

ENS Louis-Lumière

*La Cité du Cinéma
20, rue Ampère BP 12
93213 La Plaine Saint-Denis
Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01
www.ens-louis-lumiere.fr*

Mémoire de recherche section cinéma 2014-2017
Soutenance de juin 2017

Les motifs de l'addiction au cinéma, de l'intensité à la liberté

*MEMOIRE DE RECHERCHE DE LOUISE VANDEGINSTE
Sous la direction de David Faroult et Nicole Brenez*

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée :
Le Départ d'Ada

Directeur interne de mémoire : **David FAROULT**
Directrice externe de mémoire : **Nicole BRENEZ**
Président du jury cinéma et coordinateur des mémoires : **David FAROULT**
Troisième membre du jury de la soutenance du mémoire : **Jérôme BOIVIN**

ENS Louis-Lumière

*La Cité du Cinéma
20, rue Ampère BP 12
93213 La Plaine Saint-Denis
Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01
www.ens-louis-lumiere.fr*

Mémoire de recherche section cinéma 2014-2017
Soutenance de juin 2017

Les motifs de l'addiction au cinéma, de l'intensité à la liberté

*MEMOIRE DE RECHERCHE DE LOUISE VANDEGINSTE
Sous la direction de David Faroult et Nicole Brenez*

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée :
Le départ d'Ada

Directeur interne de mémoire : **David FAROULT**
Directrice externe de mémoire : **Nicole BRENEZ**
Président du jury cinéma et coordinateur des mémoires : **David FAROULT**
Troisième membre du jury de la soutenance du mémoire : **Jérôme BOIVIN**

REMERCIEMENTS

David Faroult, Nicole Brenez, Jérôme Boivin, Giusy Pisano, Alain Bergala, Françoise Baranger, Laurent Stehlin, Didier Nové, Caroline Lafargue, Alexandrina Gonçalves, Roselmy K/Bidi, Frédéric Boutard, Louis Privat, Glen Dagnault, Guillaume André, Dimitri Kharitonoff et toute l'équipe de la partie pratique.

RÉSUMÉ

Ce mémoire aborde les motifs de l'addiction au cinéma, c'est-à-dire un motif cinématographique véhiculant un sens, une conception du monde (des motifs) qui entrent en jeu dans la pratique des addicts. Nous pensons que ces motifs ont ceci de particulier qu'ils acculent les cinéastes à interroger la nature de leur médium, la représentation du temps et de l'espace. Davantage que d'autres motifs, ils manifestent la représentation du monde du réalisateur. Nous nous appuyerons sur des analyses de séquence plus ou moins détaillées pour exprimer ce rapport intrinsèque entre l'addiction, la perception du temps, de l'espace et finalement la liberté. Les deux concepts directeurs sont l'intensité et la liberté.

L'intensité nous accompagne tout au long de notre étude comme outil de compréhension vis-à-vis de la quête des addicts et de leur mise en scène. Nous verrons entre autres que l'intensité nous permet de faire le lien entre la représentation du personnage addict et celle du monde ainsi que de l'époque dans lesquels il vit. Cette exigence d'intensité atteint des limites qui produisent une logique d'exil : hors du temps, hors du monde, l'addiction devient un processus de marginalisation.

Mais, arrivés à la troisième partie, nous verrons que la liberté est la véritable problématique sous-jacente. Quelles sont les possibilités de ce processus de marginalisation ? Est-ce seulement l'épuisement du concept d'intensité, une impasse figurative et significative ? L'exil spatio-temporel de l'addiction mène-t-il à une liberté absolue ou bien seulement à l'emprisonnement, l'empire de la répétition du même, de la non évolution ? De son origine latine, *ad-dicere* (dit à), le mot addiction signifie esclave (être « dit à » son *pater familias*). L'addiction semble donc très éloignée d'une quelconque conception d'émancipation, pourtant nous étudierons quelques exemples de films qui ont fait des motifs de l'addiction le tremplin nécessaire pour remettre en question notre rapport au temps, à l'espace, au monde. Tous les films étudiés développent plus ou moins la logique interne de ces motifs, mais nous tenterons finalement d'esquisser l'horizon vers lequel ils tendent.

MOTS CLÉS : ADDICTION, MOTIF, CINÉMA, INTENSITÉ, LIBERTÉ, MÉLANCOLIE, DÉSIR.

ABSTRACT

This research approaches the motifs of addiction in cinema, that means a cinematographic motif which conveys the meanings of being an addict and the world view that involves for them. We think that these motifs are particularly requiring filmmakers to ask the nature of their medium, the representation of time and space. More than others motifs, they express the director's world representation. We will use more or less detailed sequence analyses to show the intrinsic connection between addiction, perception of time and space, and finally freedom. The two basic concepts of our work are freedom and intensity.

Intensity will be a very useful notion to understand the endless search of the addicts and its depiction in films. Among other things, we will see that intensity makes us link the representation of the addicted character with that of the world and also the times he lives in. The requirement of intensity reaches such levels that it produces a logic of exile: out of times, out of the world... The addiction becomes a process of marginalization.

The third part will explain how freedom is the true underlying issue. What are the representational possibilities of this marginalization process? Is it only the exhaustion of the concept of intensity, namely the deadlock of figuration and meaning? Does the spatio-temporal exile of addiction lead to an absolute freedom or only to a kind of retreat, the eternal repetition of the same, the non-evolution? Etymologically (from the Latin *ad-dicere*: to be said to someone), the word "addiction" means "slave" (to be said to one's *pater familias*). Addiction seems therefore very far away from any conception of freedom. However, we will study some films which have used the motifs of addiction as the necessary ramp to challenge our own rapport to time, space and to the world. Every film we will study in this research develop more or less the inner logic of these motifs, but finally we will try to outline the horizon toward which they are directed.

KEYWORDS : ADDICTION, MOTIF, CINEMA, INTENSITY, FREEDOM, MELANCHOLY, DESIRE.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

Motifs de de l'addiction.....	8
Liberté.....	17
Intensité.....	19

PARTIE I

L'atemporalité de l'addiction.....	23
---	-----------

<u>Chapitre 1 : Le cercle, une question de temps.....</u>	<u>24</u>
---	-----------

Le verre d'alcool.....	24
La boucle spatio-temporelle.....	27
Mouvement circulaire, retour à la réalité.....	30
Le 360° trompe-l'oeil.....	35

<u>Chapitre 2 : La répétition et les figures du double.....</u>	<u>46</u>
---	-----------

Imitation, fatalité.....	46
Nico ou l'éternel retour.....	58
L'addiction comme conception du temps.....	66

PARTIE II

Géométrie du vide, le départ.....	98
--	-----------

<u>Chapitre 1 : Le manque primordial.....</u>	<u>99</u>
---	-----------

Le champ/contre-champ du lien perdu.....	100
Images d'archives, témoignages, géographie d'un manque.....	109

<u>Chapitre 2 : L'étrangeté au monde.....</u>	<u>113</u>
---	------------

La mise en échec de la sagesse.....	113
Les failles de la logique mélancolique.....	120
L'écran de la réalité.....	126

<u>Chapitre 3 : Présence fantômatique.....</u>	<u>133</u>
--	------------

La réalité à portée de main.....	134
Les coulisses de la comédie sociale.....	145
Un personnage ubiquiste ?.....	150
 PARTIE III	
L'addiction ou la liberté monstrueuse.....	166
 <u>Chapitre 1 : L'addiction comme caricature.....</u>	
Dehors/Dedans.....	167
La découverte d'une substance addictive et de sa loi.....	174
Le rite initiatique.....	179
Le passage de l'autre côté du miroir.....	183
Jusqu'au cannibalisme.....	193
L'épidémie mondiale.....	198
 <u>Chapitre 2 : Le « freak » moderne.....</u>	
Le quotidien d'un prédateur.....	206
L'espoir d'une échappée.....	212
La rechute.....	222
 <u>Chapitre 3 : Les nouveaux monstres.....</u>	
Lumière manichéenne.....	227
Désir monstrueux.....	235
 CONCLUSION.....	
BIBLIOGRAPHIE.....	264
FILMOGRAPHIE.....	266
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	268
DOSSIER PPM.....	271

INTRODUCTION

Motifs de l'addiction

Depuis son apparition dans le cinéma, le motif de l'addiction donne lieu à une intéressante extension de ses possibilités esthétiques. D'emblée il pose des questions (philosophiques, éthiques, et in fine politiques) qui imposent à tout réalisateur de véritables partis-pris de mise en scène. Nous pensons que l'addiction fait partie de ces motifs de représentation qui révèlent avec une particulière évidence la vision du monde d'un cinéaste. En un certain sens, chaque geste cinématographique décèle un point de vue, mais cette notion implique une réflexion générale sur le rapport au monde d'un être humain. Bien sûr l'addiction peut également être le thème d'un film et ne pas interférer au niveau de la mise en scène, comme par exemple dans *Confessions d'une accro du shopping* de Paul John Hogan (2009). Dans ce cas-là, non seulement la notion n'est en aucun cas interrogée et ne produit aucune possibilité esthétique, mais son mode d'apparition (par le dialogue et le scénario uniquement) renforce l'éternelle dichotomie fond/forme. Or, nous pensons que l'addiction en tant que concept ambigu, polémique et mobile est justement un terrain fertile de création en termes de motif. Sa signification n'est pas figée et elle traverse différentes structures de pensée : des recherches scientifiques, sociologiques, psychologiques, psychanalytiques, etc. ne cessent de remettre en question sa définition officielle. Par rapport à d'autres concepts qui semblent quelque peu embourbés dans la fixité de l'époque, l'addiction incarne aussi une certaine résistance à l'état des choses. Dans la perspective d'une hégémonie de la pensée « neuronale » (cf. *L'Homme neuronal* de Jean-Pierre Changeux, 1983), la réalité de l'addiction pose problème. Nous faisons référence ici à la domination économique et politique d'un modèle de pensée faisant de la biochimie l'exclusive vérité ontologique de l'être humain et, surtout, sa finalité. Roland Gori notamment, psychanalyste et professeur émérite de psychologie et psychopathologie, se positionne en dénonçant ce système :

En particulier, certains résultats concernent la critique des techniques d'accompagnement psychologique et des rationalités cognitivo-instrumentales qui sous couvert de références aux sciences cognitives et aux neurosciences — dont elles se distinguent radicalement — mettent en œuvre des processus idéologiques de normalisation sociale. Ce travail s'insère dans le cadre d'un référentiel que les responsables de ce pôle de recherches ont construit à la suite de Michel Foucault en tant que « médicalisation de l'existence » (cf *La Santé totalitaire*¹, 2005 [...])¹²

Ce penseur engagé s'inscrit donc à la suite de Michel Foucault (1926-1984), mais aussi de

1 *La Santé totalitaire : essai sur la médicalisation de l'existence*, Roland Gori et Marie-José Del Volgo, 2005, Paris, Denoël.

2 Résumé de la participation de Roland Gori (« De l'ennui aux passions nihilistes ») à un recueil de textes de spécialistes autour de la mélancolie intitulé *Les Brumes de la dépression*, dir. Jacques André, 2007, Paris, Puf.

Georges Canguilhem (1904-1995, un philosophe et médecin qui fut d'ailleurs le directeur de thèse de Michel Foucault) dont la thèse principale est, schématiquement, que le vivant ne peut être réduit, ni déduit des lois physico-chimiques. Une autre voix essaye donc de se faire entendre, dénonçant la domination économique, culturelle et politique de cette vision du monde basée exclusivement sur la neurobiologie. L'être humain n'est pas ontologiquement un corps-machine déterminé par des lois universelles. On peut imaginer un rationalisme qui accepte que des croyances irrationnelles puissent avoir effet de vérité sans être des vérités en elles-mêmes... Pour résumer vulgairement, l'alternative à la pensée dominante ne consiste pas à nier l'aspect physiologique de l'homme, mais à ne pas en faire une indépassable et exclusive vérité de l'humanité. Par exemple, si l'on considère l'incroyable plasticité du cerveau, on peut dépasser le déterminisme physiologique en y voyant la preuve du caractère essentiellement indéfini de la matière. En ce sens, une approche psychodynamique permet de concevoir les pathologies psychologiques en termes de processus, donc réversibles. Au contraire, une approche psychostatique persiste dans une perspective déterministe, où les symptômes du patients sont des attributs de sa personnalité qu'il convient de soigner à coups de neuroleptiques, anxiolytiques et autres psychotropes. Cette ligne de partage, opérée par Henri Ellenberger (psychiatre canadien, 1905-1993), permet notamment de fonder la psychanalyse du point de vue de la psychologie dynamique (la parole performative, qui change le cours des processus psychologiques) et, d'un autre côté, de pointer aujourd'hui les dérives de la psychologie statique, notamment la surconsommation de médicaments. Ainsi l'addiction renvoie-t-elle à des questions bien plus vastes qu'un simple problème personnel : faut-il distinguer la personnalité de quelqu'un de son dysfonctionnement cérébral ? Qu'est-ce que la liberté humaine si nous sommes contraints par une série de réactions chimiques en chaîne ? Qu'est-ce que la volonté, l'individualité ? Qu'est-ce que la réalité si notre perception du temps et de l'espace est déformée par un comportement addictif ? Les interprétations sont multiples et le débat loin d'être fini. Concernant le domaine de l'addictologie, aucun consensus ne se dégage réellement de la polémique actuelle concernant l'étendue de la classification des addictions (donc de la nature de ce qu'est l'addiction ou non). Comme le résume Marc Valleur, psychiatre français, dans son article au titre significatif « Définir l'addiction : question épistémologique, conséquences politiques » (2012) :

Deux grands courants semblent se dessiner : d'un côté, une distinction ferme entre de « vraies » addictions, représentées par l'alcoolisme, les toxicomanies, le tabagisme, et de « fausses » addictions, dont les addictions sans drogues. De l'autre, une prise en compte des addictions au sens large, incluant les addictions sans drogues ou « comportementales », les « addictions avec drogues » devenant une catégorie particulière de ce groupement plus vaste. Toutes ces discussions tendent, de fait, à raviver des questions fort anciennes sur la nature des addictions dans leur ensemble, ainsi que les diverses critiques de « l'addiction-maladie ». [...]

La question de la nature des addictions, voire de leur existence, se pose donc toujours de façon très aiguë, malgré toutes les avancées de toutes les nombreuses disciplines concernées.³

Le caractère univoque de l'ultra-rationalisme ambiant laisse peu de place aux autres réponses possibles (et donc à une diversité esthétique). Mais, précisément, l'addiction est l'un de ces concepts (comme l'amour, la mort et autres notions constitutives) qui, intuitivement, ne se laissent pas réduire au simple schéma biologique. Si nous sommes à peu près tous d'accord dans notre société occidentale moderne pour admettre que nous n'avons aucun libre-arbitre face à une maladie telle qu'un cancer ou une anomalie génétique, l'imaginaire collectif semble avoir quelques réticences à réduire l'addiction à une maladie. Le poids culturel de l'addiction est tel que les recherches scientifiques ne suffisent pas à dépasser son historique lié à la création et/ou à un mal-être métaphysique. Les poètes maudits usaient des opiacées comme source d'inspiration, l'alcool est pour certains la muse ou la béquille idéale pour continuer à vivre dans un monde imparfait. Préjugés, mythes et mystiques embrouillent et complexifient la simple résolution du problème de l'addiction en dérèglement synaptique et hormonal. Il y a forcément autre chose. Le puritanisme et le rationalisme gagnent la question comme à peu près le reste de la société, néanmoins (est-ce lié au rapport étroit entre la créativité et l'addiction ?) nous constatons un certain esprit de résistance dans le motif de l'addiction au cinéma et donc une plasticité, une mobilité esthétique intéressante.

