'image Fantôme* d'Hervé Guibert me semble tout à fait à propos pour illustrer cette idée. Ce passage raconte comment, après une projection en famille d'anciens films de vacances sur bobines super 8, ses parents, qui ne s'étaient pas vus jeunes depuis longtemps, redécouvrent à travers la projection l'amour qu'ils se portent l'un pour l'autre : "Le soir de la projection, derrière la cloison très sonore de ma chambre, j'entends mon père dire furtivement à ma mère, mais sur un ton d'insistance : "quand tu auras couché la petite, tu viendras me voir cinq minutes", et je peux imaginer que ces films qui ont reprojété ultimement l'image de leur jeunesse leur ont servi d'excitant douloureux."¹²⁴ Cette courte histoire illustre selon moi magnifiquement bien comment cinéma, amour et mémoire s'articulent et communiquent : l'un pouvant provoquer l'autre. "Nos corps nous sont maintenant insensibles, invisibles, et nous aimons secrètement et nous haïssons en même temps ces corps jeunes qui passent comme des fantômes dans le pinceau lumineux du projecteur."¹²⁵

¹²⁴ Hervé Guibert, *L'image Fantôme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, p.51

¹²⁵ Hervé Guibert, *Ibid*, p. 52

Éternité renouvelée

L'amour est "une déclaration d'éternité qui doit se réaliser ou se déployer comme elle peut dans le temps"¹²⁶, écrit Alain Badiou. C'est-à-dire que la volonté de chaque amour d'être éternel doit paradoxalement se construire dans la durée, en renouvelant sans cesse l'éternité déclarée au moment de la rencontre. "J'essaie de proposer une conception de l'éternité moins miraculeuse et plus laborieuse, c'est-à-dire une construction de l'éternité temporelle, de l'expérience du Deux, tenace, point par point"¹²⁷, écrit-il. Ce terme de "point par point" me fait penser à celui de "plan par plan" en jeu dans le montage cinématographique. Et si l'éternité renouvelée dont parle Badiou au sujet de l'amour était également une notion en jeu au cinéma ? André S. Labarthe écrit la chose suivante : "Au bout de chaque plan, le meurtre d'une pensée, où se conçoit la germination du plan suivant"¹²⁸, faisant ainsi peut-être écho à une autre définition que donne Alain Badiou de l'amour lorsqu'il écrit : "L'amour est toujours la possibilité d'assister à la naissance du monde."¹²⁹ Si l'amour est cette ouverture vers l'infini des possibles permis par l'espace ouvert entre deux êtres qui s'aiment¹³⁰, cette ouverture vers l'infini est également un enjeu de cinéma car, toujours selon Labarthe, un des problèmes du cinéaste est justement de trouver comment "maintenir ouverte la blessure qu'à chaque instant la caméra inflige au réel qu'elle découpe."¹³¹

L'amour, comme le cinéma, est donc bien un art de l'image, mais toute image, qu'elle soit amoureuse ou cinématographique, est une image qui prend d'abord corps dans le temps, le temps de la relation, le temps du plan. Alain Badiou écrit : "Il faut entendre que l'amour invente une façon différente de durer dans la vie. Que l'existence de chacun dans l'épreuve de l'amour, se confronte à une temporalité neuve. Certes, pour parler comme le poète, l'amour est aussi le "dur désir de durer"."¹³² Cette question du temps que Badiou évoque comme étant à l'œuvre dans

¹²⁶ Alain Badiou, *Ibid*, p.45

¹²⁷ Alain Badiou, *Ibid*, p. 69

¹²⁸ André S. Labarthe, *Ibid*, p. 19

¹²⁹ Alain Badiou, *Ibid*, p.29

¹³⁰  L'amour : deux êtres qui se rencontrent, chacun avec sa faille, et qui créent un "lieu d'être" ou

¹³¹ André S. Labarthe, *Ibid*, p. 62

¹³² Alain Badiou, *Ibid*, p. 36

toute relation amoureuse, n'est-elle pas également au centre de questionnements concernant le cinéma ? Andreï Tarkovski écrit au début de son ouvrage *Le Temps Scellé* : "Le maître tout-puissant de l'image cinématographique est le rythme, qui exprime le flux du temps à l'intérieur du plan. Le fait est que le temps s'écoule aussi à travers le comportement des personnages, ou dans l'interprétation visuelle et sonore, mais ce sont là des éléments d'accompagnement dont on pourrait théoriquement se passer sans affecter l'intégrité de l'œuvre cinématographique. On peut ainsi facilement s'imaginer un film sans acteurs, sans musique, sans décors, et même sans montage. Mais il serait impossible d'envisager une œuvre cinématographique privée de la sensation du temps qui passe."¹³³

¹³³ Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, Paris, Éditions de l'Étoile et Cahiers du cinéma, 1989, réédition Philippe Rey, 2014, p. 103

Intimité

Le cinéma comme art du temps est donc par nature un mode de représentation apte à figurer l'intimité et l'amour qui peut se jouer entre les personnages qu'il met en scène. Comme l'écrit Catherine Guéneau dans son article *Filmer en amour*, peut-être plus que dans tous les autres arts, l'amour a trouvé au cinéma "un moyen privilégié d'expression de la temporalité qui lui est propre."¹³⁴ Car si "la photographie est aussi une pratique très amoureuse"¹³⁵, comme l'écrit Guibert en introduction de son livre *L'image Fantôme*, le cinéma agit par essence sous la forme d'une durée, permettant donc de rendre compte du développement temporel des images et partant de l'amour. "Nous ne percevons pas la réalité extérieure sans rupture. Nous complétons simplement les trous en faisant comme si. Qu'il s'agisse des trous en notre vision, de nos sentiments, de nos sensations... Nous nous illusionnons volontairement parce que nous craignons les ruptures"¹³⁶ écrit Jean-Louis Comolli au sujet du traitement du temps au cinéma. La reconstitution du mouvement que le cinéma met en œuvre nous donne à voir un monde sans rupture, à l'image de notre propre perception du monde. Le mot de "rupture" est intéressant en tant qu'il évoque justement la rupture amoureuse. Si nous n'aimons pas les ruptures dans la perception du temps au cinéma, si cette rupture n'est pas possible, c'est bien parce qu'il y a un souffle de continuité et de vie qui anime le cinéma, souffle qui anime également les relations amoureuses pour lesquelles nous fuyons les ruptures.

Comme le rappelle souvent Michel Marx lors de ses cours de scénario : être intime, c'est être *in time*. C'est-à-dire que pour qu'il y ait intimité entre deux personnes, il faut d'abord qu'il y ait temps commun. Le cinéma, comme art de l'image dans le temps, n'est-il pas la représentation par excellence pour montrer l'intimité ou l'impossibilité d'une intimité entre deux personnages ? Puisque le temps est bien, comme le rappelle Clara da Silva-Charrak en citant Leibniz à la fin de son article *Penser la coïncidence : In the Mood for Love*, "un ordre entre les existences qui

¹³⁴ Catherine Guéneau, *Ibid*, p. 135

¹³⁵ Hervé Guibert, *Ibid*, p. 11

¹³⁶ Jean-Louis Comolli, *Ibid*, p. 54

ne sont pas ensemble”¹³⁷, l’intimité, lorsqu’elle a lieu au cinéma comme en amour, serait donc bien une manière de “penser la coïncidence”, c’est-à-dire en fin de compte, comme nous l’avons vu, de “donner à voir l’éternité”¹³⁸. “Au cinéma, les plans d’un film se déroulent dans une durée non seulement perceptible et sensible – mais visible. Nous voyons le Temps”¹³⁹ écrit Jean-Louis Comolli. Mais lorsqu’on aime quelqu’un, ne sommes-nous pas également face au temps ? Roland Barthes écrit au sujet de l’amour : “Un jour, je me souviendrai de la scène, je m’y perdrai *au passé*. Le tableau amoureux, à l’égal du premier ravissement, n’est fait que d’après-coups : c’est *l’anamnèse*, qui ne retrouve que des traits insignifiants, nullement dramatiques, comme si je me souvenais du temps lui-même et seulement du temps.”¹⁴⁰

¹³⁷ Leibniz à Remond, Éditions Gerhardt, tome III, p.623 cité par Clara da Silva-Charrak dans son article “Penser la coïncidence : In the Mood for Love”, *Rue Descartes*, vol. 53 2006, p. 14

¹³⁸ Clara da Silva-Charrak, *Ibid*, p.14

¹³⁹ Jean-Louis Comolli, *Ibid*, p.57

¹⁴⁰ Roland Barthes, *Ibid*, p.257

TROISIÈME PARTIE :

**ÉTUDE DE FILMS DANS LESQUELS LA QUESTION DE
L'IMAGE EST AU CENTRE DE LA RELATION ENTRE LES
PERSONNAGES**

Tout va bien, Jean-Luc Godard, 1972

Tout va bien met en scène un couple constitué d'une journaliste américaine nommée Suzanne et interprétée par Jane Fonda et d'un réalisateur de spots publicitaires, Jacques, interprété par Yves Montand. Le film montre d'abord un mouvement de grève ouvrière dans une usine de viandes industrielles dans laquelle les deux personnages, venus rencontrer le patron dans le but de recueillir ses propos pour un article, se font séquestrer en même temps que lui par les ouvriers. À la fin de la grève le couple est libéré et les deux personnages retournent à leur activité, le film tentant alors de poser la question de savoir comment continuer à travailler moralement et politiquement – à la fois en tant que journaliste et en tant que cinéaste – dans le contexte de la France après Mai 68.

Bien que le film soit davantage centré sur un questionnement politique, ce n'est pas cet aspect que j'évoquerai dans cette analyse. Je porterai ici mon attention uniquement sur la relation amoureuse qui se joue en filigrane entre les deux protagonistes à partir d'une séquence dans laquelle ils remettent en question leur vie de couple en s'appuyant sur les images qu'ils ont respectivement l'un et l'autre de leur relation.

Durant cette séquence, qui arrive à peu près aux deux tiers du film, les deux personnages se disputent dans le salon de leur appartement conjugal. Lui (Yves Montand) fait part à Suzanne de son mécontentement face à la tournure que prend leur relation amoureuse en accusant la monotonie et la répétition de leur vie quotidienne. Pour ce faire, il énumère une par une les activités qu'ils partagent ensemble et reproduisent en boucle : "on se retrouve", "on va au cinéma", "on bouffe", "on baise", avant de conclure "c'est tout, à peu près". Après avoir évoqué ces quatre activités, Suzanne les répète une par une avant d'affirmer qu'elle est d'accord avec ces quatre propositions qu'il vient de nommer, à la seule différence qu'à celles-ci elle ressent la nécessité d'en ajouter d'autres : les images de lui travaillant toute la journée dans un studio publicitaire et les images d'elle travaillant toute la journée à la radio où ses articles sont de plus en plus refusés par le rédacteur en chef. Elle lui explique alors que, selon elle, pour parler de leur relation, il ne peut pas se limiter seulement aux trois ou quatre images de leurs activités à deux mais qu'il doit "en

dire plus”. Ce faisant, elle tente de lui faire comprendre que ce sont les images d’eux au travail qui lui permettront de comprendre toutes les autres et que sans elles, c’est-à-dire sans une conception plus large de leur relation, il est illégitime d’essayer de débattre ensemble de leur vie quotidienne. Elle lui propose ainsi de reconsidérer son mécontentement en prenant en compte que, si leur histoire dysfonctionne en ce moment, c’est en partie parce qu’ils sont tous les deux en crise dans leur travail. Pour se réconcilier avec lui, le personnage de Suzanne propose donc à Yves Montand d’ajouter à son *montage imaginaire* de leur vie quotidienne les images d’eux au travail ; afin que celui-ci passe d’une vision réductrice à une vision plus “historique” de leur relation, afin qu’il soit ainsi plus indulgent avec leurs problèmes de couple ; pour qu’ils puissent à nouveau se remettre sur la même pulsation, sur la même temporalité : retrouver une intimité signifiant pour eux partager à nouveau un montage en commun et des images communes.



III. 9a et 9b - Jane Fonda dans *Tout va bien*

“Quand tu penses à moi, tu penses : un, deux, trois. Je suis d’accord avec tes rubriques “cinéma”, “bouffe”, “baise” ; mais comme toi tu n’es pas satisfait, je dis que pour penser ton insatisfaction, tu dois penser ce qu’il y a autour de ces rubriques.”

Cette séquence est selon moi particulièrement intéressante concernant la question des images amoureuses puisque, tel que l'a notamment évoqué David Faroult lors d'une conférence à l'issue de la projection du film à la Cinémathèque¹⁴¹, ce que fait finalement Godard dans cette séquence, c'est penser la dispute amoureuse de ses personnages comme un problème de montage.

En effet, le film montre Yves Montand et Jane Fonda interprétant des personnages comme n'ayant respectivement pas les mêmes images de la relation qu'ils sont en train de vivre. Lui, se limitant à trois ou quatre images, et elle prenant en compte les images d'eux en-dehors et à côté de ces trois images. La scène s'achève lorsque Suzanne résume leur dispute en disant qu'au fond, ces quelques images qu'évoque Jacques comme étant à l'origine du dysfonctionnement de leur couple ne servent en réalité qu'à signifier l'absence d'une seule image : celle d'un pénis en érection tenu par une main de femme – que Godard montre en insert à l'image. Leur intimité est en crise puisque leur temporalité est en crise : étant donné qu'ils n'ont plus le même montage de leur relation, ils n'ont plus accès à un temps commun et donc à une intimité, à un *in time*. Selon Suzanne, les reproches de Jacques ne servent qu'à camoufler le motif réel de son insatisfaction : l'absence de relation sexuelle entre eux (qui est énoncée au début de la séquence par Jacques).



III. 9c - Jane Fonda dans *Tout va bien*

¹⁴¹ La discussion avec David Faroult s'est tenue à la Cinémathèque française à l'issue de la projection du film le 16 janvier 2020

Mais Godard va encore plus loin dans sa réflexion sur les images : en pensant leur dispute comme un problème de montage – et en faisant dire au personnage de Suzanne que le problème du “montage imaginaire” de Jacques ne sert au fond qu’à faire émerger une seule image (celle du pénis en érection) – il est en train de développer, en plus d’une réflexion sur l’amour, une réflexion sur le montage lui-même. En effet, ce que dit Godard dans cette séquence, sous couvert de la fiction, c’est que tout montage, peu importe le nombre d’images qu’il contient, ne sert au final qu’à générer dans l’esprit du spectateur une seule image, sous-jacente. Tout montage pourrait se résumer par une seule image : celle, fondamentale, qui pousse au discours sans qu’elle ne soit jamais présente dans celui-ci.

La Reine des pommes, Valérie Donzelli, 2010

Dans *La Reine des pommes*, le premier long métrage de Valérie Donzelli, Adèle vient de se faire quitter par Mathieu, le garçon dont elle était amoureuse. Elle est anéantie et ne sait pas quoi faire pour retrouver goût en la vie et en l'amour. Sa cousine Rachel, qui l'héberge, lui conseille de rencontrer d'autres garçons au plus vite et d'essayer d'avoir des relations sexuelles.

Au fil du film, Adèle, interprétée par Valérie Donzelli elle-même, fait la rencontre de trois garçons : Pierre, Paul et Jacques. Ces rencontres l'amènent dans des situations de plus en plus insolites et absurdes dans lesquelles elle ne se reconnaît plus. Elle finit par se rendre compte qu'elle ne pourra pas tomber amoureuse tant qu'elle n'a pas fait le deuil de sa relation avec Mathieu et décide à la fin du film de partir en voyage pour se retirer et se reposer. Lorsqu'elle revient, elle retombe sur l'un des garçons qu'elle avait rencontrés auparavant, Pierre, le plus doux et le plus aimant, et le film s'achève en nous faisant comprendre qu'une histoire d'amour est désormais possible entre eux.

Ce qui m'intéresse dans ce film concernant la question des images amoureuses est lié au fait que les trois personnages (Pierre, Paul et Jacques) que rencontre Adèle durant le film – et avec lesquels elle essaie à tout prix de tomber amoureuse – sont interprétés par le même acteur, Jérémie Elkaim ; qui joue également le personnage de Mathieu que l'on voit au début du film : tous les garçons que rencontre Adèle avant qu'elle fasse son deuil de Mathieu ont donc tous le même visage, celui de Mathieu.



III. 10a à 10d - Mathieu, Pierre, Paul et Jacques (tous interprétés par Jérémie Elkaim)

Ce choix de casting et de narration fait selon moi tout à fait sens pour exprimer ce phénomène de projection que l'on peut expérimenter quelquefois après une rupture amoureuse et qui donne l'impression au sujet aimant de croiser la personne dont il est encore amoureux dans chaque visage, lors de chaque nouvelle rencontre. Cet acteur unique pour de multiples personnages révèle au spectateur qu'Adèle n'est pas encore libérée de l'emprise amoureuse de Mathieu, qu'elle continue de projeter sur chacune de ces rencontres son image. À la fin du film seulement, lorsqu'elle rencontre de nouveau Pierre au retour de son voyage introspectif, celui-ci est interprété par un autre acteur, Étienne Kerber – qui est crédité au générique comme étant "Le vrai Pierre".



III. 10e - Le "vrai Pierre" interprété par Étienne Kerber

Ce n'est donc qu'une fois qu'elle est véritablement passée à autre chose, dont le prix a été un long voyage loin de Paris, qu'elle se retrouve enfin capable de tomber de nouveau amoureuse, de se remettre à l'écoute du réel. Le fait que Pierre retrouve son vrai visage à la fin du film est une manière de montrer au spectateur qu'Adèle est sortie de son fantasme, de ses projections amoureuses, et qu'elle est de nouveau capable de démarrer une relation. Elle semble d'ailleurs beaucoup plus apaisée que durant la grande majorité du film où sa dépression la poussait à avoir des comportements de plus en plus névrotiques allant jusqu'à se retrouver dans des situations de mises en scène sexuelles, totalement déconnectées de ses désirs.

Woman on the beach, Hong Sang-soo, 2009

Dans *Woman on the beach*, Joong-rae, réalisateur de film, décide de s'isoler à Shinduri, petite ville balnéaire de la côte coréenne, car il n'arrive pas à écrire son prochain film. Il emmène toutefois avec lui Chang-wook, un ami chef-décorateur, qui accepte de l'accompagner à la seule condition de pouvoir venir avec sa petite amie Moon-sook. Très vite, Joong-rae et Moon-sook se rapprochent, en dépit des efforts de Chang-wook pour empêcher cette relation naissante.

Durant le premier tiers du film, Moon-sook et Joon-rae semblent tomber amoureux sous les yeux de Chang-wook impuissant, et les trois personnages finissent par se retrouver dans la chambre d'hôtel de l'un deux. Enivrés par le soju, les deux hommes commencent à questionner Moon-sook sur son séjour passé en Allemagne et Moon-sook leur révèle qu'elle a eu plusieurs amants là-bas. Les deux Coréens ne semblent pas le supporter et Chang-wook lui demande même de se taire si celle-ci veut préserver l'intégrité de leur relation. Joon-rae, qui n'est pas ravi non plus d'entendre les récits sexuels passés de Moon-sook, s'énerve et développe des propos xénophobes envers les Allemands tout en niant un complexe d'infériorité envers les Européens.



III.11a - Joon-rae, Moon-sook et Chang-wook dans *Woman on the beach*

Malgré tout, Joon-rae emmène Moon-sook sur la plage où il lui fait sa déclaration d'amour et les deux personnages passent la nuit ensemble. Toutefois, le lendemain, Joon-rae décide de rentrer à Séoul et avoue à Moon-sook qu'il a des doutes sur ses sentiments envers elle. Quelques jours plus tard, celui-ci retourne malgré tout à Shinduri et rappelle Chang-wook qui ne répond pas. Il lui laisse un message en la suppliant de le retrouver, affirmant qu'il est désormais certain de ses sentiments. Désespéré et doutant qu'elle viendra, il décide de séduire une femme de passage, Sun-hee, qui lui rappelle Moon-sook. Il prétend vouloir l'interviewer pour l'aider à écrire son film et finit par la conquérir et passer la nuit avec elle.

Entre-temps, Moon-sook, qui est quand même venue jusqu'à Shinduri sans prévenir Joon-rae, se rend compte du manège du cinéaste. Folle de rage, elle s'enivre et s'effondre devant la chambre d'hôtel où dorment Joon-rae et Sun-hee. Ceux-ci réussissent à s'échapper de la chambre en passant par une fenêtre et Joon-rae, après avoir demandé de à Sun-hee de partir, vient réveiller Moon-sook qui s'était endormie ivre devant la porte. Il nie avoir passé la nuit avec une femme et Moon-sook, mettant ses doutes sur le compte de l'ivresse, le croit. Les deux personnages se couchent dans la chambre et c'est alors que Joon-rae fait une première confession à Moon-sook se rapportant à une image amoureuse obsessionnelle.