Être sous l'influence d'une addiction est souvent considéré comme irréprésentable. Toute expérience subjective est bien sûr, dans une plus ou moins grande mesure, pensée comme incommunicable. Mais l'addiction est une forme de folie, on y perd sa volonté, son libre arbitre, ne pouvant résister à ce qui est extérieur à soi et pourtant nous contrôle. La folie est précisément ce qui échappe à la rationalisation et on peut en conclure que malgré toutes les explications scientifiques ou logiques possibles, il sera toujours nécessaire de passer par un détour afin d'exprimer ce qu'est l'addiction. Comme nous le verrons dans la définition de l'intensité, il y a là l'idée d'une connaissance qui ne peut être comprise uniquement par la raison, et que l'on ne pourrait que toucher par le biais d'une perception sensorielle et/ou émotionnelle et/ou spirituelle. La notion d'addiction aurait donc besoin de l'imaginaire, d'un médium artistique pour être communicable. Mais cette idée en elle-même d'une incommunicabilité et de l'irréductibilité de toute forme de folie a été instrumentalisée, récupérée et réduite à un stéréotype. Le cliché de l'addiction, très difficile à éviter pour un réalisateur, est donc soit de réduire l'addiction à un déterminisme (physiologique, social), soit de perpétuer les préjugés populaires, soit de tomber dans le panneau de l'irréprésentable

3 « Définir l'addiction : question épistémologique, conséquences politiques », Marc Valleur, 2012, Paris, Publications de l'hôpital Marmottan, p.1.

subjectivité, de l'intensité. Si l'on s'en tient aux recherches scientifiques, l'addiction est avant tout un comportement symptomatique, diagnosticable donc objectif. En effet, si l'on peut dire d'une personne qu'elle est addictive, c'est bien qu'il y a quelque chose de visible, sur lequel nous nous sommes mis à peu près d'accord. Nous savons tous ce qu'est un alcoolique a priori. Historiquement, le concept scientifique d'addiction n'existe que depuis le vingtième siècle avec l'incursion du terme dans les recherches psychanalytiques de Freud et surtout de ses successeurs dans les années 1930-1960. Mais la première théorisation officielle de la maladie par le psychiatre américain Aviel Goodman consiste en la description d'un comportement. Selon le fameux article de ce dernier, « Addiction : Definition and Implications », paru dans le *British Journal of Addiction* de novembre 1990, il s'agit :

[d'] un processus par lequel un comportement, qui peut fonctionner à la fois pour produire du plaisir et pour soulager un malaise intérieur, est utilisé sous un mode caractérisé par : (1) l'échec répété dans le contrôle de ce comportement (impuissance) et (2) la persistance de ce comportement en dépit de conséquences négatives significatives (défaut de gestion) ⁴

Aujourd'hui le DSM V qui est une référence internationale (la cinquième édition, datant de 2013, du « Diagnostic and statistical manual of mental disorders » de l'association américaine psychiatrique) a considérablement enrichi la liste descriptive de ce comportement pathologique :

Mode d'utilisation inadapté d'un produit conduisant à une altération du fonctionnement ou à une souffrance, cliniquement significative, caractérisé par la présence de deux (ou plus) des manifestations suivantes, à un moment quelconque d'une période continue de douze mois :

1. Le produit est souvent pris en quantité plus importante ou pendant une période plus prolongée que prévu
2. Il existe un désir persistant ou des efforts infructueux, pour diminuer ou contrôler l'utilisation du produit
3. Beaucoup de temps est passé à des activités nécessaires pour obtenir le produit, utiliser le produit ou récupérer de leurs effets
4. Craving ou une envie intense de consommer le produit
5. Utilisation répétée du produit conduisant à l'incapacité de remplir des obligations majeures, au travail, à l'école ou à la maison
6. Utilisation du produit malgré des problèmes interpersonnels ou sociaux, persistants ou récurrents, causés ou exacerbés par les effets du produit
7. Des activités sociales, occupationnelles ou récréatives importantes sont abandonnées ou réduites à cause de l'utilisation du produit
8. Utilisation répétée du produit dans des situations où cela peut être physiquement dangereux
9. L'utilisation du produit est poursuivie bien que la personne sache avoir un problème psychologique ou physique persistant ou récurrent susceptible d'avoir été causé ou exacerbé par cette substance

4 « Addiction : Definition and Implications » d'Aviel Goodman, novembre 1990, *British Journal of Addiction*, Vol. 85, Issue 11, p. 1403-1408.

10. Tolérance, définie par l'un des symptômes suivants :
 - a. besoin de quantités notablement plus fortes du produit pour obtenir une intoxication ou l'effet désiré
 - b. effet notablement diminué en cas d'utilisation continue d'une même quantité du produit
11. Sevrage, caractérisé par l'une ou l'autre des manifestations suivantes :
 - a. syndrome de sevrage du produit caractérisé (cf diagnostic du syndrome de sevrage du produit)
 - b. le produit (ou une substance proche) sont pris pour soulager ou éviter les symptômes de sevrage.
 - Présence de 2 à 3 critères : ADDICTION LÉGÈRE
 - Présence de 4 à 5 critères : ADDICTION MODÉRÉE
 - Présence de 6 critères ou plus : ADDICTION SÉVÈRE⁵

Le diagnostique paraît très simple à faire, puisqu'il s'agit quasiment d'un QCM. Si l'on s'en tient au point de vue littéraire, la recherche des mots justes pour exprimer et donner forme à cette expérience si aliénante, que celle de l'addiction, se rapproche bien souvent de l'univers romantique et post-romantique de l'apologie du tragique. Contrevenant à l'héritage rabelaisien, épicurien, qui chante les louanges de l'ivresse, et contrebalançant l'apologie des drogues comme source d'inspiration, certains artistes ont commencé à décrire le cycle de souffrance de l'addiction dès le XIX^e siècle. La première œuvre littéraire exprimant l'idée d'addiction avant la lettre est le récit autobiographique de Thomas de Quincey, *Confessions d'un mangeur d'opium anglais* (1821). Mais ce sont surtout les poètes qui ont cherché l'indicible de l'addiction comme Charles Baudelaire et ses fameux *Paradis artificiels* (1860). Arthur Rimbaud, dans « Matinée d'ivresse » (*Illuminations*, 1873-1874), exprime entre autre un moment d'ascendance et un moment de descente, tout en tissant un lien clair entre la dépendance à un « poison » et l'aspiration à s'approcher d'un absolu :

Ô mon Bien ! Ô mon Beau ! Fanfare atroce où je ne trébuche point ! Chevalet féérique ! Hourra pour l'œuvre inouïe et pour le corps merveilleux, pour la première fois ! Cela commença sous les rires des enfants, cela finira par eux. Ce poison va rester dans toutes nos veines même quand, la fanfare tournant, nous serons rendus à l'ancienne inharmonie. O maintenant, nous si digne de ces tortures ! rassemblons ferveusement cette promesse surhumaine faite à notre corps et à notre âme créés: cette promesse, cette démence ! L'élégance, la science, la violence ! On nous a promis d'enterrer dans l'ombre l'arbre du bien et du mal, de déporter les honnêtetés tyranniques, afin que nous amenions notre très pur amour. Cela commença par quelques dégoûts et cela finit, - ne pouvant nous saisir sur-le-champ de cette éternité, - cela finit par une débandade de parfums.

Rire des enfants, discrétion des esclaves, austérité des vierges, horreur des figures et des objets d'ici, sacrés soyez-vous par le souvenir de cette veille. Cela commençait par toute la rustrerie, voici que cela finit par des anges de flamme et de glace.

Petite veille d'ivresse, sainte ! quand ce ne serait que pour le masque dont tu as gratifié. Nous t'affirmons, méthode ! Nous n'oublions pas que tu as glorifié hier chacun de nos âges. Nous avons foi au poison. Nous savons donner notre vie tout

5 Critères de diagnostique des troubles addictifs selon le DSM V, 2013, « The American Psychiatric Association ».

entière tous les jours.
Voici le temps des Assassins.⁶

Entre « quelques dégoûts » et la « débandade de parfums », il y eu un instant « cette éternité ». Le poète ne sanctifie pas l'ivresse, mais il rappelle au contraire le caractère éphémère et illusoire de l'expérience (« cette promesse surhumaine faite à notre corps »). On échappe à la réalité par dégoût du monde, mais on y revient toujours. Le « masque », le déguisement temporaire de l'ivresse vaut en soi en tant qu'expérience, mais il n'est rien d'autre qu'une « méthode ». Charles Baudelaire lui non plus n'est pas aussi apologétique que l'on pourrait le penser vis-à-vis des « paradis artificiels » : « Les vices de l'Homme, si pleins d'horreur qu'on les suppose, contiennent la preuve (quand ce ne serait que leur infinie expansion !) de son goût de l'infini ; seulement, c'est un goût qui se trompe souvent de route⁷. » Mais encore : « Les chercheurs de paradis font leur enfer, le préparent, le creusent avec un succès dont la précision les épouvanterait peut-être⁸. » Malheureusement, aujourd'hui le poète maudit en est réduit à un cliché simplissime, c'est le junkie, l'artiste génial, hors-normes et hors-société, qui doit apaiser ses angoisses, combler un vide par un substitut. Ces gens-là sont en quelque sorte incapables de vivre, ils ne sont pas faits pour cela. On retrouve l'éternelle figure de la star droguée, morte jeune : Marilyn Monroe, Kurt Cobain, Jim Morrison, et plus récemment Heath Ledger (sur lequel un documentaire sort bientôt, *I am Heath Ledger*, afin d'acter son statut de mythe) ou Amy Winehouse et bien d'autres. Le documentaire, *Amy* (Asif Kapadia, 2015) constitué en partie d'images d'archives d'Amy Winehouse (exactement comme le prochain film sur Heath Ledger, qui annonce des images « inédites » de l'acteur décédé) décrit la tragédie annoncée de la chanteuse en s'appuyant sur un roman familial. La tragédie de l'artiste maudit devient l'histoire d'une addiction et un processus psychologique fait notamment de rencontres et de situations (le père, la mère, le copain qui se servent d'elle, la pression médiatique, etc.). Le cliché romantique (une impossibilité d'être au monde, une mélancolie universelle plus ou moins présente) se rationalise donc au profit d'un typage psychologique (roman familial, roman de l'addiction). D'ailleurs on ne cesse de revenir à ces mythes avec l'ambition de cerner une bonne fois pour toute la psychologie d'une star dont la persona est précisément fascinante car insaisissable. Face à cela, la typologie sociale se diversifie également. Ce ne sont plus uniquement les « artistes » qui, face au mal-être fondamental de l'existence, sont contraints de stimuler artificiellement leur imagination pour supporter la vie, mais ce sont aussi les « pauvres » qui survivent à l'injustice du

6 Arthur Rimbaud, « Matinée d'ivresse » dans les *Les Illuminations*, 1886, Paris, Publications de La Vogue (p.467 des *Illuminations* dans *Rimbaud, Œuvres complètes*, 1999, Paris, coll. La Pochothèque, Le Livre de poche).

7 *Les Paradis artificiels*, Charles Baudelaire, 1860, Paris, Poulet-Malassis et de Broise (p. 455 de *Baudelaire, Œuvres complètes*, t. I, 1975, Paris, coll. La Pléiade, Gallimard).

8 Exorde de la conférence sur *Les Paradis artificiels*, Bruxelles, 18 mai 1864 (p. 519 de *Baudelaire, Œuvres complètes*, t. I, 1975, Paris, coll. La Pléiade, Gallimard).

monde en s'oubliant dans l'addiction. Le personnage de Coupeau dans *L'Assommoir* d'Émile Zola (1876) répond à la vision élitiste des drogues comme source de création. L'une et l'autre alternatives sont les deux facettes d'un même stéréotype : l'addiction est une marginalisation, c'est un luxe de riche (décadent, narcissique, morbide), ou bien l'opium du peuple (abrutissant, vulgaire, associé à une forme de violence et d'aveuglement). En ce sens, *1900* de Bernardo Bertolucci (1976) rebat un peu les cartes de ce cliché sociologique. L'alcool est un élément important du film par rapport aux typologies sociales des personnages (il y a de l'alcool à toutes les tables et, à plusieurs reprises, cela sert de métaphore à l'histoire politique du film). Le personnage qui incarne le plus cette association alcool/position politique est Ada, interprétée par Dominique Sanda. Il s'agit d'une aristocrate excentrique, qui vit dans le luxe, l'art et l'insouciance ; un personnage touchant, un peu ridicule, qui désire une vie de bohème de façon indécente. Puis, face à la montée en puissance du fascisme et sa découverte progressive du monde paysan, elle s'enferme littéralement dans sa chambre et l'alcoolisme. N'appartenant pas à la classe sociale dont elle se sent proche et haïssant les dérives de sa propre classe, elle s'exclue ainsi de la vie publique. Elle rejette tout engagement ou collaboration active, elle se retire tout simplement du monde. D'ailleurs, au commencement de la révolte des paysans, réjouie par cette nouvelle, elle disparaît en laissant tous ses objets, tous ses beaux habits et parures à sa servante.

En somme, de la même façon que les sciences débattent de la posture épistémologique à adopter, les arts ont développé tout un panel de stéréotypes, de figures de l'addiction, piochant de-ci de-là dans la psychologie, la sociologie, dans un imaginaire relativement vieux et qui se fige facilement. L'une des impasses actuelles est probablement la figure de l'alcoolique : caricature omniprésente, si rapidement reconnaissable, faussement intéressante parce que « marginale », qui évoque un imaginaire et une histoire connus de tous. Autant l'addiction en tant que motif peut-elle être une source créative a priori très fertile, autant raconter l'addiction ou bien l'évoquer en tant que thème sont de réels pièges notamment pour les scénaristes. Lorsqu'on parle d'addiction au cinéma, on pense avant tout à de longues descentes aux enfers : courte période d'euphorie, de plaisir, puis désillusion, souffrance, impuissance. Alain Bergala, essayiste, critique et réalisateur de cinéma, se demande comment finir un film sur l'addiction lors d'une conférence prononcée à l'occasion du festival parisien « ADDICTION à l'œuvre » : « Par une rédemption morale, rédemptrice ? Par une déchéance irrémédiable ? Avec une fin ouverte ? » Il est vrai que le motif de l'addiction semble d'emblée devoir répondre à une géométrie de base : note d'espoir, fracassement définitif ou bien maintien de cette éternelle alternative. Toutefois, même s'il est toujours affaire de dégringolade ou d'échappée, certains films insistent plutôt sur le comment, d'autres le pourquoi, le but, et d'autres

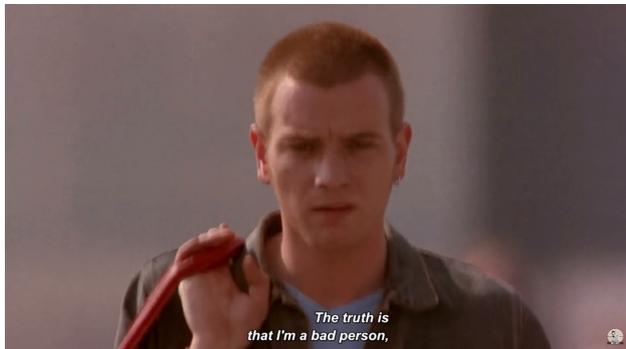
encore cherchent à représenter « l'essence » de l'addiction. Un long-métrage tel que *Trainspotting* par exemple (Danny Boyle, 1996) semble s'attaquer principalement à la représentation du « comment » : inventions visuelles pour fabriquer des hallucinations, descriptions naturalistes de la prise de drogue et des conditions sociales qui y ont contribué, personnages joueurs et cyniques... Mais le twist final rebondit sur une réponse au « pourquoi » en faisant sommairement la critique du mode de vie « normal » qu'impose la société occidentale. La rédemption du héros est ironique car, dans le dernier plan, nous le voyons marcher droit vers la caméra, emplir de plus en plus le cadre, devenant toujours plus flou et en faisant la liste (voix-off) de toutes ces nouvelles choses normales qui occuperont sa vie :

La vérité c'est que je suis un sale type. Mais ça va changer. Je vais changer. Tout ça est bien fini. Désormais je suis clean. J'avance dans le droit chemin. Je choisis la vie. J'en jubile à l'avance. Je vais devenir comme vous. Le boulot, la famille, la super télé, la machine à laver, la bagnole, la platine laser et l'ouvre-boîte électrique, la santé, le cholestérol, une bonne mutuelle [...] les abattements fiscaux, déboucher l'évier, s'en sortir, voir venir, le jour de sa mort.⁹

La désintégration visuelle du personnage, qui passe d'un visage humain à une masse floue couleur chair illustre l'idée qu'il va « devenir comme nous », la masse normée et contrôlée du monde actif. En outre, l'effet d'accumulation de la voix-off très rythmée et l'interpellation directe du spectateur renforcent la critique selon laquelle le système capitaliste de surconsommation se fonde sur la propension de l'être humain à l'addiction. Ce film renverse donc son postulat de départ (les drogues compensent les vies sordides minées par la misère sociale) pour révéler in extremis l'ultime origine du mécanisme : l'addiction comme outil de domination de toutes les classes, comme outil de contrôle et préservation du statu quo. L'image devenue floue est l'expression d'une contamination. La chose se répand à l'écran, vient vers nous en désignant nos vies personnellement. Le bout de visage flou évoque un morceau de chair, c'est organique, ça a perdu toute humanité, alors que le texte parle de société. L'image confond ces deux ordres (le physiologique et le social) pour exprimer peut-être ce qui n'est plus la maladie d'un seul corps mais de tous les corps, ou bien du corps social dans son ensemble. Dans ce film, le metteur en scène pointe du doigt une construction d'origine humaine, un rapport de force favorisant et exploitant une fragilité universelle qui mène potentiellement à l'addiction. La dénonciation politique est explicite, elle s'adresse à nous en tant que membres de la machine, de manière à nous choquer et provoquer un début de prise de conscience. L'effet de surprise du twist contribue à l'effet « choc », même si on peut douter de son efficacité. En un sens, cette hypothèse d'indifférenciation entre les problèmes d'addiction et les multiples dépendances du monde moderne tend à nier le concept même d'addiction. Car, finalement

⁹ Monologue final de *Trainspotting* de Danny Boyle, 1996.

ne sommes-nous pas tous accro à quelque chose ? Alors quelle est la réelle différence entre un manque de drogue et un manque de confort ou de reconnaissance sociale ? Du point de vue du film, l'essence même de l'addiction se confondrait avec celle du capitalisme. L'addiction serait avant tout de nature politique.



La contamination de l'addiction dans *Trainspotting* de Danny Boyle, 1996

Nous étudierons ainsi des films qui expriment une vision du monde manifeste à travers les motifs de l'addiction. Motif visuel et motif significatif nous intéressent tout autant, car l'un ne va pas sans l'autre. Or, de par sa valeur polémique, l'addiction implique des partis-pris de mise en scène forts. Nous faisons l'hypothèse que ce motif est particulièrement susceptible d'acculer un cinéaste à la représentation d'un point de vue singulier et assumé. Car il interroge des concepts métaphysiques dont certains sont la matière même du cinéma : perception de la subjectivité face à autrui, du temps et de l'espace ainsi que de l'absolu. De manière immédiate, représenter l'addiction implique de choisir où positionner l'identité du soi (dans l'intensité de l'expérience ou bien dans son contrôle et

sa maîtrise), où positionner la liberté (dans le libre-arbitre de l'être humain ou bien à l'extérieur de lui-même), où positionner la vérité (dans le réel objectif ou dans un au-delà de la réalité humaine). Nous étudierons donc la plasticité et la mobilité des motifs que produit cette notion des plus abstraites qu'est l'addiction.

Liberté

Quel est le lien entre le motif de l'addiction et la représentation de la liberté ? Tout d'abord rappelons que le mot *addiction* est d'étymologie latine « ad-dicere », c'est-à-dire « dire à ». Or, dans la civilisation romaine, ce sont les esclaves qui étaient « dits à » leur maître et n'avaient pas de nom propre. Le terme désigne un esclavage, une aliénation. Le sujet addict a été dépossédé de son libre-arbitre et il obéit aux lois du cycle infernal de l'addiction (dont les symptômes sont particuliers à chaque cas, chaque individu). Mais qu'est-ce que figurer cette forme d'esclavage si difficile à décrire et à communiquer pour ceux qui la vivent ? La première tentation, semble-t-il, est de proposer une expérience du monde inédite. Dans le film *Requiem for a Dream* (Darren Aronofsky, 2000), le chef opérateur Matthew Libatique a recherché des moyens optiques pour déformer la perception de l'espace. L'exemple le plus connu est l'utilisation de la SnorriCam, une configuration qui permet de fixer la caméra sur l'acteur et de la diriger face à lui par le biais d'un bras articulé. L'effet obtenu a bien sûr quelque chose d'inhumain : l'acteur bouge à peine dans le cadre tandis que son environnement change énormément. Le personnage est donc dans un cadre auquel il ne semble pas appartenir, il est dans un monde qu'il a du mal à habiter. Or, paradoxalement, l'effet rappelle davantage aujourd'hui des images de jeux vidéos visant à créer la plus grande immersion possible. Anna Powell interprète ainsi l'usage de la SnorriCam par Darren Aronofsky :

Plutôt que de révéler les émotions des personnages, la SnorriCam exprime les affects d'une conscience sous opiacés, telle que la relation tangentielle des addicts à leur environnement. En ce sens, plutôt que de procurer des émotions, l'intention d'Aronofsky de séparer sujet et objet se réalise en exprimant une disjonction affective entre une perception névrosée et normale. La visualisation que fait le film d'une telle perspective asymétrique relativise les relations entre l'actuel et le virtuel.¹⁰

10 [Traduction de ma main]« Rather than revealing personalised emotions, the Snorri-Cam expresses the affects of opiated consciousness, such as the addict's tangential relation to environmental context. In this sense, rather than conveying emotions, Aronofsky's intention to split subject and object is realised, expressing affective disjunction between narcosis and normative perception. The film's visualisation of such skewed perspective relativises relations between actual and virtual. », extrait de *Deleuze, Altered States and Film*, Anna Powell, 2007, Edinburgh University Press, p. 76.

Le principe du motif de l'addiction dans ce film consiste donc, en partie, en une division et une inclusion entre subjectivité et objectivité : la subjectivité est enfermée à l'intérieur du plus grand cercle qu'est l'objectivité. L'un et l'autre sont des cases. La première est fixité (l'acteur est toujours à la même position dans le cadre) tandis que la deuxième est un flux continu (tout bouge, les perspectives ne cessent de changer, ne laissant aucun repère pour recréer l'équilibre de l'individu dans l'espace ni les rapports de proportion entre les choses). Cela évoque une sorte de renversement de la représentation du monde traditionnelle, selon laquelle l'individu donne forme au monde en lui apposant un cadre à travers lequel seulement il apparaît connaissable (on appose à nos perceptions des « grilles de lecture » telles que l'espace, le temps et la causalité afin d'ordonner et de donner forme à la réalité). Ici, au contraire, la « perception névrosée » du monde est une sorte de stabilité autiste de l'individu, incapable d'ordonner et de donner sens à ce qui l'entoure. C'est un corps retourné sur lui-même, à l'intérieur d'une prison éternellement mouvante et semblable à elle-même dans sa diversité. Un tel système de cloisonnement donne implicitement l'image de ce que devrait être une relation normale à son environnement, non « tangentielle », c'est-à-dire un sujet apte à représenter son objet. De ce fait, en donnant à voir une représentation du monde névrosée, le réalisateur confirme au contraire la norme, c'est-à-dire la représentation du monde en tant que mise en forme de perceptions chaotiques par un sujet rationnel.



Exemple de l'utilisation de la Snorri-cam dans *Requiem for a Dream* de Darren Aronofsky, 2000¹¹

¹¹L'effet de la Snorri-cam est encore plus impressionnant lorsqu'un autre personnage court, mais les captures d'écran

L'intensité

Pour définir l'intensité, nous nous appuyerons sur l'introduction très complète de l'essai philosophique *La Vie intense, une obsession moderne* de Tristan Garcia (2016). Celui-ci commence par ces mots :

Sans cesse des intensités nous sont promises. Nous naissons et nous grandissons exposés à la recherche de sensations fortes qui justifieraient notre vie. Procurées par la performance sportive, les drogues, l'alcool, les jeux de hasard, la séduction, l'amour, l'orgasme, la joie ou la douleur physique, la contemplation ou la création d'œuvres d'art, la recherche scientifique, la foi exaltée ou l'engagement enragé, ces excitations soudaines nous réveillent de la monotonie, de l'automatisme et du bégaiement du même, de la platitude existentielle. Car une sorte de dévitalisation menace sans cesse l'homme confortablement installé.¹²

Il continue en retraçant l'histoire de cette obsession d'intensité, celle-ci étant avant-tout un luxe (divertissements des rois...) qui s'est démocratisé peu à peu dans le monde occidental en même temps que les hommes y ont majoritairement cessé d'avoir faim. Ces « individus modernes frustrés par la satisfaction grandissante de leurs besoins » (sic) développent alors une sorte de manque : « Il manque aux hommes tranquilisés le sentiment de vivre vraiment qu'ils prêtent à ceux qui se battent et qui survivent dans des circonstances difficiles. » L'intensité serait alors un « sentiment d'éveil nerveux », aux symptômes physiologiques identifiables, mais pourtant essentiellement invisible, appartenant à la « forteresse inviolable » d'une « subjectivité »¹³. L'intensité est en effet une question de force ou de degré de hauteur, de la puissance du sentiment d'exister, mais rapportée à elle-même, ne faisant référence qu'à ses propres expériences précédentes :

Qu'est-ce que l'intensité de ma sensation ? Ce dont je ne peux rendre compte aux autres mais qui m'assure pour cette raison même que ma sensation, au moins, est à moi. Ce caractère irréductible de l'intensité lui donne toute son importance, et diffuse une aura de mystère et d'évidence à la fois : par intensité, on entend la mesure de ce qui ne se laisse pas mesurer, la quantité de ce qui ne se laisse pas quantifier, la valeur de ce qui ne se laisse pas évaluer. L'intensité résiste au calcul, tout en permettant l'attribution subjective d'une grandeur. Alors que la modernité signifiait la rationalisation des connaissances, des productions et des échanges, la mathématisation du réel, l'établissement d'un plan d'équivalence entre toutes les choses échangeables sur un marché, l'intensité en est venue à désigner, comme par compensation, la valeur éthique suprême de ce qui résiste à cette rationalisation : l'intensité n'est pas strictement irrationnelle, mais elle ne se laisse pas réduire à ces figures de la rationalité que sont l'objectivité, l'identification, la division dans l'espace, le nombre, la quantité. Peu à peu, l'intensité est devenue le fétiche de la

sont trop floues pour être insérées dans ce mémoire.

¹² *La Vie intense, une obsession moderne*, Tristan Garcia, 2016, Paris, coll. Les Grands mots, Autrement, p. 7.

¹³ *Ibid.*, p. 8.

subjectivité, de la différence, du continu, de l'indénombrable et de la pure qualité.¹⁴

Et pourtant ce fétiche sert aussi bien la société libérale occidentale que toutes ses formes de contestation (c'est peut-être là le fin mot de *Trainspotting*). D'un côté on nous vend des expériences de plus en plus intenses (c'est le principe même des publicités qui vantent chacune un surcroît d'expérience) et de l'autre, on nous oriente vers la « vraie » intensité, celle de Rimbaud par exemple, des hippies, de l'art, de l'engagement politique ou même celle des fondamentalistes religieux... « Libéraux, hédonistes, révolutionnaires, fondamentalistes ne s'opposent peut-être que sur le sens de cette intensité dont notre existence a besoin. »¹⁵ mais le concept même d'intensité n'est pas remis en cause. Il est d'ailleurs au cœur de notre modernité, car par exemple nous ne jugeons plus les œuvres d'après un absolu prédéfini (beauté classique de l'harmonie, la symétrie, l'adéquation entre une forme et son idée) mais d'après une logique d'autonomisation de l'œuvre. Aujourd'hui on cherche plutôt à produire « une expérience inédite et foudroyante chez le spectateur »¹⁶, l'intensité est aussi notre nouveau canon de beauté :

Le spectateur cherche moins à goûter une représentation, en ce cas, qu'à être parcouru par le frisson de sentir l'excès incontrôlable de présence de ce qui se manifeste devant lui. Du même coup, il parvient à se sentir lui-même un peu plus et un peu mieux présent : il frissonne de retrouver le sens perdu de l'*ici* et du *maintenant*. Et l'idée s'est peu à peu imposée qu'une œuvre devrait être estimée à l'aune de son propre principe. [...] Alors, comment juger ? Seul compte de déterminer si la chose est forte. Et encore la faiblesse peut-elle être aimée, louée, célébrée, si elle est *puissamment* faible.¹⁷

Tristan Garcia rappelle également l'infinité de formes que peut prendre l'intensité car « Il n'y a pas de rapport exact et invariable entre ce dont nous faisons l'expérience et l'intensité de nos expériences. »¹⁸ L'intensité peut être n'importe où, elle est sans référent et sans forme définie ; sa plasticité infinie fait de cette notion un pur défi cinématographique. Par exemple, on peut penser que chaque solution filmique d'intensité est nécessairement unique. Au moment même où un schéma s'installe, se cristallise en stéréotype, cela rend impossible la saillie de l'inédit, du foudroiement propre à l'intensité. La force ressentie est en fonction de la rareté, du caractère exceptionnel, ultime de l'expérience... Comme le résume l'auteur : « L'homme intense se lasse vite. »¹⁹ Or ce processus de lassitude est au cœur de l'installation de l'addiction : le consommateur ne se satisfait plus de sa première expérience et il veut toujours aller plus loin, s'abandonnant ainsi

14 *Ibid.*, p. 15.

15 *Ibid.*, p. 13..

16 *Ibid.*, p. 17.