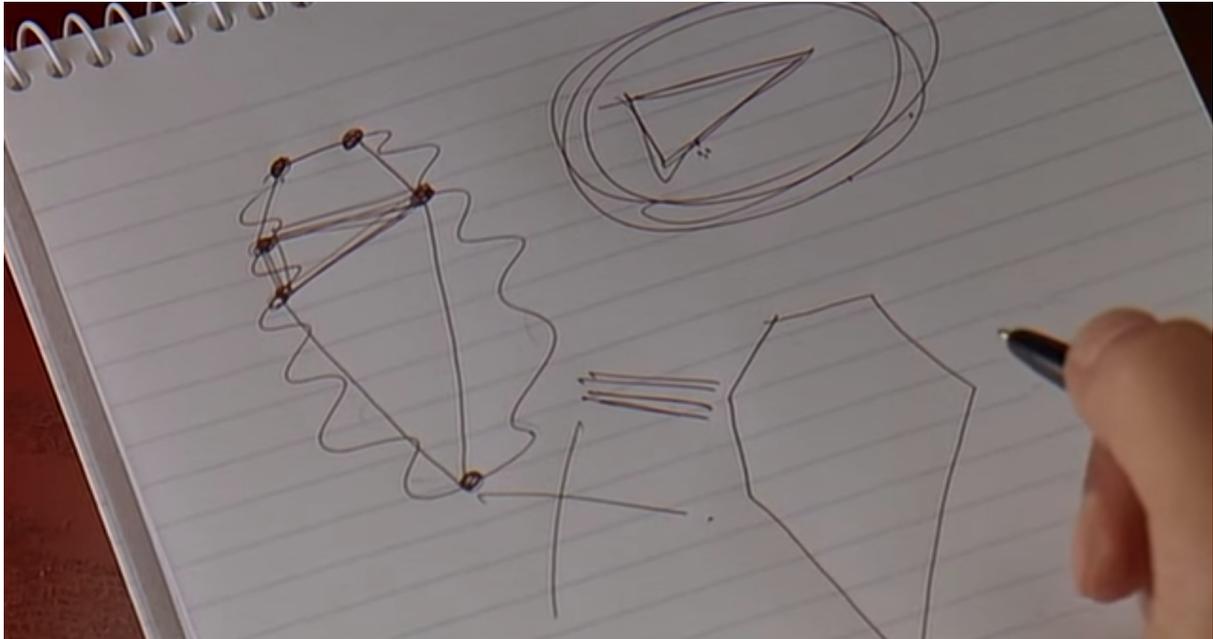
III. 11b - Joon-rae et Moon-sook dans *Woman on the beach*

Il lui révèle que son ancienne femme, avec laquelle il a été marié un certain temps, avait couché avec son meilleur ami quelques mois avant leur mariage et que, depuis, cette image de son ami couchant avec sa femme l'obsède et a participé à créer chez lui un rapport perturbé à l'amour. Il lui explique que depuis cet événement, dès lors que son sentiment pour une femme est contrarié par une image parasite, il réagit de manière incohérente car le souvenir de la tromperie de son ex-femme ressurgit.

Ce qui est intéressant à ce moment-là du film, c'est de comprendre la source des ambivalences de Joon-rae. Il se révèle être un personnage hanté par les images, en particulier celle de son ex-femme faisant l'amour avec son meilleur ami. Il craint de ne plus pouvoir aimer Moon-sook s'il est contaminé par des images parasites et notamment les images d'elle ayant des rapports sexuels avec d'autres hommes. Pour autant, malgré la sincérité de cette déclaration, l'hypocrisie et la complexité de Joon-rae se montrent d'autant plus flagrantes qu'il vient lui-même de passer la nuit avec Sun-hee et de mentir à Moon-sook, et que lui-même vient de trahir son ami Chang-wook en séduisant sa petite amie.

Cette conception des images amoureuses et l'obsession de Joon-rae pour la pureté des images qu'il veut garder des femmes qu'il aime est mise en exergue avec brio à la fin du film. Joon-rae, après avoir eu un problème à la jambe, se retrouve une nouvelle fois dans une chambre d'hôtel avec Moon-sook et celle-ci lui demande alors explicitement pour la première fois si les doutes qu'il a eus concernant ses sentiments lors de leur rencontre sont bien liés ou non aux récits sexuels avec les Allemands qu'elle a évoqués lors de leur premier soir à Shinduri. Celui-ci sort alors un petit carnet et commence une démonstration pour lui faire comprendre sa vision personnelle et son rapport aux images et pourquoi ses relations avec les femmes sont compliquées. Son propos est tout à fait passionnant et pourrait résumer à lui seul le sujet principal de mon mémoire et les phénomènes imaginaires que j'ai tenté de décrire dans sa première partie – de l'incapacité à aimer une personne pour ce qu'elle est *réellement* à la nécessité pour l'esprit humain de passer par la case image avec toute la complexité que la notion d'image induit.

En quelques minutes, et à partir d'un croquis mystérieux, Hong Sang-soo résume avec la simplicité propre à son cinéma à quel point il est difficile pour l'humain d'appréhender l'entière réalité du réel et comment celui-ci crée la plupart du temps des images réductrices de l'être aimé.



III. 11c - La démonstration de Joon-rae dans *Woman on the beach*

Durant cette démonstration, Joon-rae explique à Moon-sook qu'il y a d'une part le réel – qui contient toutes les facettes et possède “des courbes infinies” – et d'autre part les images du réel, qui sont selon lui les seules choses qui subsistent une fois que le réel disparaît. Il prend alors en exemple Moon-sook elle-même en décrivant six images qu'il possède d'elle : une image d'elle qui prend soin de lui, une image de son visage quand elle a faim, une image d'elle quand elle est aux toilettes, une image d'elle en train d'avoir une relation sexuelle avec un étranger, une image d'elle dans une position pornographique et une image d'un pénis en érection. Il tente alors de lui faire comprendre que, bien que toutes ces images soient effectivement contenues dans la réalité de ce qu'est essentiellement Moon-sook, ce sont toujours les plus détestables qui subsisteront (c'est-à-dire les images d'elle ayant des rapports sexuels avec d'autres personnes) et que, malgré tous ces efforts pour lutter contre ces images, celles-ci vont finir par former dans son esprit une figure

monstrueuse représentée imaginairement par la jonction entre ces trois images négatives (le triangle), qui laisse pour compte les images joyeuses et amoureuses.

Il lui explique alors que tout le travail de la connaissance de l'autre est de passer de cette figure diabolique à trois points à une figure qui contiendrait le plus d'images possibles de l'autre, y compris les positives, c'est-à-dire une figure qui s'inscrirait davantage dans la complexité du réel et qui ne serait pas aussi réductrice que le triangle – représentée dans le schéma par l'hexagone. Il lui révèle toutefois qu'il n'est pas toujours en moyen d'accéder à cette figure complexe et que c'est pour cette raison que, souvent, en amour, l'image négative et réductrice finit par prendre le dessus sur la possibilité d'une image ambiguë au sens positif du terme.

***No sex last night*, Sophie Calle et Greg Shephard, 1992**

No sex last night est un film documentaire réalisé par Sophie Calle en collaboration avec Greg Shephard, et qui se propose de retracer la traversée des États-Unis qu'ils effectuèrent ensemble en 1991, ainsi que la trajectoire de leur relation amoureuse compliquée durant ce voyage.

Au début du film, Sophie Calle raconte en voix off les conditions de sa rencontre avec Greg Shephard ainsi que celles qui ont donné naissance au projet du film. Les deux amants se rencontrent en décembre 1989 aux États-Unis alors que Sophie Calle doit rester seulement deux jours là-bas. Elle cherche un appartement où dormir et un ami en commun les met en contact. À ce moment-là, Sophie et Greg se croisent seulement, car celui-ci lui donne les clefs de son appartement avant de disparaître pendant deux jours. Malgré tout, à son retour en France, Sophie et Greg entretiennent une relation épistolaire et Greg prévoit de venir la retrouver à Paris mais le jour où celui-ci est censé arriver, il ne donne aucune nouvelle et n'est pas à l'aéroport d'Orly.

Un an plus tard, Sophie reçoit un appel de Greg qui lui dit "J'ai un an de retard, veux-tu toujours me voir ?" et Sophie Calle tombe sous le charme. Quelques mois après avoir entamé une liaison, Sophie Calle doit donner un cycle de cours en Californie pendant un semestre et veut profiter de cette occasion pour faire la traversée des États-Unis dans la vieille Cadillac de Greg tout en faisant un film de ce voyage. Greg accepte et Sophie pose les conditions de tournage du film : ils disposent chacun d'une caméra et devront rendre compte indépendamment de leur voyage en commun.

Grâce à ce protocole, le film tente de montrer avec justesse l'opposition – mais aussi parfois la réconciliation – entre *ce qui se passe* à deux (c'est-à-dire ce qui est acté, vécu) durant une relation amoureuse, et *ce qui est projeté*, pensé subjectivement, par chaque amant. Pour ce faire, le film invente des formes à partir d'un ensemble de choix de mise en scène servant à montrer qu'il existe en amour, "autant de réalités que de perceptions de cette réalité ; ce qui est vrai pour l'un ne

l'est nullement pour l'autre ; un monde d'impressions, de souvenirs, de stéréotypes, sépare toujours les individus"¹⁴².

Le documentaire est constitué à l'image de ce qui est enregistré par l'une ou l'autre des caméras et au son de deux voix off : tantôt celle de Sophie, tantôt celle de Greg. Ces voix off nous donnent accès à leurs pensées respectives qui sont souvent en contradiction, d'une part avec le moment montré et vu par le spectateur, mais également la plupart du temps l'une avec l'autre. Durant la grande majorité du film, les deux personnages ne semblent jamais être d'accord ni sur le même rythme, et on observe sans cesse une forme d'asynchronicité entre les moments de tendresse et les moments de repli de chacun d'entre eux. Cet aspect du film et de leur relation participe notamment à créer un effet comique, car ce qui apparaît avoir de l'importance pour l'un est souvent dérisoire pour l'autre.



III. 12a - Photogramme de *No sex last night*

Au niveau même du montage, le film se compose à la fois de séquences constituées de photogrammes fixes qui se déploient dans le temps à la manière d'un film photographique, mais également de séquences en mouvement où les deux personnages se filment l'un l'autre durant les différentes étapes de leur voyage. Les

¹⁴² Jean-Charles Villata, "Ce qui advient (morale du plan long), *Les Variations Hong Sang-soo Vol. 1*, France, De l'incidence éditeur, 2018, p.69

plans en mouvement semblent ancrer l'action dans le présent de la projection du film tandis que les suites de photogrammes évoquent plutôt une temporalité passée, ce qui, au sein même du montage du film, crée un double régime temporel contradictoire qui va dans le sens de celui qui en jeu entre les deux personnages. Il y a d'un côté la certitude au moment de regarder le film que leur voyage est achevé (sinon on ne pourrait pas voir le film) et de l'autre côté que l'histoire d'amour entre Sophie et Greg est en train de s'écrire au présent. Et je dirais même *aux présents* au pluriel, puisqu'à travers les voix off et le procédé du film nous avons accès à deux perceptions d'un même présent, mais vécu différemment par chacun des protagonistes.

Bien qu'il s'agisse d'un documentaire, cette forme particulière du film nous fait comprendre qu'il s'agit avant tout d'une mise en scène puisqu'il y a bien eu un travail sur les images et les voix off ; Sophie Calle ne joue pas la carte du cinéma-vérité mais laisse apparaître que *quelqu'un est bien passé par là*, qu'il y a eu un travail et notamment un travail de montage. Sophie Calle utilise les possibilités de mise en scène propre au cinéma (montage, voix off) tout en laissant apparaître les maillons de la construction du film pour partager l'idée, qu'au fond, l'amour relève toujours lui aussi d'une forme de mise en scène et que chaque relation, comme dans *Tout va bien* de Godard, est le fruit d'une composition et d'un montage interne. Sophie Calle nous rend complice de la démarche artificielle du film tout en révélant du même que coup que toute histoire amoureuse est la conséquence en partie d'une construction artificielle.

Toutefois, dans cette tentative de parvenir à créer un film à deux voix (c'est-à-dire un film qui rend compte sans hiérarchie des deux points de vue des membres du couple), il réside peut-être là le vrai geste d'amour que la cinéaste semble chercher à montrer tout au long du film. Car bien que celui-ci rend davantage compte de l'incommunicabilité entre les perceptions d'un même moment vécu entre deux personnes qui s'aiment, le film tente toutefois de représenter comment les deux protagonistes cherchent sans cesse durant le tournage à s'adapter pour parvenir à cette entente, à ce temps commun.

La première fois que l'on a enfin l'impression que les personnages réussissent à s'accorder a lieu lors d'une assez longue séquence, dans laquelle on voit pour la première fois Sophie et Greg se filmer mutuellement, caméra à la main, sous la forme d'un champ-contrechamp. À ce moment-là du film, on a enfin le sentiment que la parole se libère entre Sophie et Greg et que les personnages réussissent à se parler vraiment. Il n'y a d'ailleurs dans cette séquence pas de voix off pour contredire ce que les personnages se disent l'un à l'autre, comme si pour la première fois du film il y avait enfin une cohérence entre les paroles des personnages l'un pour l'autre et ce qu'ils pensent. Du reste, en faisant le bilan de la distance qui les sépare, on a paradoxalement la sensation que les deux personnages réussissent enfin à trouver cet espace d'amour qu'ils cherchaient. Labarthe écrit : "Faire un champ-contrechamp, c'est croire (et faire croire) qu'une image peut en regarder une autre"¹⁴³ et bien que dans cette séquence Sophie et Greg échangent leur doute concernant leur sentiment et la suite de leur relation, c'est aussi la première fois que le spectateur a l'impression qu'ils se regardent vraiment et "en même temps".

Au bout d'un moment, la discussion devient tellement intense qu'on voit Sophie Calle baisser sa caméra sous le poids de l'émotion, comme pour montrer qu'elle baisse la garde : le mouvement de sa caméra témoigne du mouvement intérieur qui la traverse.



III. 12b et 12c - Greg et Sophie se filment mutuellement dans *No sex last Night*

¹⁴³ André S. Labarthe, *Ibid*, p.52

À la fin du film, Sophie propose à Greg de se marier dans un drive-in à Las Vegas. Dans un premier temps, Greg n'est pas d'accord et convainc Sophie que ce n'est pas une bonne idée, on entend alors pour la première fois du film les deux voix off de Sophie et Greg se superposer et disent en chœur (en cœur) "C'est sûrement mieux ainsi", Sophie en français et Greg en anglais. Dans la séquence suivante, Greg change soudainement d'avis et les deux amants prennent la route vers le drive-in.

Durant le mariage, un assez long plan les montre tous les deux dans leur voiture durant la cérémonie et c'est maintenant la première fois du film, non pas qu'ils se filment, mais qu'ils sont tous les deux réunis dans le même cadre. C'est-à-dire que pour la première fois, le cadre du film devient cet espace qui rapproche au lieu d'exclure : l'on comprend alors que l'amour devient vraiment possible entre eux à ce moment-là car, en plus d'un temps commun, les deux personnages partagent maintenant également un espace commun.



III. 12d - Le mariage de Sophie et Greg dans un drive-in de Las Vegas

Après une dizaine de "No sex last night" prononcée par Sophie Calle au fil du film, faisant ainsi comprendre au spectateur que les deux personnages n'ont pas de relation sexuelle durant leur voyage, le film s'achève sur le plan d'un lit défait avec la voix off de Sophie prononçant un pudique "Yes". Elle et lui ont enfin réussi à trouver le temps et l'espace d'amour dont le film était le temps de la recherche.

***L'Enfer*, Henri-Georges Clouzot, 1964**

Film inachevé, *L'Enfer* a longtemps été une pièce manquante de la filmographie d'Henri-Georges Clouzot. Après avoir retrouvé presque par accident les rushes abandonnés du film chez Inès de Clouzot, la veuve du cinéaste, Serge Bromberg et Ruxandra Medrea décident de réaliser en 2009 un documentaire qui rend compte des intentions originelles du film et des conditions de tournage qui ont conduit le cinéaste à abandonner son projet. *L'Enfer* à proprement parler n'existe donc pas mais je me baserai dans cette analyse sur les images tirées des rushes de 1964 et montrées dans le documentaire ainsi que des différents documents (entretiens avec des personnes de l'équipe du film, reconstitutions de séquences...) permettant de comprendre les ambitions du film et son rapport avec les images amoureuses.

Le projet initial d'Henri-Georges Clouzot cherchait à présenter un couple, Marcel et Odette, respectivement interprétés par Serge Reggiani et Romy Schneider, rongé par les crises de jalousie de plus en plus fréquente du personnage de Marcel. Au début du film, Clouzot comptait mettre en scène le bonheur parfait de ce jeune couple tout juste marié et venant de prendre la gérance d'un hôtel au pied du Cantal, pour ensuite montrer comment ce bonheur est perturbé par les pulsions obsessionnelles d'un des personnages. Marcel est persuadé que sa femme Odette le trompe avec plusieurs personnes du village, notamment Martino, le garagiste, et Marylou, la coiffeuse et meilleure amie d'Odette. Il se voit pris de crises hallucinatoires durant lesquelles il s'imagine Odette dans d'étranges situations. Comme le précise Bernard Stora qui était l'assistant réalisateur de Clouzot sur le tournage du film, celui-ci voulait montrer une histoire de jalousie assez ordinaire, mais dont l'intérêt résidait surtout dans sa "nouvelle façon de traiter les images, de filmer un nouvel univers plastique", et c'est cette dimension du film qui m'intéresse ici. De quelle manière Clouzot souhaitait-il s'y prendre pour inventer des images nouvelles permettant de rendre compte artistiquement de l'obsession propre à la jalousie compulsive ?

Tout d'abord, une des idées centrales du film incluait le fait que la vie quotidienne du couple à l'hôtel et au village soit filmée en noir et blanc et que seules les visions fantasmées de Marcel soient filmées en couleur. Cette logique visuelle est intéressante en ce sens qu'elle permet déjà de ménager une esthétique de la névrose tout en jouant sur des références visuelles issues de l'histoire du cinéma.

On aurait pu imaginer que la vie quotidienne soit filmée en couleur et les hallucinations de Marcel en noir et blanc – puisque le quotidien perçu dans la vie réelle est en couleur – mais la grande majorité des films de l'époque au moment de l'élaboration de *L'Enfer* dans les années 60 est filmée en noir et blanc. Bien que la couleur commence à se généraliser durant cette période, filmer le quotidien en noir et blanc reste donc une manière de ne pas trancher avec l'esthétique la plus répandue. Les projections subjectives de Marcel sont quant à elles représentées en couleur, ce qui permet de ménager une forme d'irréalité aux crises hallucinatoires du personnage, d'autant plus que les couleurs choisies pour ces séquences ne sont pas des couleurs usuelles.

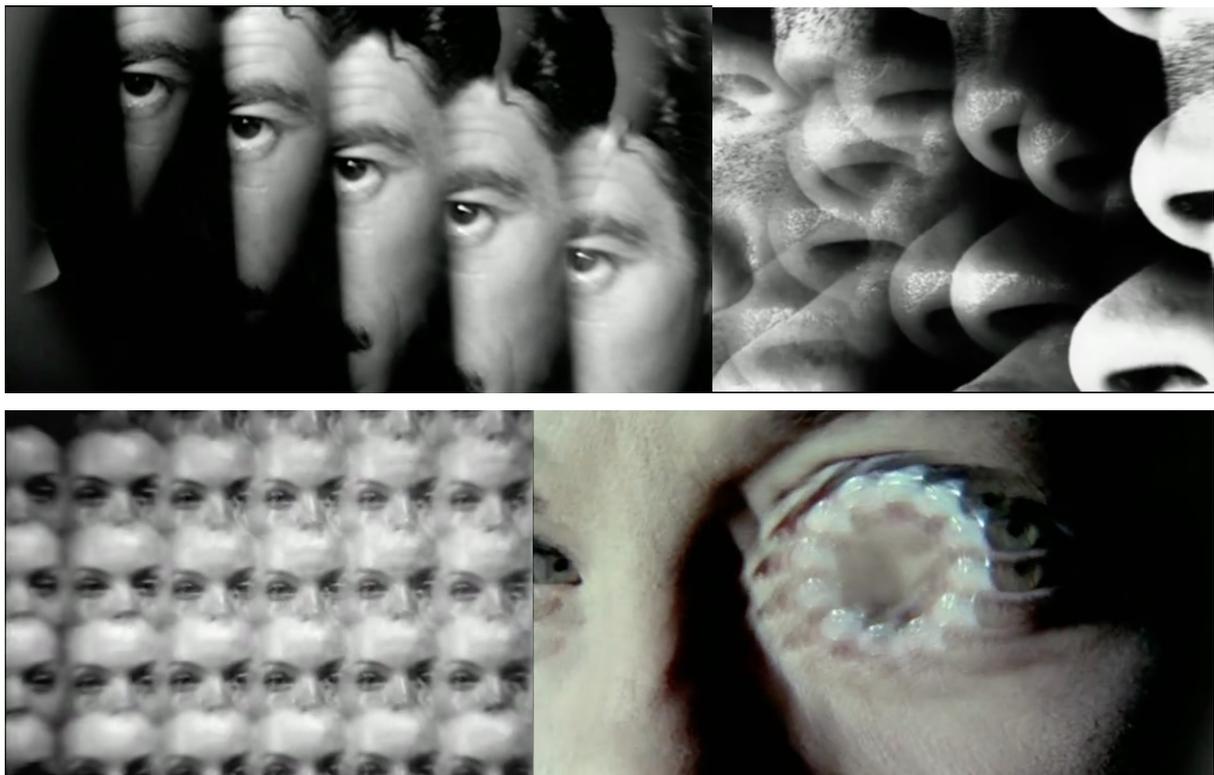


III. 13a et 13b - Les visions fantasmées en couleur de Marcel

Les gammes de rose, violet et vert sont les couleurs qui reviennent majoritairement durant les séquences représentant les délires de Marcel. Ces couleurs semblent suivre la logique des rêves et des visions dans lesquelles la réalité est déformée. Tout le travail de recherche entrepris par Clouzot a pour but de rendre palpable, de trouver des réponses formelles à ce qu'objectivement dans la réalité on ne peut jamais vraiment voir, c'est-à-dire les images hallucinatoires subjectives. Au-delà des couleurs, c'est un véritable travail de déformation que Clouzot cherchait à mettre en œuvre au sein de ses images. Tous les essais qui ont été réalisés pour ces séquences hallucinatoires cherchent à travailler la déformation

d'une manière ou d'une autre, notamment par le mouvement, soit de la caméra, soit des projecteurs, soit des objets et filtres déformants placés devant l'objectif.