17 *Ibid.*, p. 18.

18 *Ibid.*, p. 9.

19 *Ibid.*, quatrième de couverture.

dans le cycle infernal des excès éternellement insatisfaisants. Dans l'addiction, l'intensité de l'expérience indéfiniment réitérée peut être d'ordre sensoriel, émotionnel, intellectuel et probablement un peu des trois dans la plupart des cas. D'ailleurs, chaque personne addictive traverse sa propre histoire liée à l'intensité, on peut par exemple imaginer le cas d'un individu ne ressentant plus rien physiologiquement (son corps s'étant accoutumé) mais qui s'est construit une sorte de dramatisation émotionnelle rattachée à l'acte en question. Et pour certains, peut-être n'existe-t-elle plus que comme souvenir au bout d'un certain temps... Lorsque nous parlons d'intensité intellectuelle, nous faisons référence à un système de pensée extrême. Tout est noir ou tout est blanc, on est guéri ou condamné, on est « high » ou « en manque » (*craving*), dépressif ou euphorique, incapable ou génial... La vie avance en dents de scie tandis que le juste milieu, l'équilibre et toutes les petites nuances, les variations ou les détails du quotidien seraient insupportablement médiocres. Bien que chaque expérience de l'addiction soit unique, nous avançons l'idée que ce motif de cinéma interroge ou se détermine par rapport à celui d'intensité. Car finalement, une addiction n'est-elle pas aussi la tentative désespérée de ramener de l'intensité là où elle semble interdite ?

L'intensité est une recherche de puissance, de sensation forte, quand la quête de valeurs n'est plus permise. Il ne s'agit même pas véritablement de trouver un sens à sa vie, mais d'avoir la certitude d'avoir *vraiment* vécu pour conjurer l'impression de vacuité et de vanité qui habite le monde moderne. La nouvelle raison pour laquelle la vie vaut d'être vécue est l'intensité que l'on peut éprouver de par son existence ; cette tautologie étrange peut produire une forme de désengagement. On ne s'intéresse plus réellement au monde mais à cette puissance de vie qu'il faut ressentir, une validation de soi par soi (j'ai vécu car j'ai ressenti une intensité qui a surpassé tout ce que j'avais pu ressentir...). Culturellement, l'intensité est liée à une forme de marginalité ou d'écart par rapport à la norme. Parmi les clichés cinématographiques à la mode, nous retrouvons : l'adultère qui réveille la femme ou le mari endormi par des années de monotonie conjugale, le lâcher-prise d'un personnage dans le contrôle qui découvre l'inattendu voire même l'inconnu (les retraités ou les employés en burn-out qui découvrent la « vie » en voyageant ou en rencontrant l'autre), le personnage bizarre qui débarque dans le quotidien rangé du héros un peu morne et qui ne demande qu'à se sentir vivant à nouveau, etc. Autant de scénarios déclinés à l'infini qui vantent les mérites de la nouveauté, de l'inconnu, de ce qui fait peur mais qui, dans le fond, fait du bien... En somme de l'ultime expérience qui validera la force, la grandeur, et donc le sens de la vie vécue. Cet écart de la norme, ce lâcher-prise tant vanté mais avec parcimonie (souvent le héros revient au mariage après avoir trompé, revient au quotidien après s'en être échappé un moment) fait déjà partie du comportement normal et contrôlé. Les écarts des individus ont été récupérés, marchandés sous

forme de fêtes, de binge-driking, de vacances, d'applications de rencontres pour des aventures d'un soir, de sorties au musée, de drogues illégales mais facilement accessibles, de divertissements en tout genre dont des films... Tout le monde s'achète son petit moment d'intensité, pleure ou rit un bon coup avant de reprendre le cours normal de sa vie. Tout le monde cherche toujours ce petit plus supplémentaire qui fera la différence et continue donc à consommer de « l'intensité » en masse. On retrouve ici la méthode de l'ivresse qu'évoquait Arthur Rimbaud dans son poème, le masque qui donnerait accès à l'éternité le temps d'un instant. Cette acceptation d'une méthode, d'un système, pour ne « vivre réellement » ou « se sentir vivant » que par à-coups décèle toute la lucidité (cynique, cruelle ? Vraie ? Nécessaire ? Vaine?) du monde dans lequel nous nous trouvons. Finalement, l'intensité apparaît comme l'ultime addiction de la société occidentale, c'est le dernier rempart contre le désarroi d'un monde sans valeurs, sans idéaux ni fondements. Au besoin universel de cause répond le non-sens de l'intensité.

Dans le cadre d'une étude analytique, nous allons décliner le motif de l'addiction selon plusieurs entrées esthétiques : le temps, l'espace, la liberté. Nous verrons, dans un premier temps, quelle est la temporalité particulière de l'addiction et quels peuvent en être les différents traitements. De même nous nous pencherons sur la figuration de l'espace dans les motifs de l'addiction, pour en conclure à un mouvement semblable que celui du temps. En rapprochant l'un et l'autre, nous nous interrogerons sur la valeur de cette isolation progressive, spatiale et temporelle. Est-ce nécessairement une exclusion, un rejet, ou bien la création d'une sorte de nouveau territoire, d'un autre point de vue ? Finalement, toute l'ambiguïté de ces motifs réside dans ce processus figuratif de césure : libération/enfermement, passéisme/utopisme, pulsion/volonté, lucidité/illusion... Les motifs de l'addiction remettent fondamentalement en question deux notions centrales (la liberté, l'intensité) et avec elles, notre représentation de la réalité (objective). L'intérêt de notre étude n'est pas de dire qui a tort ou bien raison, mais de dévoiler au contraire la diversité des contradictions que l'addiction fait tenir ensemble. N'est-ce pas déjà, en soi, le « détricotement » de la vision si solide que nous avons du monde réel ? À une exception près, les « réalités » des films étudiés ont ceci de particulier qu'elles véhiculent un sentiment d'inadéquation, de discontinuité entre le(s) personnage(s) addict(s) et leur monde. Comment et pourquoi cette marginalisation ? Les réalisateurs qui ont retenu notre attention ont en commun d'avoir tenté de développer par des images cette cohérence interne de l'addiction. Quelle en est la perspective esthétique, vers quel horizon tendent ces films ?

PARTIE I

L'ATEMPORALITÉ DE L'ADDICTION

Chapitre 1 : Le cercle, une question de temps

Sous cette appellation de « cercle », nous regroupons une tendance figurative du motif de l'addiction. Traditionnellement, cette figure géométrique est notamment liée au bouddhisme (la roue de vie, représentation du Samsara) ou aux systèmes de pensée de l'immanence (le monde est *Un*, c'est un *Tout*) auxquels on peut opposer de manière schématique la figure de la droite verticale, de la flèche (transcendance d'une réalité à une autre, saut qualitatif d'un état à un autre). Le cercle contient l'idée d'une unité, d'une unicité et donc de l'éternelle répétition du même. Il n'y a rien qui lui est extérieur, donc rien de fondamentalement nouveau, pas de réel changement. Or, l'une des impasses d'une telle représentation du monde est la conclusion d'un monde immobile, limité, et à la temporalité fatalement cyclique. On devine dès lors en quoi le cercle a pu devenir l'une des représentations de l'addiction au cinéma. De fait, la répétition des mêmes gestes, des mêmes affects, l'impression de ne jamais pouvoir en sortir ou d'y être destiné font souvent partis du discours des personnes addictes. Nous verrons, par le biais de quelques exemples, comment se lieent parfois cercle et addiction, comment l'un l'autre s'enrichissent.

LE VERRE D'ALCOOL

*You know the circle is the perfect geometric figure. No end, no beginning.*²⁰

La formule du personnage principal de *The Lost Weekend* (Billy Wilder, 1945), interprété par Ray Milland, résume parfaitement la règle structurelle qui organise le film. Don Birman est le stéréotype de l'écrivain raté, qui boit pour oublier. Le problème est donc ce cercle, ce cycle vicieux, dont il ne sort pas et qui est illustré symboliquement par son impossibilité d'achever les livres qu'il voudrait écrire. Durant l'une des séquences au bar du coin, en compagnie de Nat le barman qui a la patience d'écouter ses histoires, Don l'empêche de nettoyer la marque d'alcool en forme de rond laissée sous son verre. « Laissez-moi mon petit cercle vicieux » dit-il avant d'expliquer pourquoi : « Tu sais, le cercle est la figure géométrique parfaite. Pas de fin, pas de début. »²¹ On note, au passage, qu'il demande immédiatement l'heure après avoir parlé du cercle comme figure parfaite et, Nat lui ayant répondu, il se félicite d'avoir devant lui tout l'après-midi à passer ici. Le temps de l'alcool est donc ce hors-temps, sans début ni fin, c'est la pause en dehors du cours de l'action et qui ne mène nulle-part... Ce modeste motif, une trace en forme de rond sur un bar, devient même la matière d'une ellipse. En effet, la séquence est raccordée avec la suivante par un insert sur le verre

²⁰ Don Birman au barman dans *The Lost Weekend* de Billy Wilder, 1945.

²¹ *Ibid.*

de Don, il le soulève et on se rend compte qu'il y a désormais de nombreuses traces en forme de rond. C'est une métaphore très simple du temps qu'il a passé à boire (et de la quantité).

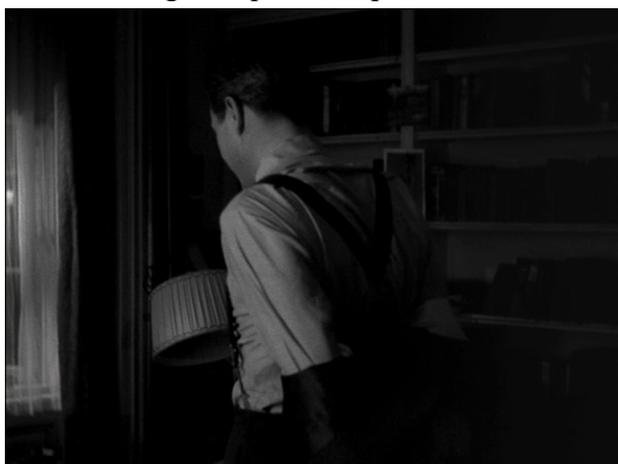


Ellipse grâce aux marques laissées par le verre d'alcool dans *The Lost Weekend* de Billy Wilder (*Le Poison*), 1945

La séquence suivante dévoile d'ailleurs que le frère et la petite amie sont déjà rentrés à la maison et s'inquiètent pour lui. Mais cette figure circulaire revient rapidement : Don est rentré chez lui sans se faire surprendre, il est enfin seul dans l'obscurité, un verre d'alcool prêt à être consommé. Un lent travelling avant s'approche de lui alors qu'il se verse délicatement un verre et le pose avec précaution, puis il se retourne pour enlever sa veste tout en faisant face au verre d'alcool. Ce geste d'enlever sa veste en tournant le dos à la caméra pour faire face au verre, dans ce mouvement lent de rapprochement, a quelque chose de sensuel. On croirait voir un homme se déshabiller pour faire l'amour. Il est tourné vers l'objet de son désir, nous laissant, nous spectateurs, pudiquement dans son dos. Sommes-nous ainsi exclus de cette étrange attirance ? Cette fois-ci nous ne le voyons pas boire, mais la fin du travelling en quasi plongée sur le visage de Don, assis, laisse découvrir son expression extatique et ses yeux fous d'envie vissés sur le verre. Puis un plan en plongée totale au-dessus du verre opère une véritable plongée dans le verre, une pénétration bien audacieuse, grâce à l'usage d'un zoom puis d'un fondu avec un très gros plan de liquide agité par des gouttes qui tombent. Nous ne faisons pas uniquement le rapprochement entre ces plans et une scène de sexe par provocation. Il y a dans la mise en scène du regard de Don une sacrée dose de sensualité : le contact en soi n'est pas filmé (boire le verre est un geste banal) pour construire à la place une fétichisation du verre d'alcool. Ce passage très important du film peut être perçu comme une proposition figurative de l'addiction : cela serait la cristallisation d'un désir sur un objet, par un processus de regard. Dans le bar, Don essayait d'expliquer son addiction à Nat le barman :

Ca me ratatine le foie, n'est-ce pas ? Ca me met les reins dans de la saumure, oui. Mais qu'est-ce que ça fait à mon esprit ? Ça jette les sacs de sable par-dessus bord, pour que le ballon s'envole. Soudain, je survole l'ordinaire. Je suis sûr, suprêmement sûr. Je marche sur une corde raide à Niagara Falls. Je suis un des plus grands. Je suis Michel-Ange sculptant la barbe de Moïse. Je suis Van Gogh peignant un pur soleil.²²

Don a tissé une histoire autour de l'objet de son addiction, il s'en est fait l'idée d'un trésor plutôt que d'un poison. Or, dans ce moment d'intimité, nous décelons le poids de ce qu'il a projeté dans ce liquide. Il ne s'agit pas que d'un simple besoin physiologique mais d'un désir, plein d'affects et de projections intellectuelles. Il a fait de l'alcool quelque chose de sacré, qui l'aiderait à se transcender, à devenir le génie qu'il n'est pas.