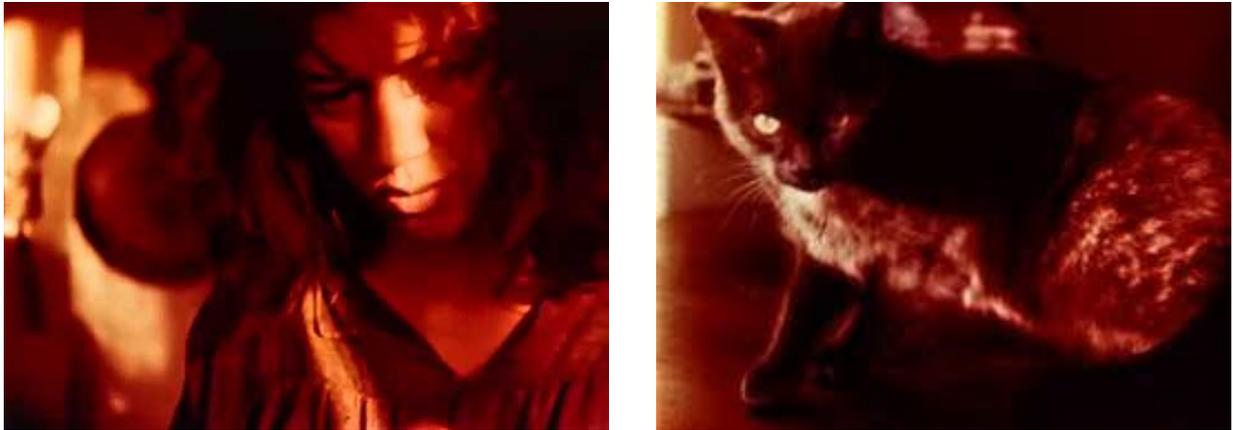
William Lubtchansky, un des chefs opérateurs responsables des essais images réalisés dans le but de filmer les visions hallucinatoires du film, révèle dans le documentaire de Bromberg que c'est à partir d'une exposition d'art cinétique qui s'était tenue au musée des Arts Décoratifs que Clouzot avait eu l'idée de travailler plastiquement les moments du film où le personnage de Marcel rentre en crise.



III. 13c à 13f - Les déformations optiques issues des essais pour *L'Enfer*

L'art cinétique est une clé de compréhension du travail qu'a effectué Clouzot sur ce film car il initie tout le mouvement psychédélique des années 60 et 70 où l'on commence à s'intéresser dans de nombreux domaines (musique, art plastique, etc.) à la représentation des mouvements psychiques de l'esprit. Durant cette période, de nombreux artistes cherchent à comprendre et à jouer avec la représentation de la psyché humaine, et l'usage des drogues qui se démocratise à ce moment-là rend cette esthétique rapidement populaire. En 1964, Clouzot est donc assez actuel dans cette recherche plastique lorsqu'il décide de réaliser *L'Enfer*, voire avant-gardiste car très peu de films classiques explorent ces voies plastiques. Le genre

d'expérimentation auquel se livre Clouzot pour *L'Enfer* est davantage propre au cinéma expérimental ou underground de cette période.

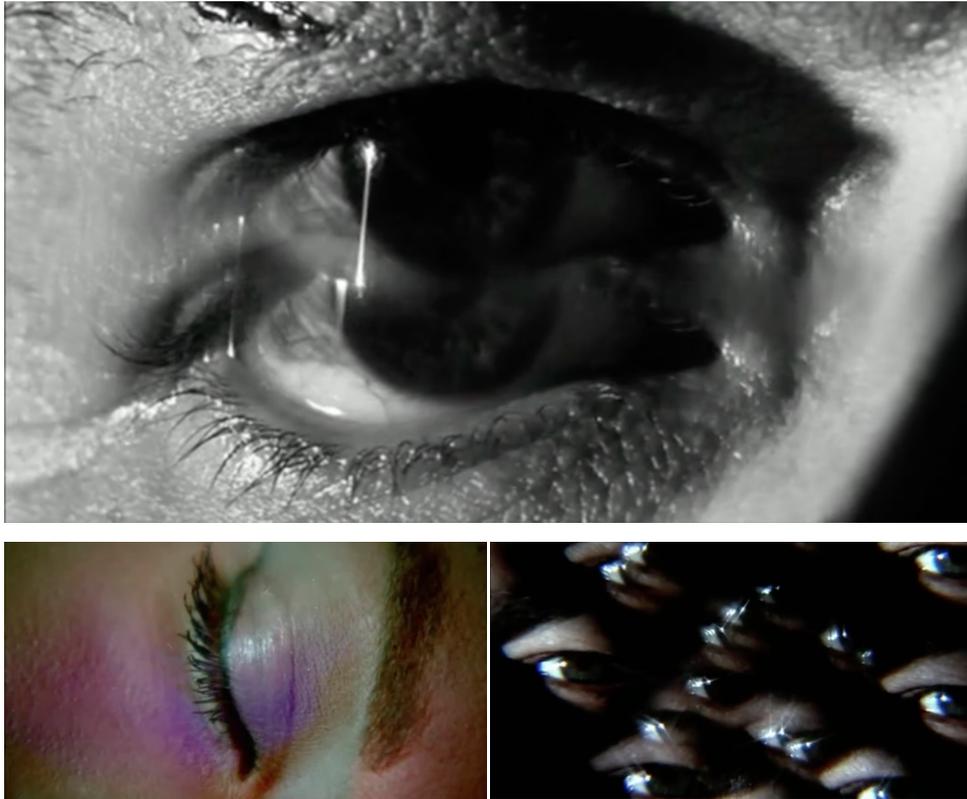


III. 14a et 14b - Cat's Cradle de Stan Brakhage (1959)

Dans les essais filmés en vue de la préparation du film, j'ai remarqué qu'un élément revenait très souvent dans les visions hallucinatoires de Marcel : l'œil. Selon moi, cette accumulation du motif optique est un moyen de figurer l'obsession de Marcel. Qu'est-ce que la jalousie sinon l'obsession de voir – et partant, de savoir ? Le documentaire de Bromberg révèle d'ailleurs que le scénario de Clouzot contient de nombreuses scènes de filature dans lesquelles le personnage de Marcel suit Odette lors de ses virées en ville pour retrouver Marylou ou lors de balades en bateau sur le viaduc de Garabit avec Martino. Marcel est obsédé par ce que sa femme fait lorsqu'elle n'est pas avec lui et c'est donc un personnage qui veut voir, voir à tout prix.

Et comme ce qu'il voit ne correspond pas à ce qu'il s'imagine, ses obsessions deviennent paradoxalement de plus en plus violentes. Barthes écrit : "Dans le champ amoureux, les blessures les plus vives viennent davantage de ce que l'on voit que de ce que l'on sait."¹⁴⁴ Odette semble très claire vis-à-vis de ses sentiments pour Marcel et il semblerait qu'il n'y ait rien qui puisse laisser penser qu'elle le trompe. Pour autant, Marcel, de par les fragments de visions auxquels il a accès (Odette riant à une blague de Martino, laissant transparaître des mines réjouies avec sa copine Marylou), se crée un monde de fiction et de délire dans lequel il se retrouve lui-même piégé.

¹⁴⁴ Roland Barthes, *Ibid*, p. 157



III. 13g à 13i - L'omniprésence des yeux dans les visions de Marcel

La nécessité pour Clouzot de mettre en images les visions psychiques de Marcel – c'est-à-dire de trouver des formes propres au cinéma pour rendre palpables les images amoureuses négatives issues de la jalousie qui l'assaille – est une tentative tout à fait intéressante en tant qu'elle exploite l'art cinématographique dans sa capacité à montrer, faire voir les projections intérieures d'un personnage. Barthes écrit encore dans son chapitre dédié à la jalousie à propos des *Souffrances du jeune Werther* que "la jalousie de Werther vient des images (voir Albert entourer de son bras la taille de Charlotte), non par la pensée"¹⁴⁵. C'est pourquoi le cinéma, en tant qu'il est fait d'images – et même presque exclusivement de cela – est un art apte à représenter ce phénomène sentimental, et c'est selon moi quelque chose que Clouzot a bien compris et dont il a essayé, avant l'arrêt soudain du tournage, d'exploiter au mieux durant les différentes recherches qui devaient mener à bien la réalisation de son film.

¹⁴⁵ Roland Barthes, *Ibid*, p.171

CONCLUSION

À travers des questionnements portés sur les phénomènes de projections, de cadrage, de montage, de mémoire, de travail du temps, de direction d'acteur, j'ai cherché à mettre en évidence comment les images que le cinéma met en scène se lient ontologiquement à celles qui se forment psychiquement dans la tête d'un individu lorsque celui-ci est en état d'amour. En montrant comment s'articule le lien entre les images amoureuses et les images cinématographiques, j'ai tenté de démontrer que le cinéma est peut-être par nature, l'art qui a plus d'affinité avec le sentiment amoureux et j'ai découvert que ces images, aussi bien celles de l'amour que du cinéma, en tant qu'elles représentent chacune à leur manière la remise au présent d'une absence, sont liées par la question centrale du fantôme. *Qu'est-ce qui me hante*, revient, se répète, ouvre en moi un espace de désir ? C'est-à-dire un espace dans lequel il y a de la place, pour moi, qui me regarde, en tant qu'amoureux comme en tant que spectateur.