La fétichisation du verre d'alcool dans *The Lost Weekend* de Billy Wilder (*Le Poison*), 1945

²² *Ibid.*

LA BOUCLE SPATIO-TEMPORELLE

Mais au-delà de la figure circulaire à « l'intérieur » du film, la structure même du film est en forme de cercle. En effet, dans un effet apparemment classique de boucle, le film s'ouvre et se termine par la même image. Pas de fin, pas de début, juste un long week-end coincé à New-York (et rien ne change, donc ?). Le scénario se base sur ce séjour annulé, qu'il aurait dû faire avec son frère dans une ferme loin de la grande ville. La temporalité est d'emblée celle d'une pause, d'un week-end raté qui n'aurait pas dû avoir lieu. Le titre même du film, ainsi que les premières minutes de l'action font de cette temporalité - un week-end - un élément très important. Nous devinons très vite que ce temps donné attend une issue décisive et, concernant un alcoolique, il ne peut être question que d'une condamnation ou d'une rémission/rédemption. Tout le reste du film ne « sert » narrativement qu'à donner de l'ampleur, une signification, une force émotionnelle à cette issue tragique. Or, après une longue et irrémédiable descente aux enfers, Don Birman est miraculeusement sauvé dans les dernières secondes du film : la petite-amie débarque au bon moment pour l'empêcher de se tuer et, miracle encore plus outrageusement arbitraire, le serveur du bar ramène la machine à écrire égarée. C'est le signe (divin ou hollywoodien) qu'il faut transformer ses démons en art et faire de son addiction un livre. Ainsi soit-il, nous avons une happy end. Mais, comme le remarque judicieusement le sociologue spécialiste de l'alcoolisme, Norman K. Denzin :

Bien qu'en pratique toutes les critiques aient loué le film pour son traitement sérieux de l'alcoolisme en tant que maladie, elles ont jugé le heureux dénouement irréaliste. Presque tout le monde doutait de l'espoir d'Hélène selon lequel le bon docteur trouverait la solution aux deux personnalités de Don. L'idée sous-jacente du film que l'amour d'une femme fidèle aiderait à guérir de l'alcoolisme a aussi été remise en cause.²³

D'ailleurs le film ne s'achève pas là-dessus. Les premières images du film reviennent : il est dans la cuisine en compagnie de son frère et jette un regard obsessionnel par la fenêtre. La caméra traverse la fenêtre et descend un peu le long du mur de l'immeuble, là où se cache une bouteille de whisky pendue au bout d'une ficelle. Une surimpression permet de faire l'ellipse d'un travelling arrière un peu long et passe directement au plan plus large de l'immeuble. Enfin, un mouvement de panoramique découvre une vue de New-York. Tout cela (la mini-ellipse par surimpression en

23 [Traduction de ma main] « Although virtually all of the critics praised the film's serious treatment of alcoholism as a disease, they regarded the happy ending as unrealistic. Almost everyone doubted Helen's hope that the right doctor would find the answer to Don's dual personality. The film's premise that the love of a faithful woman would aid in the cure for alcoholism was also questioned. », *Hollywood shot by shot: Alcoholism in American cinema.*, Norman K. Denzin, 1991, New Jersey : Transaction Publishers, p. 55.

moins) est exactement la réplique du début du film, mais en sens inverse ! Au lieu de partir de la ville pour en isoler des personnages comme au début, le film s'achève en universalisant son propos et en s'adressant ainsi aux spectateurs. Du macrocosme au microcosme et inversement ! Il est moins question d'une happy end que d'un effet de discours. Don songe, en voix-off, au nombre d'alcooliques qui habitent ce monde :

Je me demande combien il y en a comme moi, de pauvres types rongés avec la gorge en feu, des personnages tellement cocasses pour le reste du monde alors qu'ils chancellent, aveugles, vers une autre beuverie, une autre cuite, une autre bringue.²⁴

Or il s'agit d'un discours proche de celui des Alcooliques Anonymes (A.A.) comme le fait remarquer le sociologue Norman K. Denzin :

En faisant de Don un personnage qui écrit sa propre histoire, *Le Poison* a davantage encore cimenté la fondation du héros alcoolique. Cette figure va au-delà du suicide altruiste. Il dévoue sa vie, non sa mort, à aider les autres. En faisant de Don un personnage qui écrit sa propre histoire, Wilder relie la notion de guérison à la position des A.A. sur la narration.²⁵

Ainsi la dernière image du film véhicule l'idée d'un fléau de masse, qui transparaît sous la bannière des Alcooliques Anonymes. Mais cette fin soit-disant heureuse, illustrant l'issue de l'alcoolisme défendue par les A.A., est à la fois trop parfaite et ambiguë pour que l'on y croit. D'un côté, les personnages sauveurs arrivent à l'instant T pour repêcher le héros suicidaire, à la manière d'un deus ex machina théâtral. On pense un peu à l'intervention divine du *Dom Juan ou le Festin de Pierre* de Molière (édité en 1682) qui transforme in extremis la pièce en apparente fable moralisatrice ; or on peut argumenter que cette intervention arrivant très tardivement, elle est entre autres un moyen de contenter la censure et de donner à voir une fin officiellement acceptable (tout en montrant outrageusement l'aspect arbitraire de cette fin). Il en va de même pour la dernière séquence de *The Lost Weekend*. Plus ou moins protégé par le succès du best-seller homonyme dont le film est l'adaptation, Billy Wilder et Charles Brackett ont dû tout de même changer la fin du roman pour ne pas se faire censurer par les défenseurs du code Hays. Dans un premier temps, le romancier (Charles Jackson) s'est senti trahi et a demandé aux scénaristes de refaire leur fin. Ceux-ci ont accepté et, en utilisant l'une des idées proposées par l'écrivain, ils ont créé cette ambiguïté finale : le contenu dit sa « guérison » mais la mise en scène et le sous-texte affirment sa condamnation (il va

24 Extrait du monologue final, en voix-off, de Don Birman dans *The Lost Weekend*, Billy Wilder, 1945.

25 [Traduction de ma main] « In having Don write his own story, *Lost Weekend* further cemented the foundation of the alcoholic hero. This figure goes beyond the altruistic suicide. He devotes his life, not his death, to helping others. In having Don tell his own story Wilder connects recovery to the A.A. position of storytelling. », Norman K. Denzin, *op. cit.*, p. 57.

recommencer). Cette happy end n'est pas uniquement un compromis, car elle ressemble fortement à l'une de ces « promesses d'ivrogne » : on promet que c'est la dernière fois, que tout ira mieux, que l'on ne recommencera plus jamais...jusqu'à ce que cela recommence. La lucidité intermittente de l'addiction donne lieu à d'infinies déceptions de ce genre et nous pouvons donc penser que les scénaristes se sont merveilleusement servis de l'impératif d'une fin heureuse pour mettre en scène de façon cruelle les illusions répétées de l'alcoolique se croyant soudainement sauvé. Dans la structure du film, les codes de la tragédie sont presque respectés : unité de temps (un week-end), unité de lieu (New-York, qui n'est qu'un alignement de « liquor stores », bars et préteurs sur gage), et unité d'action (boire ou ne pas boire). Toute cette épure doit concourir à tracer une ligne droite vers l'issue tragique, c'est un procédé qui annihile le temps et l'espace pour que se retire la possibilité d'agir. Nous revenons à cette figure de cercle, un hors-temps, un hors-espace, qui comporte en soi l'idée d'une fatalité dont on est prisonnier (encerclé). C'est l'éternel recommencement, une malédiction qui s'applique parfaitement au cas particulier de l'addiction. Don dit bien, juste avant d'aller acheter une arme pour se tuer qu'il n'y a que deux issues possibles à son problème : « Tu sais ce que Nat a dit de la fin ? Comme ceci ou comme cela. Comme ceci ou comme cela²⁶. » répète-t-il en faisant une sorte de signe de croix avec la main. Cette croix virtuelle illustre l'alternative ultime, mourir ou s'en sortir. Il n'y a pas d'entre deux, de compromis, les scénaristes doivent condamner ou sauver leur héros. Le cercle doit se briser par une ligne droite, et le choix se résume entre une ligne horizontale (la mort?) ou verticale (la transcendance, par l'art par exemple ?).

Or, ironiquement, le mouvement final (et donc initial) du film est d'abord vertical (on descend le long de la fenêtre jusqu'à la bouteille pendue) puis horizontal (on quitte l'immeuble pour découvrir la ville). Ce tracé anguleux signe-t-il l'impossible « guérison » des alcooliques, dont la liberté se résumerait à une alternative maudite : le miracle ou la perte ? De manière générale, cet effet final est l'aboutissement du traitement tragique du temps et de l'espace du film. Il ne s'agit pas uniquement d'une fin qui ressemble au début du film, mais de la même action, des mêmes cadres et, à une légère nuance près, des mêmes mouvements de caméra en sens inverse. Or, la vue de New-York qui encadre le film (probablement une photo ou bien un écran de projection) est une image fixe, immobile. Par le biais de la voix-off, cette vue de New-York devient le symbole d'autrui (vous spectateurs !) ou de la société dans son ensemble. Mais cette image est en soi un cliché iconique de New-York, c'est une image solide, indestructible. La grandeur des immeubles fait contraste avec l'image que nous avons de la ville dans le reste du film, des rues sans ciel qui écrasent les figures humaines, une suite infinie de petites boutiques... On se rappelle la pénible déambulation de Don à la recherche d'alcool, chancelant sous les effets du manque, dans les rues de New-York se

26 Extrait d'une réplique de Don à Helen vers la fin du film, *The Lost Weekend*, Billy Wilder, 1945.

superposant les unes aux autres comme un infini labyrinthe. Le personnage se perd dans les surimpressions. Et la technique qui consiste à faire marcher l'acteur sur un tapis roulant devant un écran de projection représentant une rue, donne fortement l'impression qu'il fait du surplace. En effet, son corps bouge à peine dans le cadre, tandis que les perspectives filant derrière lui doivent nous faire croire qu'il avance. En somme, il y a d'un côté la jungle urbaine labyrinthique, aux accents claustrophobiques, et de l'autre cette vue surplombante et iconique de la ville qui encadre le film. Cette dichotomie dans la représentation de New-York renforce l'idée d'un récit enchâssé (ou d'un « récit emboîté », selon l'expression allemande plus appropriée « die entschachtelte Erzählung ») : le vrai New-York est le premier « cercle » dans lequel s'inscrit l'histoire particulière de Don Birman. Donc la perspective finale du film est davantage de nature documentaire que fictionnelle. On peut, par exemple, chercher comment a fini l'auteur de ce récit d'inspiration autobiographique (mort d'une overdose en 1968, à 65 ans et après avoir écrit cinq livres supplémentaires) ou bien, de manière moins anecdotique, se référer à des témoignages réels ou aux conditions des possibilités de guérison en fonction de son époque (l'infirmier de l'hôpital prévient Don du nombre incalculable de rechutes des alcooliques, or il semble en être de même aujourd'hui). Paradoxalement, une fin universelle comme celle-ci pousse le spectateur à réfléchir à sa propre époque, à l'alcoolisme tel qu'il est de son temps (qu'en est-il de ces éternelles figures de poivrots qui parcourent nos rues ? Ont-ils changé ? Changeront-ils ?). Le fait d'encadrer le film par ces deux images identiques et iconiques tendent à distiller l'idée que certaines choses ne changent pas : New-York sera toujours New-York, avec son lot d'alcooliques. En un sens, ils font partie de la carte postale, ils sont les stéréotypes nécessaires de l'image iconique. Le cercle est finalement cette répétition du Même, cette fidélité d'une image à elle-même, sa solidité.

MOUVEMENT CIRCULAIRE, RETOUR À LA RÉALITÉ

Heaven Knows What de Josh et Benny Safdie (2015) s'ouvre par un long prologue d'une douzaine de minutes avant que n'apparaisse le générique, une sorte de clip musical de quatre minutes. Ce générique tout en musique est un plan séquence à 360° dont l'axe est tourné vers l'intérieur du cercle, entre une chambre d'hôpital et l'espace commun du service psychiatrique (une chambre, un couloir, une salle). Inspiré d'une sorte de journal intime tenu par une jeune femme toxicomane et sans domicile fixe, le film est à la fois de, par et peut-être pour Arielle Holmes. Celle-ci n'est donc pas seulement l'actrice principale (jouant le rôle de Harley), mais aussi l'auteur de la base scénaristique de ce récit fictionnel. Les premières minutes du film nous montrent

comment Harley en vient à faire une tentative de suicide poussée par son copain : après avoir menacé l'homme qu'elle aime (Ilya) de se tuer s'il continue de faire comme si elle n'existait plus, elle passe à l'acte sous ses yeux alors qu'il l'encourage à le faire. Ensuite, le générique illustre le passage d'Harley à l'hôpital avant que l'action ne reprenne son cours dans les rues de New-York. Or, ce générique fait contraste avec l'esthétique globale du film. Dans un « opéra de longues focales », selon les mots du chef opérateur Sean Price Williams (constitué de gros plans pris depuis un trépied à distance des acteurs et d'un montage survolté), nous avons soudain un plan séquence aérien, tourné au Steadicam, sans son intradiégétique, ainsi qu'une caméra plus proche des corps, à focale moyenne. La musique électronique trépidante qui ne cesse de monter en rythme et en intensité lors de la confrontation entre Ilya et Harley – « La Neige danse » de Debussy, interprété de façon moderne par Isao Tomita (« Snowflakes are dancing »²⁷, 1974) – laisse place à un morceau très planant, « Phaedra »²⁸, du groupe Tangerine Dream (1974). La caméra plane aussi mais pas uniquement grâce au système de stabilisation employé. Le cadreur ne cesse de changer de focalisation, il avance dans l'espace en passant d'une figure à l'autre et peu importe que cela ne soit pas toujours Harley. Les figurants font littéralement avancer l'action, dans une chorégraphie probablement maîtrisée mais qui passe pour une parfaite improvisation. La caméra virevolte, déconcentrée par tout ce qui se passe autour, elle « attrape » au passage un infirmier ou un patient, elle « regarde » à travers les vitres ce qui se passe dans la salle d'à côté, elle anticipe les déplacements d'Harley ou bien au contraire la rattrape, elle tourne à droite à gauche dans des panoramiques brutaux qui semblent appeler l'arrivée en trombe de l'infirmier alerté par les bruits d'une bagarre. Alors qu'au tout début du film, on pouvait croire que seul le point de vue subjectif du personnage principal guiderait la mise en scène (selon une esthétique naturaliste, vite reconnue, vite réduite à quelques tics techniques), ce générique affirme une caméra créatrice, osant rappeler sa présence. Mais que produit cet effet d'indépendance de la caméra ? Associé à la musique cosmique de Tangerine Dream, on a l'impression d'un rêve ou d'une présence étrange. N'oublions pas que nous sommes dans un hôpital, aile psychiatrique, et que la scène est une suite de conflits entre Harley et les autres patients plus ou moins hostiles du lieu. Certains regardent le téléviseur mais une même image passe en boucle, détail typique de film d'horreur... Les figurants ont des physiques et des comportements menaçants et Harley, s'ennuyant, regarde vaguement l'obscurité de la nuit par les fenêtres. Cette caméra qui la suit tout en gardant ses distances avec elle, cette caméra curieuse qui voit la folie du lieu, donne un effet de présence supplémentaire comme si l'endroit était hanté ou que quelque chose (une menace ?) rôdait dans ces couloirs. En outre, le mouvement effectue un tour

27 « Snowflakes are dancing », Isao Tomita, *Snowflakes are dancing*, 1974, États-Unis, RCA Red Seal Records.

28 « Phaedra », Tangerine Dream, *Phaedra*, 1974, Royaume-Uni, Virgin Records.

complet de l'espace présenté et on ramène Harley de force dans sa chambre, portée par un infirmier musclé contre lequel elle se débat. La violence ne cesse de vouloir éclater entre les différents personnages, et peut-être est-ce cette espèce de rage sous-jacente qui circule ainsi si facilement de l'un à l'autre, entre patients et membres hospitaliers, cette tension si puissante ? Dans tous les cas, cette caméra-flux boucle à tous les sens du terme : spatialement en raison du mouvement qui suit une sorte de cercle, temporellement en raison du plan-séquence qui commence et s'achève sur un conflit et grâce aussi à la musique essentiellement répétitive. Ce clip musical est d'ailleurs une pause dans le récit, c'est l'occasion du générique, c'est un regard documentaire sur les sections psychiatriques des hôpitaux, mais c'est aussi la figuration d'une force invisible, de violence ou de menace. La caméra, un peu trop en retard parfois par rapport à Harley, ou dans sa façon de lui tourner autour, donne l'impression de la suivre comme s'il s'agissait de s'acharner sur elle : on lui court après. On pense à l'héroïne ou à Ilya qui l'attendent, qui l'obsèdent. Enfin, toute la beauté de ce générique à nos yeux tient dans l'écho qu'il crée avec le générique de fin.