Malgré la dimension réductrice de notre perception du réel que j'ai évoquée dans ce mémoire, et qui nous empêche et nous empêchera toujours d'aimer l'autre *tel qu'il est*, nous avons vu que la conscience dans le domaine de l'amour comme dans celui du cinéma est fondamentale dans le travail qui permet à l'amoureux de *bien aimer*, comme au cinéaste de savoir quel positionnement il prend face au réel qu'il met en scène. La conscience de nos limites en tant qu'humain est peut-être la seule chose qui nous permettra de réellement réinventer la manière dont on vit nos histoires d'amour, c'est-à-dire de garder en tête que nous sommes traversés par des images qui nous dépassent, par des perceptions sur lesquels nous n'avons pas toujours de contrôle, et que la recherche de l'intimité avec l'autre est avant tout la recherche d'un temps commun et partageable, un temps de cinéma où les corps se retrouvent, l'espace d'un instant, en coïncidence.

Bien que mon mémoire prend le parti de montrer l'amour comme un phénomène illusoire, relevant avant tout de la croyance, j'ai toutefois cherché à montrer que cette illusion porte en elle autant de magie et de rêve que le cinéma en

détient lui-même. Puisque “seule l’image peut rendre compte de l’intensité du réel”, et que l’imagination est “un pouvoir de l’esprit qui réussit à rendre au réel la multiplicité de ses dimensions”¹⁴⁶, il n’y a aucune raison pour que la conscience de la dimension imaginaire à travers laquelle nous vivons nos histoires d’amour aille à l’encontre de nos sentiments amoureux. Au contraire, ce que j’ai essayé de montrer, c’est que cette conscience, au lieu de freiner l’amour, devrait servir à multiplier notre faculté à interagir et à jouer de ces images, en abaissant nos craintes et nos angoisses face à l’incapacité de fusionner totalement avec l’autre.

Si le cinéma a influencé et continuera d’influencer nos histoires amoureuses personnelles, c’est bien parce qu’il cristallise en lui, dans le temps de la projection comme de l’élaboration de ses images, toutes les caractéristiques d’une véritable relation amoureuse. Si nous pouvions aimer les autres comme nous aimons les films, c’est-à-dire en gardant en esprit que les images qui défilent sur l’écran, comme sur les êtres que l’on aime, ne sont que des images, sans que pour autant cette conscience abaisse notre passion ni pour les films ni pour les êtres aimés, alors je pense que nous assisterons enfin à la disparition de la plupart des comportements toxiques et pervers qui animent si souvent les relations amoureuses.

Puisque le cinéma a su prendre racine dans le sentiment amoureux, pourquoi l’amour ne s’inspire-t-il pas lui-même un peu plus de notre relation au cinéma ?

Et si, au fond, les cinéphiles étaient les seuls capables de vraiment aimer ?

¹⁴⁶ Philippe Watts, *Le cinéma de Roland Barthes*, France, De l’incidence éditeur, 2015, p. 67

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages principaux :

BADIOU Alain, *Éloge de l'amour*, Paris, Éditions Flammarion, collection "Café Voltaire", 2009

BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du seuil, Collection "Tel Quel", 1977

COMOLLI Jean-Louis, *Cinéma, Numérique, Survie*, France, ENS Éditions, collection "Tohu Bohu", 2019

DANEY Serge, *Persévérance, Entretien avec Serge Toubiana*, France, P.O.L éditeur, Trafic, 1994

DUFOURMANTELLE Anne, *En cas d'amour, Psychopathologie de la vie amoureuse*, France, Éditions Rivages Poche, collection "Petite Bibliothèque", 2012

LABARTHE André S., *À corps perdu, évidemment*, LimeLight et Les Éditions Ciné-fils, 1997

GUIBERT Hervé, *L'image Fantôme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981

MASSON Céline, *Fonction de l'image dans l'appareil psychique*, Paris, Éditions érès, collection "Actualité de la psychanalyse", 2004

MORIN Edgar, *Amour, Poésie, Sagesse*, Paris, Éditions du Seuil, 1997

MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Les Éditions de minuit, collection "Arguments", 1956

Ouvrages secondaires :

BARTHES Roland, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, collection "Cahiers du cinéma", 1980

BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, France, Gallimard, 1975

DAVID Christian, *L'état amoureux. Essais psychanalytiques*, Paris, Payot, collection "Petite Bibliothèque Payot", 1971

PONTALIS Jean-Bertrand, *Perdre de vue*, Éditions Gallimard, collection "Folio Essais", 1999

PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, France, Éditions Gallimard, 1913, collection "Bibliothèque de la Pléiade", réédition 1954, préfacé par André Maurois

STENDHAL, *De l'amour*, France, Gallimard, collection "Folio", 1980

TARKOVSKI Andreï, *Le temps scellé*, Paris, Éditions de l'Étoile et Cahiers du cinéma, 1989, réédition Philippe Rey, 2014

WATTS Philip, *Le cinéma de Roland Barthes*, France, De l'incidence éditeur, 2015

Articles :

BERNET Ralph, "La présence du passé dans l'analyse husserlienne de la conscience du temps", *Revue de Métaphysique et de Morale* No. 2, 1983

BELLOUR Raymond, "Le Gai Savoir", Paris, *Trafic* No. 120, P.O.L, 2021

DA SILVA-CHARRAK Clara, "Penser la coïncidence : In the Mood for Love", *Rue Descartes*, vol. 53, 2006

DORTIER Jean-François, "Qu'est-ce que l'amour", *L'amour, Un besoin vital, 1000 façons d'aimer, Le couple réinventé*, Sciences Humaines Éditions, 2016

GUÉNEAU Catherine, "Filmer en amour", *Cahier Louis-Lumière n°1*, 2003

JADOULLE Vincent, "Quelques enjeux inconscients de l'état amoureux", *Cliniques méditerranéennes* vol. no. 69, 2004

MURZILLI Nancy, "Effets de projections : l'écriture du sujet par le détour du cinéma", *Le bal des arts* (dir. Elisa Bricco), *Le sujet et l'image : écrire avec l'art*, 2015

ONIANS John, "Les Grecs, les Latins et la naissance de l'art", *La Recherche*, dossier "Chercheurs d'art", 2000

ROUQUET François, "Projections de désirs fin de millénaire, Vingtième Siècle", *Revue d'histoire* vol. no. 75, 2002

SAULE Peggy, "Robert Bresson : de l'objectivité consciente à la subjectivation sublimée", *Cahier Louis-Lumière n°8*, 2011

TRINDADE Hanna, "Temps et souvenir chez E. Husserl : Retour d'une conscience, conscience d'un retour", *Université Charles de Prague*, 2017

VILLATA Jean-Charles, "Ce qui advient (morale du plan long), *Les Variations Hong Sang-soo Vol. 1*, De l'incidence éditeur, 2018

Vidéos :

SIBONY Daniel, *L'amour : deux êtres qui se rencontrent, chacun avec sa faille, et qui créent un "lieu d'être"*, mai 2016,

<https://www.youtube.com/watch?v=jvwM7QWgTbw>

SIBONY Daniel, *On tombe amoureux du fait d'aimer*, juillet 2019,

https://www.youtube.com/watch?v=TTGJ_KJ_L5s

FILMOGRAPHIE

BRAKHAGE Stan, *Cat's Cradle*, 1959

BROMBERG Serge, MEDREA Ruxandra, *L'Enfer d'Henri-Georges Clouzot*, 2009

CALLE Sophie, SHEPHARD Greg, *No sex last night*, 1992

CLOUZOT Henri-Georges, *L'Enfer*, 1964

DONZELLI Valérie, *La Reine des pommes*, 2009

EPSTEIN Jean, *La chute de la Maison Usher*, 1928

GODARD Jean-Luc, *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, 1967

GODARD Jean-Luc, *Tout va bien*, 1972

HITCHCOCK Alfred, *Vertigo*, 1958

KAR-WAI Wong, *2046*, 2004

SANG-SOO Hong, *Woman on the beach*, 2006

TRUFFAUT François, *Jules et Jim*, 1962

WENDERS Wim, *Paris, Texas*, 1984

TABLE DES ILLUSTRATIONS

III. 1 : *Vertigo*, Alfred Hitchcock (1958)

<https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/vertigo-hitchcock-sight-sound-archive-review-penelope-houston>

III. 2a et 2b : *La chute de la Maison Usher*, Jean Epstein (1928) : captures d'écran

III. 3 : *Paris, Texas*, Wim Wenders (1984) : capture d'écran

III. 4 : *Antoine et Colette*, François Truffaut (1962)

<https://cinemacro.com/antoine-et-colette-1>

III. 5a et 5b : *Persona*, Ingmar Bergman (1965)

<https://ozu-teapot.tumblr.com/post/56454228665/persona-ingmar-bergman-1966>

III. 6a et 6b : *Brève histoire d'amour*, Krzysztof Kieslowski (1988)

<https://www.cinelounge.org/Film/12090/Breve-histoire-d-amour>

III. 7 : *L'important c'est d'aimer*, Andrej Zulawski (1975)

https://www.lexpress.fr/styles/vip/jacques-dutronc-a-propos-de-romy-schneider-j-etais-pris-dans-un-truc-incontrolable_1316742.html

III. 8 : *2046*, Wong Kar-wai (2004)

<https://screenmusings.org/movie/dvd/2046/pages/2046-091.htm>

III. 9a à 9c : *Tout va bien*, Jean-Luc Godard (1972) : captures d'écran

III. 10a à 10e : *La Reine des pommes*, Valérie Donzelli (2009) : captures d'écran

III. 11a à 11c : *Woman on the beach*, Hong Sang-soo (2006) : captures d'écran

III. 12a à 12d : *No sex last night*, Sophie Calle et Greg Shephard (1992) : captures d'écran

III. 13a à 13i : *L'Enfer d'Henri Georges Clouzot*, Serge Bromberg et Ruxandra Medrea (2009) : captures d'écran

III. 14a et 14b : *Cat's Cradle*, Stan Brakhage (1959) : captures d'écran

Tom et ses fantômes

Julien Robles

Cette PPM fait partie du mémoire intitulé : *Amour, images, projections*

Directeur de mémoire interne : Michel Marx

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy Pisano

SOMMAIRE

NOTE D'INTENTION	89
SYNOPSIS	92
LISTE TECHNIQUE	93
LISTE ARTISTIQUE	94
SCÉNARIO	95

NOTE D'INTENTION

La multiplication des partenaires amoureux et sexuels, rendue possible en partie par le développement massif des applications de rencontres durant les dernières années, a entraîné pour moi un profond malaise concernant l'idée de m'engager dans une relation ou même une passion amoureuse. J'ai observé à la fois chez moi et les personnes qui me sont proches une forme de désenchantement généralisée concernant l'idée de l'amour. Les applications (et peut-être plus généralement la société capitaliste dans laquelle elles se sont développées) ont placé l'individu dans une logique de recherche constante d'un partenaire immédiat plutôt que dans celle d'un moment mémorable, jusqu'à plonger certaines personnes dans une forme d'amnésie sexuelle qui induit un mouvement de boucle et de répétition. À partir de ce constat, et parce que je crois que ce bouleversement récent n'est pas une fatalité, j'ai eu le désir pour cette partie pratique de mémoire de mettre en scène un personnage qui cherche à réinventer le courage amoureux dans un monde qui y laisse désormais peu de place.