Générique de début de *Heaven Knows What* des frères Safdie (*Mad Love in New-York*), 2014

À la toute fin du film, après le climax du mélodrame d'un romantisme noir entre Ilya et Harley, celle-ci se retrouve à nouveau seule et finit par rejoindre un groupe de potes/junkies/dealers/SDF dans un café la nuit. Malgré la teneur dramatique de ce qui vient d'arriver – en montage parallèle, Ilya est mort dans un incendie tandis que Harley, abandonnée par ce dernier dans un bus, errait le long de l'autoroute en pleurs –, la mise en scène ne joue pas de cette intensité, elle la laisse au

contraire retomber sous nos yeux. Au lieu de cristalliser la beauté du drame, de filmer la réaction de Harley à la découverte de la mort d'Ilya, on la suit continuer son chemin le long de l'autoroute, passer d'un état de choc émotionnel au calme. Elle marche pendant longtemps le long de l'autoroute en plan moyen-large. Dans son malheur, elle n'est pas isolée de son environnement, au contraire les voitures filent au premier plan de l'image et leur bruit recouvre la musique. La trivialité du réel, et son indifférence, font contraste avec la grandeur de ce que vit Harley. Mais son émotion, d'une grande expressivité, disparaît pour laisser place à une figure blasée : à force de marcher le long de l'autoroute, le plan s'épuise, l'émotion s'éteint, les voitures ne cessent de passer devant elle à toute allure. Puis, un raccord la transporte de l'autoroute à une rue de New-York la nuit. L'ellipse renforce l'idée du temps qui passe et qui rend caduque le caractère ultime et sublime de l'intensité tragique. La musique a disparu, le gros plan de Harley marchant dans la nuit dure longtemps, dans le silence, et son visage est las. Puis tout aussi lentement, elle rentre dans un fast-food aux néons d'un blanc verdâtre. Elle s'assoit au milieu de ce groupe dont on ne reconnaît que celui qui parle, Mike son copain dealer. Elle les rejoint sans dire un mot, sans même qu'on ne lui jette un regard ou presque. En gros plan, nous la voyons distante, tournée vers l'extérieur, puis petit à petit elle se met à lever les yeux vers eux et à observer Mike du coin de l'œil. Il raconte une anecdote, comment un jour il est passé devant des flics qui le cherchaient sans même qu'ils ne le remarquent (« Même pas un regard. »). L'anecdote n'a l'air de rien, mais elle renforce la situation qui est en train de se jouer. Harley est comme eux une invisible, elle les rejoint sans que personne ne lui demande de compte, sans qu'elle soit particulièrement accueillie. Mike parle à un homme en particulier, et un champ/contre-champ permet de se rendre compte que celui qui l'écoute a du mal à garder les yeux ouverts. Nous avons donc une sorte de champ/contre-champ impossible : Harley regarde Mike en coin, tandis que celui-ci parle à un homme au regard tombant (un contre-champ défaillant donc). Cette « triangulation » du regard est d'ailleurs mise en valeur par un montage symétrique, on passe du gros plan de Harley qui commence à regarder Mike, au plan de Mike parlant à l'homme, puis au plan de ce dernier qui ne parvient pas vraiment à suivre, pour revenir à Mike et finalement à Harley qui l'écoute l'air blasé, un poing sous le menton. Le schéma (Harley/Mike/homme qui parle/Mike/Harley) de cet échange de regard met en évidence l'absence de réel objet, c'est une sorte de double champ sans réel contre-champ. Il n'y a pas d'échange finalement, juste des regards sans retours. Enfin, plan large : conversation anecdotique entre des gens qui ni ne s'écoutent ni ne se regardent, assis devant des posters géants de boissons lactées, dans un fast-food verdâtre. Toujours cette absence de musique qui se fait d'autant plus pesante quand apparaît le titre du film en surimpression, puis le reste du générique. Même à la reprise d'un générique sur fond noir, avec musique, les bruitages sonores du fast-food persistent et on entend encore au loin les bribes de

l'histoire de Mike. La tonalité de ces dernières images est une sorte de « retour à la réalité ». Après la folie des émotions, de l'addiction, Harley doit faire face à un monde plat, sans voix-off romantique, sans musique ni drame. La mise en scène, d'apparence simple, met l'accent sur l'environnement et une forme d'absence d'Harley. Elle n'est plus l'héroïne d'une histoire, mais une figurante dans un fast-food. Elle est de dos parmi un groupe dans l'ultime plan du film, et la largeur du plan signe de manière assez définitive le retour d'Harley à l'insignifiance, au monde trivial. Banalité du lieu, banalité de l'anecdote racontée, lumière nocturne « moche », longueur du plan... Tout concorde à laisser retomber le climax d'intensité précédent, jusqu'à ce que le soufflet soit parfaitement dégonflé avant d'annoncer la « fin ». Le film ne traîne pas en longueur, mais montre par une mise en scène du temps et de la banalité les rouages du mécanisme d'intensification lié à son addiction, à Ilya ou à la drogue. De manière métaphorique, la mort d'Ilya, celui qui la poussait au suicide et à l'héroïne, provoque son retour à la normale ainsi que cette mise en scène de l'ennui. Car finalement c'est de cela qu'il s'agit : le plan dure jusqu'à essoufflement, jusqu'à ce que le spectateur en vienne à s'ennuyer, et même Harley a l'air de trouver le temps long. C'est le début de cette éternité, cette nouvelle vie sans addiction (dont Ilya était le symbole). L'effet est d'ailleurs d'autant plus fort que l'on ne peut s'empêcher de penser à cette actrice/auteur qui a dû au moins rester clean le temps du tournage, et pour qui ce film représente en un sens le début d'une deuxième vie. Cette référence à « l'histoire vraie » est renforcée par cette note au début du générique sur fond noir, en la mémoire du réel Ilya mort un mois avant la sortie officielle du film (« In Loving Memory of Ilya Leontyev 1989-2015 »). Cette fin est donc aussi un retour à la réalité pour nous, au sens où nous passons de séquences puissamment fictionnelles (d'un style gothique et romantique) à des images à valeur quasi-documentaire (n'est-ce pas d'ailleurs le réel Ilya que nous voyons attablé au fast-food en face de Harley, le quatrième larron qui ne dit pas un mot et ne fait l'objet d'aucun gros plan ?). Ce dernier plan anticlimactique, large et fixe, fait contraste avec le générique tout en mouvements aériens et planants du début du film. Son statisme et sa banalité créent l'écho négatif du « clip » musical qu'était le premier générique : autant ce dernier nous emportait dans un flux de folie et d'étrangeté, autant cette fin nous cloue à la porte d'un monde atrocement commun. Et, remarquons, qu'à un mouvement de caméra en forme de cercle répond l'immobilisme d'un plan large, fixe, et la triangulation d'un regard qui n'atteint pas sa cible.



Générique de fin de *Heaven Knows What* des frères Safdie (*Mad Love in New-York*), 2014

LE 360° TROMPE-L'OEIL

Philippe Azoury, dans *Philippe Garrel en substance* (2013), cite une description des effets du laudanum de Thomas de Quincey (*Confessions d'un mangeur d'opium anglais*, 1821). Puis il enchaîne avec une autre citation, de l'écrivain italien Mario Praz :

« En abolissant le contrôle de la raison et de la logique, elle [la drogue] rapprochait en de libres associations le contenu de la mémoire, fouillait dans ses recoins les plus cachés, générait ces *involute of feeling*, c'est-à-dire des hiéroglyphes qui, à travers des objets concrets, enregistraient des expériences vitales [...]. Elle créait enfin ce climat de présage et d'angoisse qui semblait violer Dieu sait quelles pensées métaphysiques, jusqu'au jour où Freud révéla qu'il ne s'agissait que des chiffres symboliques d'instincts réprimés. L'opium avait aussi l'effet de dilater à l'infini les limites du temps et de l'espace, de susciter des visions d'architectures compliquées et prolongées sans fin en perspectives hallucinantes

d'une "splendeur triste" (Baudelaire) dans un climat claustrophobe de cristallisation immobile, silencieuse et mélancolique²⁹. »

[...] Demeure du sommeil... on imagine l'appartement de la rue de Richelieu, une bougie pour Jim Morrison, les rideaux tirés, le temps n'existait pas. Ou peut-être n'a-t-il jamais autant existé.

Un temps troué, traversé, en phase avec l'héroïne qui est un ralentissement, et non plus avec l'acide, qui est une élévation, une drogue cosmique. En retour, Garrel faisait un cinéma semblable à cette catégorie de pavot : le pavot somnifère.³⁰

L'essayiste met en exergue la temporalité atypique des films de Philippe Garrel. En s'appuyant sur les mots de Mario Praz, il fait de celle-ci une sorte de retour à un état ancestral. Les films de Garrel ne sont pas dans « le contrôle de la raison et de la logique ». Bien au contraire, ils fouillent « le contenu de la mémoire [...] dans ses recoins les plus cachés » jusqu'à tomber sur ces « *involutés of feeling* » (spirales de sentiment ?). Il s'agirait de « hiéroglyphes », de signes qui auraient enregistré « des expériences vitales » à travers « des objets concrets ». Cela pourrait être la description de certaines images cinématographiques : une image ne se faisant pas le signe de ce qu'elle montre, mais renvoyant bien au-delà, à une expérience vitale par exemple. Nous verrons par la suite, que le « temps troué, traversé » garrélien est constitué d'apparitions fugaces, d'images en rupture, que l'on pourrait qualifier de minuscules épiphanies ou événements figuratifs. Mais il s'agit aussi d'un « climat claustrophobe de cristallisation immobile, silencieuse et mélancolique », un « climat de présage et d'angoisse qui semblait violer Dieu sait quelles pensées métaphysiques » ou plus précisément des « instincts réprimés ». Cet étrange mélange entre la « splendeur triste » baudelairienne et les résurgences mémorielles ou inconscientes freudiennes forme donc la temporalité proche du sommeil des drogues opiacées. Comme le précise l'auteur, il ne faudrait pas confondre héroïne et acide, ni prendre le cinéma de Garrel pour un cinéma d' « élévation ». S'il y a bien des trouées au cœur de ses films, celles-ci ne sont pas des révélations rationnelles. Il ne s'agit pas de métaphysique, précise Mario Praz, une pensée noble qui nous élèverait, mais seulement de simples « instincts réprimés ». Philippe Azoury parle beaucoup des « substances » de l'œuvre du réalisateur (il y a par exemple la substance drogue qui ne fait qu'une avec la substance femme, mais nous y reviendrons). Il conclue son ouvrage de la sorte :

Nous avons l'habitude que les plus complexes expressions du temps jamais filmées (chez Resnais, chez l'abyssal Welles, le mental Kubrick) soient d'une froideur passionnante. Personne, pas même Duras, pas même Eustache, pas même Antonioni (le récit enfoui dans la brume d'*Identification d'une femme*) ne nous ont habitués à cela, que Garrel fabrique depuis ses quatorze ans, et qui a pris une soudaine démesure à partir du moment où son cinéma a voulu se retourner pour comprendre ce qu'était devenue sa vie.

29 « L'Opium et les poètes », *Le Pacte avec le serpent*, v. III, 1989, Paris, Christian Bourgois, trad. Constance Thompson-Pasquali, p. 137-138 dans la réédition de 1991 [éd. orig. *Il patto col serpente*, 1972, Milan, A. Mondadori].

30 *Philippe Garrel en substance*, Philippe Azoury, 2013, Paris, Capricci, p. 51-52.

Garrel a ramené ce cinéma du Temps du côté de la sensualité.
Cette sensualité a le goût précis des caresses perdues, des promesses envolées.
Elle se dessine sur un drap qui a gardé la forme vide de celle qui a préféré quitter la scène. [...] Elle dit le misérable et le miracle.³¹

Philippe Azoury fait donc de Philippe Garrel un cinéaste du temps qui se singularise par son association inédite à la sensualité. Nous voyons là toute l'importance des « objets concrets », de l'instinctif, de la matière des citations précédentes. Son alliance baudelairienne/freudienne, cristallisation immobile/temps troué est précisément ce mixte du « misérable » et du « miracle ». Dans *Heaven Knows What* se dessinait déjà ce rapprochement des contraires, entre des séquences quasiment documentaires de consommation de drogue et des envolées lyriques de grande ampleur par le biais d'une voix-off romantique et d'une mise en scène de sublimation de « la rue ». Mais les films de Garrel travaillent cette distinction de façon plus nuancée, le miracle et le misérable n'étant pas réellement disjoints finalement. Pour reprendre les mots de Mario Praz, c'est bien « à travers » les objets concrets que reviennent à la surface des morceaux de temps. Il s'agit donc d'un cinéma du temps, mais habité par quelque chose de... primitif dirons-nous (une angoisse, des instincts, l'inconscience du sommeil, de la sensualité, du misérable). Or, un film en particulier du réalisateur nous inspire cette image d'un temps primitif, originel.

La Cicatrice intérieure de Philippe Garrel (1971) n'est certainement pas un film « sur » l'addiction. En revanche, s'inscrivant (en faux ?) dans l'esthétique psychédélique des années 1970, il est le produit de ce que l'on pourrait appeler une échappée générationnelle dans la drogue. Le film en lui-même est un « trip », créé sous l'influence du LSD (une drogue qui ne crée aucune dépendance comparable à une addiction) et l'héroïne probablement. Comme le remarque Philippe Azoury, le film est à mille lieues du stéréotype du film fait sous drogue, halluciné, surdécoupé, agressif ou baroque, coloré, excessif... La musique moyenâgeuse et planante de Nico, à l'harmonium, rythme le film en l'enveloppant dans une langueur engourdissante. Nico (chanteuse, mannequin, figure de l'underground new-yorkais et compagne du réalisateur pendant une dizaine d'années) est donc la compositrice de la bande originale, mais également l'actrice principale. On ne peut pas non plus dire que le film cherche à représenter les effets de la drogue, pourtant il nous plonge dans un état proche de l'hypnose, de semi-conscience, au long de ces vingt-trois plans larges aussi amples et solennels que ne l'est la musique. Et s'il n'y a pas de narration au sens classique du terme, ni de réels personnages, il y a – disons – une matière narrative et des figures archétypales :

La Cicatrice intérieure raconte une vraie histoire. Au début, il y a le couple.
Puis arrive un amant. Puis se déclenche la guerre. Après, je ne sais pas très bien si
Nico et moi racontions la même chose parce qu'elle écrivait et jouait en allemand

31 *Ibid.*, p. 244.

et que je ne comprenais rien. Mais c'est ça qui est bien. Là encore, un angle se forme dans le film, entre le masculin et le féminin. J'ai fait ce film pour la musique de Nico, pour que le film épouse le rythme du disque qu'elle composait.³²

La femme est en robe longue et blanche, aux manches évasées comme le serait une robe d'oracle tandis que l'homme porte un gilet cintré en cuir par-dessus une blouse blanche romantique, pantalon moulant assorti qui souligne la finesse de son corps. De par leur aspect (cheveux longs compris), ils expriment d'emblée une sorte de nostalgie d'un autre âge : moyen-âge, romantisme du XVIII^{ème} ou bien l'utopie d'un hors-temps mythique, new age, fait de chevaliers, d'oracles, de bergers, de dieux du feu, etc. Les figures qu'ils incarnent dans le film, Nico et lui, sont universelles :

Dans une perspective mythologique, leurs vêtements sont ceux de Tristan et Yseult, des personnages de chanson de geste, ou des corps religieux venus de la peinture. On pourrait tout autant les porter à Ibiza ou à Carnaby street, ou à Haight Ashbury.

Cet ensemble de signes brouillés produit des corps anhistoriques, des figures qui sont avant tout symboliques. Et ce figural a à voir avec la peinture sacrée, ou avec le conte – soit avec des récits qui voudraient pouvoir se perpétuer dans la nuit des temps. Abstraire chez Garrel, c'est retenir la substance et la vouloir seule, éternelle.³³

Mais, pour autant, le film s'inscrit dans son époque car cette nostalgie d'une utopie, d'un autre temps, est assez caractéristique des années 1970 (et plus précisément, de la France post-1968 ?). La musique de Nico (qui est en quelque sorte l'essence du film) est également très datée. Ce film fait donc référence à un hors-temps, tout en incarnant l'avant-garde des années 1970.

Garrel n'a pas caché vouloir faire au cours de sa première période (que nous arrêtons en 1978 avec *Le Bleu des origines*) du "cinéma pour planer", capable de retranscrire l'hallucination avec une fidélité de calque. S'en retournant à un temps d'avant la parole, revisitant toutes les scènes initiales de l'homme sans se priver de dire exactement à quel point les années 1970 naissantes allaient s'avérer difficiles à supporter pour ceux qui voudraient en casser les murs porteurs.

Le dénuement qui habite ses dix premiers films n'était pas celui d'Adam et Eve, ou des personnages de la Bible : il est celui d'un artiste pauvre et de sa muse, isolés dans la trop longue descente d'acide de l'après 68, et qui paieront cher le prix d'avoir voulu survivre en faisant des films ou des disques à cette révolution tuée dans l'œuf.³⁴

Derrière le récit mythique se dissimule à peine voilé un témoignage indirect de l'époque, de sa génération, de l'addiction comme échappée nécessaire face à la désillusion politique (et peut-être le

32 « Philippe Garrel : entretien avec un être brûlant », une interview de Philippe Azoury et Jean-Marc Lalanne, *Les Inrockuptibles*, 2011, Paris, Les Éditions indépendantes (<http://www.lesinrocks.com/2011/10/02/cinema/philippe-garrel-entretien-avec-un-etre-brulant-119076/>).

33 Philippe Azoury, *op. cit.*, p. 40.

34 *Ibid.*, p. 75.

dénuement personnel). Ce sous-texte sera explicité et développé par le réalisateur des années plus tard dans *Les Amants réguliers* (2005), film sur des personnages déçus par mai 1968 et qui se sont réfugiés notamment dans la drogue.

Les films de Garrel de l'après 68 ont révélé à elle-même une conscience orpheline du monde, errant nue et apeurée dans un monde réfrigéré (que ce soit un désert ou que ce soit Paris), une région mentale désormais détachée du monde. Il en a tiré des films perdus dans l'éternité dont seul Nietzsche aurait pu faire la critique : «N'errons-nous pas comme à travers un néant infini ? Ne fait-il pas plus froid³⁵ ?»³⁶

La contradiction apparente entre les silhouettes, les paysages mythiques de *La Cicatrice intérieure* et les années 1970 se résout donc dans ce désir de s'en retourner « à un temps d'avant la parole, revisitant toutes les scènes initiales de l'homme sans se priver de dire exactement à quel point les années 1970 naissantes allaient s'avérer difficiles ». À l'image de la situation politique, Philippe Garrel donne corps à cette « conscience orpheline du monde », « une région mentale désormais détachée du monde ». Il s'agit moins de la création d'un refuge que d'une parabole de l'actualité à laquelle appartenait le réalisateur : le « néant infini », le « désert », le « monde réfrigéré » est tout autant celui de ses films que ce que vivent beaucoup de gens à cette époque, en perte de repères, ramenés à une réalité devenue inhabitable.

Même l'apparente structure mythique du film décèle en soi les défaillances d'un monde difficilement supportable. Si l'on se fie à la seule interview de Philippe Garrel datant de 2011 (voir précédemment), nous pensons avoir affaire à une image originelle utopique, ou du moins que le film commence par la vision du couple comme idéal et que celui-ci est voué à se briser à cause de l'arrivée d'un amant. Or, le couple en question semble disjoint dès le premier plan : une femme (Nico) est assise les yeux fermés dans le paysage de Zabriskie Point, puis un homme (Philippe Garrel lui-même) arrive très lentement de l'arrière plan au premier plan afin de relever la femme et de l'emmener quelque part. Celle-ci demande en anglais, les yeux à moitié fermés et l'air de tenir difficilement debout : « Où m'emmènes-tu ? » Le fait qu'elle chancelle, qu'elle avance les yeux clos l'air complètement apathique tandis qu'il la fait avancer en regardant régulièrement dans son dos est assez perturbant. Qui ou qu'est-ce qui pourrait bien les suivre dans ce désert ? Sont-ils déjà menacés ? Dans le deuxième plan, la femme est assise par terre en sanglots, et l'homme debout lui tient la main de loin, le regard vers le sol. La femme appelle « Philippe » à l'aide, lui dit qu'elle ne peut pas respirer. Ensuite commence un très long et lent mouvement panoramique circulaire à 360° : l'homme marche en suivant la courbe d'un cercle qui le ramène au point de départ. En outre,

35 *Le Gai savoir*, Friedrich Nietzsche, 1977, Paris, UGE 10/18, trad. Pierre Klossowski, p. 137 [éd. orig. *Die fröhliche Wissenschaft*, 1882, Chemnitz, Ernst Schmeitzner].

36 Philippe Azoury, *op. cit.*, p. 83.

la ligne d'horizon est si loin et ce désert si vide que l'homme fait virtuellement du surplace. Il ne bouge pas dans le cadre, mais contrairement à la Snorri-cam d'Aronofsky qui créait un espace en permanente fluctuation autour du personnage, ici les montagnes sont si loin que l'environnement dans lequel marche l'homme change à peine. Il n'y a qu'une perpétuelle ligne d'horizon derrière lui. Or, cette proposition cinématographique est d'une certaine façon un non sens géométrique : comment une perpétuelle ligne horizontale, parallèle au cadre de l'image, peut-elle tracer un cercle et ramener l'homme à son point de départ ? On est tenté d'interpréter intuitivement ce mouvement de surplace comme un travelling parallèle au personnage marchant droit devant lui. Quand Nico revient à l'image, nous comprenons alors qu'il s'agissait d'un panoramique à 360° et non d'un travelling latéral parallèle. Ce mouvement circulaire est à la fois un geste d'abandon (la femme s'accroche à l'homme qui part sans elle) et un geste de réunion (il ne cesse de passer devant elle, de revenir à elle). Interrogé par Thomas Lescure dans le recueil d'entretiens *Une Caméra à la place du cœur* (1992), Philippe Garrel décrit ainsi ce plan-séquence :

-Que signifie ce mouvement d'appareil apparemment gratuit ?

-La question du plan-séquence avait beaucoup occupé la Nouvelle Vague. Ce qui caractérise un plan-séquence, c'est la continuité de la prise de vue et la profondeur de champ. Or, dans un désert il n'y a rien, ce qui ôte beaucoup d'intérêt à la profondeur de champ, d'autre part la fin du plan étant identique à son commencement, la durée elle-même était annulée.

Ce travelling est donc un plan-séquence à l'état pur, une sorte de degré zéro du plan-séquence...mais je ne saurais dire ce qu'il signifie, le sens, pour moi, doit surgir à la vision des films, si des mots pouvaient l'exprimer immédiatement, je ne tournerais pas.³⁷



³⁷Une Caméra à la place du cœur, Thomas Lescure, 1992, Aix-en-Provence, Admiranda/Institut de l'image, p.61.



Le non sens géométrique de *La Cicatrice intérieure* de Philippe Garrel, 1972

À la fin de ce fameux plan, la femme part selon une ligne droite, elle s'éloigne réellement. Elle brise virtuellement le cercle par ce déplacement rectiligne. Dans le troisième plan du film, le couple marche ensemble le long d'une route courbe du désert de sel américain, ils sont filmés en un long plan large, en travelling arrière. Dans cet espace tout de blancheur, ils semblent encore une fois faire du surplace, la caméra étant toujours à égale distance. Le ciel lui-même est blanc, et leurs deux corps sont presque encastrés dans un tableau de blanc jusqu'à ce que la femme s'écroule en pleurs et se roule par terre. L'homme continue d'avancer et le corps de la femme crée maintenant un référent à partir duquel nous pouvons donner de la profondeur à l'espace, un sentiment de distance visuel et sonore. L'homme s'écroule à son tour et la caméra continue seule. Au loin la femme crie encore puis disparaît dans la perspective de la route en forme de courbe. Les deux corps à terre sont rapidement minuscules dans l'espace si gigantesque du désert de sel. Loin de nous l'idée de faire de ce début de film une représentation de l'addiction. Philippe Garrel lui-même affirme ne pas savoir quel est le « sens » du plan circulaire. Mais certains de ses films (peut-être même tous ?) possèdent la matière d'un palimpseste et cela nous incite à voir dans ce plan circulaire énigmatique l'incursion parcellaire des motifs de l'addiction. Ceux-ci auraient une mobilité telle qu'ils voyageraient d'un film à l'autre du réalisateur, venant hanter plus ou moins explicitement une grande partie de ses personnages. Comme le résume Philippe Azoury, « le mouvement propre aux films de Garrel » est « tout entier replié sur l'intérieur de l'œuvre ». Surtout dans ses deuxième et troisième périodes (1982-1985 et à partir de 1989), il ne cesse de revenir à ses propres histoires originelles (la relation fusionnelle avec Nico, son addiction à l'héroïne, son enfant caché, leur séparation, la naissance du premier enfant du réalisateur – avec une autre femme –, la recherche artistique liée la représentation autobiographique...). Les films eux-mêmes se citent, se renvoient l'un à l'autre. Dans *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* (1985), le personnage du cinéaste dit au détour d'un plan vouloir faire « un film contre la drogue », et seize ans plus tard Philippe Garrel réalise *Sauvage innocence* (2001), dans lequel le personnage principal finit par réaliser le « film contre la drogue » auquel il

tient tant. Il serait arbitraire à nos yeux de mettre la première partie de l'œuvre de Philippe Garrel à part, celle dite « underground » sous-prétexte que ses films sont davantage expérimentaux que les suivants. À ce sujet, il dit à Thomas Lescure :

Ce qui se passait entre nous était, en tout cas, très intense. Mes films de cette époque, qui ont paru étranges à tant de gens, sont pour moi la transposition limpide de ce que nous vivions. Leur seule intention était d'exprimer l'amour que j'avais pour elle. Ou plutôt, ils sont le produit de cet amour. Je ne suis d'ailleurs pas, à proprement parler, l'auteur des films de la trilogie qui a véritablement été réalisée par Nico et moi, "dialoguée" par elle, signée par elle et moi.³⁸

Cette « transposition limpide » s'exprime notamment à travers un système dichotomique : femme/homme, mobilité/fixité, feu/glace, désert/eau, blancheur/obscurité, archaïsme/modernité. Peut-être est-ce là la « cicatrice » du film, dans cette scission du monde en deux extrêmes. Par la structure mythologique du film, Philippe Garrel fait de la figure du couple le symbole d'une séparation originelle. Dans une perspective chrétienne et morale nous parlerions de la déchéance humaine (Adam et Eve exilés du jardin d'Eden), mais d'un point de vue philosophique nous pouvons également parler de la conscience de l'infini (comment penser l'infini en sachant qu'il nous est inaccessible, sans désirer ou regretter constamment cet idéal impossible ?). L'amour, d'un point de vue psychologique, peut être considéré comme l'une de ces expériences qui nous confrontent à notre condition humaine finie ; l'acte amoureux en soi est l'image de ce désir de fusion totale, impossible, infinie. La rencontre du corps de l'autre est peut-être très satisfaisante dans le domaine du concret, mais d'un autre point de vue il s'agit de l'expérience de l'insatisfaction humaine. Nous rêvons d'une union absolue et nous sommes confrontés à un corps, une chose. Or, cette mélancolie amoureuse semble habiter *La Cicatrice intérieure* comme l'image du manque premier de l'être humain. Sur cette Terre préhistorique ou futuriste, composée des paysages les plus extra-terrestres de notre planète (plaines islandaises, désert égyptien, désert de sel et décors célèbres du Nouveau Mexique, etc.), l'homme et la femme se séparent, puis la femme seule en rencontre un autre, et des enfants circulent entre ces deux pôles. Nous constatons d'emblée que l'homme amène le mouvement dans le film (cela commence par Philippe Garrel qui soulève une Nico chancelante et l'emmène quelque part) et que la femme au contraire réapparaît régulièrement dans des postures hiératiques, en figure statique semi-divine. Les hommes et même le jeune garçon guidant le cheval de la femme sont toujours en marche, dirigés vers quelque chose. Rappelons-nous que, dans la figure du cercle, la femme est le point de départ et le point d'arrivée (le point de référence) tandis que l'homme marche selon une courbe circulaire d'elle à elle. Or, Philippe Azoury a une hypothèse sur ce que

38 *Ibid.*

pourrait contenir cette figuration dichotomique homme/femme :

La réponse de Garrel à cette question est unique en son genre. Elle va bien au-delà des simples élucubrations droguées que le psychédélisme et sa caricature sinistre, le New Age, ont charriées en lui, comme autant de résidus acides. Il va, disons, dessiner à partir du *Lit de la Vierge* une drôle de séparation. Laquelle insinue que les hommes et les femmes ne vivent pas pareil l'expérience de l'éternité. Les hommes étouffent en elle, ils ne peuvent supporter trop longtemps l'addition de l'éternité et de l'immobilité. Ils en crèvent. L'éternité n'est valable pour eux que comme un nouveau voyage, infini et hostile mais dans lequel ils pourront voir ce qui leur manque faire retour – la preuve, ils errent encore. Ils recommencent. Les femmes, elles, ont face à l'éternité une plus grande aptitude. Leur éternité n'est en rien menacée par l'immobilité, car cela fait longtemps que la femme voyage verticalement dans tous les temps à la fois, dans un songe qui fait des plis du temps son endroit particulier, sa chambre à elle.³⁹

Maintenant, comparons la substance femme à une autre description de la substance drogue :

Burroughs notait à Tanger les effets du haschisch sur la perception du temps : « Il est intéressant de remarquer que le haschisch, la drogue par excellence du monde islamique, affecte le sentiment de l'écoulement du temps de telle façon qu'au lieu d'être perçus dans la classique continuité du passé, du présent et de l'avenir, les événements apparaissent en simultanéité, l'instant présent renferme à la fois le passé et l'avenir. Aussi n'achève-t-il jamais rien⁴⁰. »

Rêve d'un Garrel arabe : la possibilité d'infini qu'il se donne dans l'architecture d'un récit troué, écarté, redessiné, cousu et recousu par-dessus, où il investit chaque espace entre les pièces de la mosaïque, circulant dedans pour mieux faire valoir cette chance du recommencement⁴¹ [...]