Mon mémoire portant sur le lien entre cinéma et amour, et plus généralement sur le lien entre l'amour et les images, il me semblait intéressant de poursuivre ma réflexion d'un point de vue pratique en imaginant un film dans lequel les trajectoires amoureuses du personnage sont mises en abyme par la relation qu'il entretient aux images. Je pense en effet qu'il existe un lien entre le chemin historique des images et la façon dont aujourd'hui les gens s'aiment et se rencontrent. L'évolution récente des rapports amoureux et sexuels peut selon moi être mise en connexion avec une certaine évolution dans le champ des images. La multiplication et la prolifération des images dans notre société, et notamment sur les réseaux, semble conjointe à la multiplication des partenaires et des corps. Ce que j'aimerais donc faire dans cette partie pratique de mémoire, c'est parvenir à rendre intelligible ce rapport entre différents types d'images amoureuses.

Le premier type d'image présent dans le film, c'est celui que l'on trouve sur les applications de rencontres : ce sont les images instantanées, liquides, qui disparaissent aussi vite qu'elles apparaissent, laissant place à d'autres images qui disparaîtront à leur tour. Elles prennent alors le même chemin que les corps qu'elles représentent, en ceci la consommation des images devient symptomatique de la consommation des corps qui l'accompagne. Le second type d'image, représenté dans le film par les photographies au polaroid du personnage de Victor, est une image qui prend le temps d'apparaître, de se laisser regarder. C'est pour moi ce que serait peut-être une image juste d'amour et de résistance aujourd'hui ; à contre-temps avec la masse des images auxquelles nous faisons face.

Ce qui m'intéresse beaucoup au cinéma, c'est l'attention portée au langage, à la manière dont les gens parlent, à leur accent. Le choix des dialogues et des situations va ici pour moi dans le sens d'un traitement faussement naïf, qui permet de traiter d'un sujet sérieux mais avec bienveillance et humour. C'est pourquoi je serai particulièrement attentif au jeu des acteurs. L'image et le son doivent donc être au service de ce langage, il ne s'agit pas d'un film à effet. Les cadres et le son doivent rester sobres pour que puisse surgir l'étrangeté propre au réel que je ressens et souhaite communiquer. J'envisage ce projet comme une balade introspective, celle de Tom dans le parc, où la parole se dénoue concernant un sujet qui est pour moi peu représenté au cinéma et qui est celui de l'inconséquence sexuelle, fruit des nouveaux modes de rencontres. Cette introspection du personnage permettra au public de se questionner sur son propre rapport aux images, aux sentiments et à la sexualité. Ce qui m'intéresse au cinéma, c'est quand l'étrangeté du réel surgit sans qu'il y ait besoin d'effet, mais plutôt en travaillant les plans longs, à la manière de certains films d'Hong Sang-Soo ou de Bruno Dumont. Plusieurs scènes dans le film relèvent du fantastique ou de l'absurde mais il est pour moi à tout prix nécessaire d'ancrer ce régime fantastique au sein d'une logique de réel afin qu'un décalage se crée et que le spectateur ne comprenne pas tout à fait ce qu'il est en train de voir, d'entendre.

L'ambiguïté de la situation permet à celui ou celle qui regarde de faire son propre chemin dans le film, il peut choisir à tout moment ses émotions devant ce qu'il est en train de voir, car le récit ne tranche pas sur la question de savoir où se situe le point de vue. Ainsi, il s'agit moins de condamner le personnage ou les personnes qui utilisent les applications que de questionner la singularité actuelle de rapports humains concernant les modes d'amour et de rencontre.

SYNOPSIS

Tom en a marre du sexe et il a un plan : tomber amoureux. Mais qu'est-ce que c'est l'amour en vrai ?

LISTE TECHNIQUE

Réalisateur	Julien Robles
Assistante à la réalisation	Elvire Leca
Script	Baptiste Di Nicolo
Directeur de la photographie	Antoine Pirotte
Première assistante caméra	Oriane Trably
Seconde assistante caméra	Élise Djouber
Ingénieure du son	Solenn Desfarges
Perchman	Léo Battle
Renfort son	Anna Mengelle
Régisseur	Bastian Barraja
Renfort régie	Marie Dupeyron
Cheffe costumière	Luce Rouyrre
Maquilleuse	Marie Vallée
Monteur	Lucas Marie
Monteuse son	Line Multari

LISTE ARTISTIQUE

Tom	Matthieu Jeammet
Léo	Baptiste Perais
L'embrasseuse	Lisa Bravi
L'embrasseur	Julien Robles
La copine	Margot Sanchez
Victor	Arthur Soulet
Les fantômes	Ruben Badinter Guillaume Cuenot Rudy Francesco Daby Saye
L'ange	Nicolas Sanson

SCÉNARIO

TOM ET SES FANTÔMES

Un film de Julien Robles

Scénario en date du 14 avril 2022

1. EXT. DEVANT UNE CARTE DU PARC - JOUR

La carte du Parc de la Courneuve. Tom et Léo, une vingtaine d'années chacun, arrivent devant la carte du parc. Ils la regardent attentivement. Léo touche une zone de la carte.

LÉO

Viens, on va voir là-bas, ça a l'air cool.

TOM

Ah ouai, ça a l'air trop cool !

Tom et Léo reprennent leur route.

2. EXT. UN BANC DU PARC - JOUR

Tom et Léo arrivent devant un banc.

LÉO

Viens, on s'assoit sur ce banc, il est trop cool.

TOM

Ouai, il est vraiment beau ce banc.

Tom et Léo s'assoient sur le banc côte à côte et restent en silence quelques secondes en regardant devant eux. Soudain, Léo a envie de faire pipi.

LÉO

Faut que j'aille faire pipi.

TOM

Ah, d'accord, vas-y.

LÉO

Je reviens.

Léo sort du champ, Tom le regarde partir et reste seul. Il sort son téléphone et ouvre une application de rencontres. Il fait défiler les profils, des images de garçons se succèdent. Léo revient vers le banc, Tom verrouille son téléphone et regarde Léo.

LÉO

Tom, je crois que j'ai une gonorrhée.

TOM

Ah ? Une gonorrhée ?

LÉO

Ouai, je viens de faire pipi et ma bite me brûle. J'ai le feu à la bite depuis ce matin.

TOM

C'est peut-être la conséquence logique quand on a le feu au cul comme toi.

LÉO

Comment ça ?

TOM

Bah c'est un transfert d'atome. Au bout d'un moment la combustion passe de derrière à devant.

LÉO

Tu peux parler, toi. Niveau feu au cul t'es pas mal non plus. T'es même pire que moi. (un temps) Tu faisais quoi pendant que je faisais pipi ?

TOM

Rien.

LEO

T'étais sur les applis ?

TOM

Non.

LEO

Je sais que t'es un gros coquin. Je peux pas partir une seconde sans que tu cherches un mec à baiser.

TOM

En attendant, moi, j'ai pas mal à la bite. (un temps) C'est la première fois que ça t'arrive de choper une gonorrhée ?

LÉO

Non malheureusement, c'est un peu mon animal totem.

TOM

Ah...

LÉO

Mais j'en ai jamais eu sur la queue. C'était toujours au niveau de la gorge ou du cul. (un temps) Une fois les deux en même temps.

TOM

Woaw. Et tu sais qui t'a refilé ça ?

LÉO

Non... Je vois tellement de garçons différents en ce moment. (un temps) Ça pourrait très bien être toi d'ailleurs.

TOM

Moi ?

LÉO

Oui, toi.

TOM

Comment ça, moi ?

LÉO

Bah tu m'as sucé quand même.

TOM

Moi je t'ai sucé ?

LÉO

Oui tu m'as sucé.

TOM

Mais non je t'ai pas sucé.

LÉO

Si, si.

TOM

Ah oui c'est bon je m'en souviens.

Ils restent un moment en silence, gênés.

TOM

C'était cool en plus.

LÉO

Ouai, c'était vraiment cool... (un temps) Tu ferais mieux de faire attention en tout cas. On sait jamais.

TOM

De toute façon j'ai envie d'arrêter.

LÉO

Arrêter quoi ?

TOM

Les applis. Les plans cul. Le sexe. J'en ai marre. (un temps) En fait, tu vois, je voudrais tomber amoureux.

LÉO

Toi ? Amoureux ?

TOM

Ouai. Ne plus vivre que des choses intenses.

Au même moment, une jeune fille et un jeune garçon s'embrassent devant Tom et Léo qui les regardent avec incompréhension.

TOM

Bon j'y vais.

LÉO

Tu vas où ?

TOM

Bah je vais chercher l'amour.

LÉO

Ah oui... Bon courage alors.

TOM

Merci.

Tom se lève et s'en va. Léo reste seul et regarde Tom partir puis regarde à nouveau la photo du garçon sur son téléphone.

3. EXT. UNE ALLÉE DU PARC - JOUR

Tom avance dans le parc. Il avance de manière déterminée car il cherche l'amour. Son téléphone vibre dans sa poche. Tom s'arrête et regarde son téléphone. C'est une notification de l'application de rencontres. Il hésite à l'ouvrir mais continue son chemin. Au bout de quelques secondes, le téléphone se remet à vibrer. Tom s'arrête de nouveau, curieux, et regarde son téléphone. L'application le notifie une nouvelle fois. Tom respire un grand coup, il hésite encore une fois à répondre puis se souvient de sa détermination à tomber amoureux. Il est en plein dilemme. Dans la panique, il pose son téléphone par terre et s'en va en laissant le téléphone au sol.

4. EXT. AU CROISEMENT DE DEUX CHEMINS - JOUR

Tom continue de progresser dans le parc lorsqu'il croise une amie à lui. Elle est décoiffée et tient à la main une cocotte en papier.

LA COPINE

Hého Tom ! Salut !

TOM

Oh, salut.

LA COPINE

Je suis drôlement contente de te croiser.
Qu'est-ce que tu fais là ?

LA COPINE

Je voudrais tomber amoureux. Et toi ?

LA COPINE

Ah bah justement je reviens d'un rendez-vous avec un garçon.

TOM

Ah bon ?

LA COPINE

Ouai c'était incroyable ! Il avait une bite énorme. T'aimes ça toi la bite, non ? (un temps) Bon après j'ai entendu dire qu'il fallait faire attention en ce moment, il paraît qu'il y a une épidémie de gonorrhée dans le parc. T'es au courant ?

TOM

(sèchement)

Non.

LA COPINE

(Se souvenant qu'elle a une cocotte en papier dans la main) Oh, et j'ai trouvé cette cocotte en papier sur le chemin, tu veux essayer ? (un temps) Vas-y, dis un chiffre.

TOM

Deux.

LA COPINE

(dépliant la cocotte en papier)

Un, deux. Choisis !

Sur la cocotte en papier, quatre bites sont dessinées à chaque coin. Tom les regarde et soupire.

LA COPINE

Allez, choisis !

TOM

Vraiment, non.

LA COPINE

Bon, je vais choisir pour toi alors !

Elle hésite quelques secondes en regardant les quatre bites et finit par en pointer une du doigt.

LA COPINE

Mhhhh... celle-là !

Elle déplie le coin de la cocotte en papier et lit à voix haute ce qu'il y a écrit.

LA COPINE

Fais une danse rigolote !

TOM

J'ai pas envie là.

LA COPINE

Oh, mais t'es vraiment pas drôle aujourd'hui. C'est pas une attitude de gros coquin ça. (un temps) Bon, moi je vais le faire alors.

TOM

Je veux plus être un gros coquin. J'en ai marre du sexe.

Elle fait une danse rigolote, Tom la regarde avec incompréhension.

LA COPINE

(en dansant)

Mais c'est si bon le sexe, Tom.

TOM

Faut que j'y aille.

LA COPINE

A plus ! Ça m'a fait trop plaisir de te croiser.

Tom poursuit son chemin. Elle le regarde partir en continuant sa danse rigolote.

5. EXT. BELVÉDÈRE - JOUR

Tom poursuit sa promenade pour finalement arriver en bas du belvédère. Tom s'avance pour regarder la vue lorsqu'il entend un bruit d'appareil photo. Tom découvre un garçon, Victor, d'une vingtaine d'années. Il a un polaroid autour du cou et regarde fixement la photographie qu'il vient de prendre de la vue du belvédère. Tom s'avance doucement vers lui, mais Victor ne semble pas le remarquer. Au bout de quelques secondes, Tom engage la conversation.

TOM

Hey, salut !

VICTOR

(remarquant finalement Tom)

Ah, salut.

TOM

Qu'est-ce que tu fais ?

VICTOR

Je prends le paysage en photo.

TOM

Ah... (un temps) Moi je me promène. On se sent moins seuls dans les parcs.

VICTOR

C'est vrai, c'est agréable.

TOM

Tu es photographe ?

VICTOR

Un peu. (un temps) C'est mon dada. (Se rendant compte que le polaroid a fini de se révéler) Tiens, regarde.

Victor tend le bras pour montrer le polaroid à Tom tout en prenant soin de placer la photographie du paysage dans la même direction que le paysage qu'il vient de photographier.

VICTOR

C'est le paysage et en même temps ce n'est déjà plus le paysage. Un jour tout ça disparaîtra, mais les images, non, elles ne disparaissent pas.

TOM

Ah oui ? Moi je crois qu'il y a plein d'images qui disparaissent justement.

VICTOR

Pas celles que l'on prend le temps de regarder vraiment.

A ces mots, Tom semble déconcerté. Victor tend la photographie à Tom.

VICTOR

Tiens, je te la donne.

Tom prend la photo et la regarde avec attention.

TOM

Ça change des photos de bites.

VICTOR

Quoi ?

TOM

Non, rien.

VICTOR

Tu as un numéro de téléphone ?

TOM

Non, je n'ai plus de téléphone. (un temps) Je l'ai perdu.

VICTOR

Ah, c'est con. C'est pour ça que tu as l'air triste ?

TOM

Non, c'est pas pour ça. C'est parce que je ne veux plus vivre que des choses intenses.

VICTOR

Je peux te prendre en photo ?

TOM

Est-ce que ce sera intense ?

VICTOR

Oui, très intense.

TOM

Bon d'accord alors.

Victor prend Tom en photo avec son polaroid. La photographie sort de l'appareil, Victor la saisit. Les deux personnages restent immobiles pendant une dizaine de secondes, le regard fixé sur la photographie, le temps que celle-ci se développe.

TOM

C'est drôle, ce n'est pas du tout comme ça que je me voyais.

VICTOR

Moi, c'est comme ça que je te vois. C'est comme ça que je pourrais t'aimer.

Tom regarde Victor un instant puis prend peur et part en courant en direction de la forêt.

6. EXT. FORÊT DU PARC - JOUR

Tom continue de courir et s'enfonce dans les bois. Il arrive dans la forêt, essoufflé, et regarde autour de lui. Il trouve un arbre contre lequel s'asseoir. Il reprend sa respiration un instant puis ouvre sa braguette et commence à se masturber frénétiquement. Après un moment, quand Tom est presque arrivé à l'orgasme, une main lui touche l'épaule. Tom s'arrête immédiatement, prend peur, et se lève soudainement. Il fait face à quatre garçons.

TOM

Vous êtes qui ?

FANTÔME 1

Nous sommes les fantômes du sexe.

FANTÔME 2

On est méga horny.

FANTÔME 3

Ouai, on a trop envie de faire l'amour avec toi.

FANTÔME 4

T'es plutôt passif ou actif ?

Les garçons convergent vers Tom et commencent à s'accrocher à ses vêtements pour le déshabiller. Tom tente de se débattre tant bien que mal.

FANTÔME 1

Laisse-toi faire...

FANTÔME 3

On est là pour toi.

FANTÔME 2

Dis-nous ce qui te ferait plaisir !

Tom continue de se débattre. Les garçons deviennent de plus en plus agressifs, Tom est à bout.

TOM

(en criant)

Je veux tomber amoureux !

Les garçons s'arrêtent soudainement de toucher Tom, stupéfaits et reculent d'un pas. Ils sont sous le choc.

FANTÔME 1

Fallait le dire plus tôt.

FANTÔME 2

On pouvait pas savoir, nous.

TOM

C'est pas grave.

FANTÔME 3

On pensait que t'étais un gros coquin.

FANTÔME 4

Qu'est-ce que tu fais là alors ?

TOM

J'ai rencontré un garçon mais j'ai pris peur.
Du coup je suis venu me branler ici.

TOUS LES FANTÔMES EN MÊME TEMPS

Ah...

Tout le monde reste en silence un instant.

TOM

Je crois que je devrais aller le retrouver.

FANTÔME 1

Tu veux qu'on te finisse avant ?

TOM

Non, c'est bon, vous inquiétez pas. (un temps) J'en aurais bien eu envie à un autre moment. Mais là... (un temps) j'ai envie de vivre d'autres choses.

FANTÔME 2

Comme tu veux.

FANTÔME 3

C'est juste histoire que tu repartes pas les couilles pleines.

FANTÔME 4

Ni le cœur vide.

FANTÔME 1

Ouai, nous aussi on a des sentiments tu sais.

TOM

Ça va aller, merci.

Ils restent encore un instant en silence avant de s'en aller tous les quatre. Tom les regarde partir puis s'en va dans la direction opposée.

7. EXT. PLAINE DU PARC - JOUR

Tom sort de la forêt. Il regarde autour de lui découvre un peu plus bas un homme de dos avec des ailes d'ange qui boit de la bière dans l'herbe et s'approche de lui.

TOM

Tu aurais pas vu un garçon par hasard ?

L'ANGE

Un garçon ?

TOM

Oui, beau, brun avec un appareil photo démodé autour du cou.

L'ANGE

Non, désolé.

TOM

T'es un ange ?

L'ANGE

Oui. Déchu. C'est pour ça que je bois de la bière.

Tom s'assoit à côté de l'ange. Il soupire.

L'ANGE

(lui proposant de boire dans sa canette)

T'en veux un peu ?

TOM

Oui, merci.

Tom boit dans la canette de l'Ange.

L'ANGE

Tout va bien ?

TOM

Oui ça va, c'est juste que j'aimerais tomber amoureux mais je suis pas sûr de pouvoir.

L'ANGE

Pourquoi ?

TOM

Je sais pas. (un temps) Je crois que j'ai sucé trop de bites.

L'ANGE

Quels genres de bite ?

TOM

Des bites en tout genre.

L'ANGE

Et ça t'a plu ?

TOM

Oui.

L'ANGE

Alors, c'est quoi le problème ?

TOM

Bah j'ai l'impression que du coup j'ai pas le droit à l'amour.

L'ANGE

C'est con. C'est juste une image que tu te fais de toi-même.

Tom l'écoute attentivement.

L'ANGE

Moi aussi j'aime sucer, tu sais. Ça ne m'a pas empêché de tomber amoureux.

TOM

Ah bon ?

L'ANGE

Oui.

TOM

Mais moi j'aime vraiment beaucoup sucer.

L'ANGE

Ah... (un temps) Et tu penses qu'en tombant amoureux tu vas moins sucer ?

TOM

Peut-être.

L'ANGE

C'est pas vraiment quelque chose qu'on décide, non ?

Tom ne répond pas, hausse les épaules.

TOM

(après un temps) T'aurais une cigarette ?

L'Ange sort une cigarette et lui tend, Tom la saisit. L'Ange lui allume sa cigarette.

TOM

Merci, t'es un ange.

Ils fument un instant en silence.

L'ANGE

L'amour va pas te sauver, tu sais.

TOM

Ouai...

L'ANGE

Il n'y a que toi qui peux te sauver.

Ils restent encore en silence dans l'herbe un instant lorsque l'Ange aperçoit Victor dans une allée.

L'ANGE

C'est pas lui là-bas ? Le garçon que tu cherchais ?

TOM

(remarquant Victor à son tour) Oui. C'est lui !

L'ANGE

(remarquant que Tom ne bouge pas) Pourquoi tu vas pas le voir ?

TOM

J'ai plus envie.

L'ANGE

Pourquoi ?

TOM

J'ai peur. (un temps) Et puis j'ai peut-être
une gonorrhée.

L'Ange le regarde puis regarde à nouveau Victor.

L'ANGE

Il est mignon quand même.

TOM

Oui, c'est vrai qu'il est mignon.

L'ANGE

Tu veux pas tenter ta chance ?

TOM

Non. Je crois que t'as raison en fait, l'amour
c'est pas une fin en soi.

L'ANGE

Ça t'empêche pas d'essayer.

TOM

Pour quoi faire ?

L' ANGE

Bah si ça marche pas tu pourras toujours le sucer.

Tom réfléchit un instant et court vers Victor. L'Ange les regarde partir et boit une dernière gorgée de sa bière.

FIN