La figure de la femme a donc ceci de commun avec celle de la drogue qu'elle traverse les temps. Elle « voyage verticalement dans tous les temps à la fois » et se crée finalement un espace intime, « son endroit particulier, sa chambre à elle » dans les « plis du temps ». Dès lors la substance femme est également « la possibilité d'infini », la « simultanéité » des temps. Elle trouve un récit (par définition continu) « écarté, redessiné, cousu et recousu par-dessus », qui est comme un véritable palimpseste temporel. Drogue et femme sont les deux outils de ces plissures et tissage du temps compris comme une continuité. À l'opposé, l'homme semble vouloir décidément appartenir au mouvement, à la durée. Le scénario originel homme/femme que théorise le critique ressemble au destin des personnages récurrents des films de Philippe Garrel inspirés par son histoire avec Nico : l'homme quitte la femme qui ne peut se défaire de l'héroïne, tandis que lui en est revenu. Il avance, fait un enfant avec une autre femme, tandis que l'autre reste au même endroit, ne change pas, puis meurt. « La substance femme, pour prendre un exemple parmi d'autres, est allié à la substance

39 Philippe Azoury, *op. cit.*, p. 113.

40 *Interzone*, William Burroughs, 1991, Paris, Christian Bourgois, trad. Sylvie Durastanti, p. 119 [éd. orig. *Interzone*, 1989, New York, Vinking Penguin].

41 Philippe Azoury, *op. cit.*, p. 243.

drogue »⁴². Si le rapprochement n'est pas explicite dans *La Cicatrice intérieure*, le jeu de Nico exprime tout de même de sérieux indices. Celui-ci frappe par son expressivité proche de l'hystérie, sa démence latente et l'implication de son corps. On croit voir, à travers certains de ses gestes, des réminiscences de crises sous influence. Dans le premier plan du film, il faut la porter pour la mettre en marche, et les yeux mi-clos elle défaille un peu. Puis, plantée au milieu du désert, elle pleure en de longs sanglots interminables et elle crie parmi ses pleurs : « Philippe, je ne peux pas respirer. [...] Peux-tu m'aider ? S'il te plaît. [...] Aide-moi s'il te plaît. »⁴³. Lui la laisse pour faire son cercle, tandis qu'elle continue d'exprimer sa souffrance toujours au même endroit et dans la même position, assise comme une enfant les jambes droites devant elle. Cette mise en scène de Nico immobile, fragile, appelant à l'aide, et d'un Philippe Garrel stoïque, fuyant mais revenant toujours vers elle, rappelle un certain schéma narratif du motif de l'addiction : l'amant aidant la personne addictive à s'en sortir mais l'addiction revenant toujours (c'est l'histoire du couple de *The Lost Week-end* par exemple). Ce même cycle infernal est la cause de la séparation des grands amoureux de *J'entends plus la guitare* (1991), le film dédié à Nico après sa mort et peut-être le plus ouvertement autobiographique. Le personnage principal quitte la femme qu'il aime pour son bien, parce qu'elle doit arrêter de prendre de l'héroïne, parce que cela les ronge. Or, à nos yeux, *La Cicatrice intérieure*, le film a priori de l'amour pur (symbolique) de Philippe Garrel est déjà rongé par le motif de l'addiction. La cicatrice des films de Philippe Garrel semble intrinsèquement liée à la figure de la femme et, souvent à travers elle, de l'addiction. La toxicomanie, à vrai dire, est presque la face historique, inscrite dans un contexte particulier de cette cicatrice qui hante visiblement le cinéaste. Car, pour reprendre l'expression de Philippe Azoury, il est un réalisateur de la substance, et c'est donc la substance de l'addiction qui occupe une place dans ses films. Le plan à 360° précédemment étudié est comme l'une des formes possibles de cette substance, qui a atterri dans un film dont le sujet n'est pas la drogue a priori. Le cercle, espace du vide et exil du temps, est donc à nos yeux une expression essentialiste du motif de l'addiction.

Le cercle du manque, de l'absence, du sentiment de vide, se perpétue de loin en loin dans toutes les géographies garréliennes. Jusqu'aux plans noirs ou parfois blancs – qui marquent, à l'intérieur d'une séquence, sans crier gare, l'emplacement manquant de quelque chose. Un plan que l'on a oublié de tourner. Ou une absence à soi-même.⁴⁴

Finalement, le cercle est un idée de mise en scène essentiellement temporelle ; c'est une

42 *Ibid.*, p. 87.

43 [Traduction de ma main] « Philippe. I can't breathe. [...] Can you help me? Please. [...] Help me please. »

Remarquons que nous contrevenons à la volonté du réalisateur qui ne voulait pas que son film soit traduit, ce qui marque bien son désintérêt de la parole à cette période de sa carrière. Mais l'anglais étant si facilement compréhensible, nous supposons que ces mots imaginés par Nico sont considérés par beaucoup de spectateurs.

44 Philippe Azoury, *op. cit.*, p. 110.

question de répétition, de réitération du même, d'un retour éternel, fataliste. Le cercle est un non-sens temporel ou bien plutôt c'est un bout d'éternité. Il s'agit donc d'un trompe-l'œil : on croit voir du temps se dérouler, mais celui-ci se nie lui-même en se mordant par la queue. *The Lost Weekend*, comme *Heaven Knows What* et *La Cicatrice intérieure* ne sont pas les films d'un récit se déroulant linéairement. À la manière d'un vinyle que l'on aurait oublié de retirer de la platine, ils ne cessent de faire résonner leurs prophéties ou leurs malédictions. Il n'y a pas d'échappatoire dans ces films. Même si Ilya meurt et que nous pouvons imaginer que Harley est ainsi sauvée dans le film des frères Safdie, le dernier plan est d'une platitude tellement implacable que cet éventuel avenir se dessine dans un monde davantage rebutant que celui de l'addiction. Car, l'une des caractéristiques principales de ces structures circulaires hors du temps est leur intensité. Peut-être que rien n'y avance, rien ne s'y construit sur cet espace meuble et éphémère, mais alors quelle force s'y déploie ! Le cercle est aussi la forme d'une explosion, la concentration d'une intensité si puissante qu'elle ne peut se contenir. Dans *Heaven Knows What* et les films de Garrel, l'addiction est intrinsèquement liée à une histoire d'amour, élevant l'intensité des niveaux émotionnels aux hauteurs des sentiments. Mais, comme le représentent très bien la séquence du plongeon dans le verre d'alcool de *The Lost Weekend*, le générique de fin du film des frères Safdie et la césure fondamentale homme/femme de l'œuvre garrélienne, il est plutôt question de la cristallisation d'un désir, d'une intensité pléonastique que d'un échange de sentiments. Le cercle, c'est aussi la solitude infinie dans laquelle tombe l'addict, un cercle vicieux de soi à soi-même qui empêche tout réel contact avec l'autre. Nous retrouvons l'idée de Tristan Garcia d'une intensité qui « s'autoréfère » en quelque sorte, qui enferme l'individu dans une comparaison de ses propres sensations, ayant pour éternel objectif d'atteindre une certitude plus forte d'être en vie. L'homme continue de tourner et, à chaque fois, il enjambe la femme qui essaye vainement de l'attraper. Helen essaye de sauver Don, mais elle est si loin de comprendre quoi que ce soit à cette folie du recommencement. Ilya ne cesse d'échapper à Harley, la laissant au bord de la mort comme au bord de l'autoroute. Nous avons beaucoup de couples impossibles dont l'un ou l'autre des partenaires est encerclé par son individualité addictive comme dans une cage. Toute cette analyse du cercle nous amène à faire le lien avec l'importance figurative de la répétition dans les motifs de l'addiction. Or, ce que la filmographie de Philippe Garrel nous apporte est une incroyable utilisation de doubles, d'avatars. Comment passe-t-on alors de la simple répétition imitative à cet art précieux de la « réincarnation », de la variation (du cercle au cycle) ? Nous étudierons au plus près cette ambiguïté, pour comprendre le cheminement du cinéaste et finalement son geste de conjuration du temps.

Chapitre 2 : La répétition et les figures du double

*Le calvaire aux électrochocs de Marie [Marie pour mémoire] fait d'elle la première suppliciée de ses films. Depuis, la vie a mis sur la route de Garrel des femmes qui iraient jusqu'au bout de l'autodestruction, jusqu'au bout de leur propre exil. Et ces femmes-là, appelez-les Nico, appelez-les Jean [Seberg], n'en finissent pas de revenir en fiction, de ressusciter sous d'autres noms, sous d'autres incarnations, dans les mille récits que Garrel déplie depuis *L'Enfant secret* autour de sa vie, ses amours.*⁴⁵

Comme nous l'avons vu précédemment, la temporalité du motif de l'addiction est une sorte de hors-temps, c'est la répétition sans début ni fin, un rituel. Or, la répétition est source d'ambiguïté : s'agit-il de la réitération vaine des mêmes faits et gestes, ou bien la possibilité inouïe d'un recommencement ? On retrouve ici l'interrogation à l'origine de l'essai d'Albert Camus intitulé *Le Mythe de Sisyphe* (1942). Sisyphe est condamné à refaire éternellement l'ascension de la même montagne pour rouler une pierre à son sommet et la voir forcément en dévaler la pente. Cette métaphore de l'être humain face à l'absurdité de son besoin d'infini ou d'éternité, amène le philosophe à conclure : « il faut imaginer Sisyphe heureux » car le suicide n'est pas la réponse à cette absurdité. La révolte, la liberté et la passion le sont. L'idée (très schématiquement) est que cette répétition jusqu'à l'absurde peut être autre chose qu'un éternel échec, et prendre de la valeur en soi. Nous verrons en quoi, dans le motif de l'addiction, cette idée du recommencement se déploie à travers le schéma narratif et figuratif du double.

IMITATION, FATALITÉ MYTHOLOGIQUE

La filmographie de Philippe Garrel est obsédée par la question du double. Nico, disparue par deux fois de la vie du réalisateur (séparation puis décès), semble être la source première de cette figuration infinie. Après que Nico a cessé de jouer dans ses films, elle apparaît sous différents avatars (interprétée chronologiquement par Anne Wiazemsky dans *L'Enfant secret*, 1982, et *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights*, 1985, ainsi que par Johanna ter Steege dans *J'entends plus la guitare*, 1991, puis de manière plus lointaine par d'autres actrices encore...) ou bien sous forme de fantôme. Dans *J'entends plus la guitare* (1991), un alter ego de Philippe Garrel se rend sur la tombe de la femme aimée et qui n'est autre que la tombe de Nico, à Berlin. Dans *Sauvage Innocence* (2001), un réalisateur souhaite faire un film contre la drogue après avoir perdu la femme qu'il aimait à cause de l'héroïne. On constate avec le temps une « dilution » progressive de la référence à l'être qui a réellement existé. Nico réinventée à travers l'actrice Anne Wiazemsky est d'abord un

⁴⁵ *Philippe Garrel en substance* de Philippe Azoury, 2013, Capricci.

personnage fictif (Elie dans *L'Enfant secret*) puis une actrice devant jouer ce rôle (l'actrice et Christa, son personnage, qui porte le vrai prénom de Nico) dans *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights*. Puis, l'histoire du grand amour du réalisateur se mélange avec d'autres sources, et elle se réinterprète comme les rêves le font de la réalité. La valeur documentaire de le tombe dans *J'entends plus la guitare* passe inaperçue et seulement quelques fans remarquent la musique de Nico à la fin de *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* ou lors du dernier plan de Johanna ter Steege dans *J'entends plus la guitare*. Ces deux références musicales sont très pudiques et mystérieuses, puisqu'il ne s'agit que de quelques notes, sans présence vocale de Nico et dont la qualité moyenne d'enregistrement transmet en soi un éloignement temporel. Dans *Sauvage Innocence*, la photo de Carole, la femme morte, est montrée en gros plan afin de faire exister un personnage fictif (ce n'est pas Nico sur la photo, mais une actrice). La référence à Nico se rallonge et se complique pour devenir la référence à un personnage mort avant le temps du récit, dont il ne reste qu'une photo et qu'un autre personnage fictionnel, une actrice, cherchera à réinterpréter. En effet, le personnage principal du film, réalisateur, donne le rôle de la femme disparue à son nouvel amour :

Un film dit deux ou trois choses amères sur la question, c'est *Sauvage Innocence* (2001). En enclenchant un film sur la vie de sa première femme, François le cinéaste (joué par Mehdi Belhaj Kacem) saisit la chance du recommencement, comprenant que Lucie, l'actrice dont il est tombé amoureux, lui permettra de transformer enfin la perte de Carole en œuvre d'art. Mais Lucie ne saisit pas que c'est dans le bougé, dans la façon dont elle va diriger ce recommencement, que les erreurs ne se répéteront pas, qu'elle fera autre chose de ce recommencement qu'un éternel retour du même et de son désastre. Ne saisissant pas cela, elle meurt en emportant avec elle cette chance. Misère du décalque. Asphyxie du même, répétition infinie des erreurs.⁴⁶

Philippe Azoury résume pour nous le film et son atroce fatalité digne d'un récit mythologique. L'actrice, pour mieux se mettre dans la peau de la femme disparue, se met à consommer de l'héroïne jusqu'à en devenir addictée et jusqu'à l'overdose. Elle veut être à la hauteur du mythe. Le réalisateur, aveugle, ne voit pas cette ironie tragique advenir et il délaisse même sa nouvelle maîtresse, obnubilé par ses propres problèmes liés à la drogue. En effet, le dédoublement ironique s'opère également à travers l'histoire du financement du film qui amène le héros à faire le « film contre la drogue » auquel il tient tant avec de l'argent obtenu en s'improvisant passeur d'héroïne. Le producteur du film contre la drogue est à la fois un dealer qui conclue un accord illégal avec le réalisateur mais aussi le fournisseur des deux femmes perdues dans l'addiction ! Ce scénario, comique parfois dans son ton cynique et grinçant, trace ainsi la malédiction parfaite. Or, nous pouvons davantage encore parler de malédiction quand nous nous rappelons un extrait de *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights*

46 *Ibid.*, p. 225.

dans lequel Philippe Garrel lui-même parle avec la réalisatrice Chantal Akerman :

- Ohlala ça y est j'ai trouvé l'argent pour faire mon film.
- Comment tu l'as eu ?
- Oh je peux pas te dire.
- Pourquoi pas ? Montre.
- Non , j'ai fait un deal d'héroïne pour euh....
- C'est pour ça que t'avais l'air si flippé vendredi.
- Et... Non mais je vais faire mon Faust tu sais. Tiens, regarde ce que j'ai sur moi.
- T'as pas une ligne de coke ?⁴⁷

La prophétie du scénario de *Sauvage Innocence* se situe donc dans ce film plus vieux de 16 ans. Philippe Garrel y apparaît de temps en temps pour jouer son propre rôle. Dans le cadre de ces images documentaires, le réalisateur croise Chantal Akerman et Jacques Doillon le temps d'une séquence chacun. On le voit aussi parler avec « Anne » (Anne Wiazemsky) au sujet du rôle qu'elle interprète dans le même film (celui de Christa donc). Il crie « coupez » et les claps apparaissent soudain en début de plan. La fiction est mêlée à des effets documentaires de ce genre, mais nombre des plans de ce film sont d'un entremêlement inextricable et réflexif. La technique est visible de manière omniprésente, le réalisateur ne cherche pas à reproduire un effet de réel en utilisant des éléments de son propre vécu. Au contraire, il semble que plus il introduit d'« histoire vraie », plus il la travaille au corps afin de retrouver de la vie dans son œuvre et de ne pas tomber dans l'imitation mortifère du réel. Il parle notamment avec Anne Wiazemsky de la difficulté de jouer le rôle de Christa :

- Mais dis-moi Philippe, si Christa devient...devient folle, c'est pas seulement une histoire d'héroïne, c'est quand même une histoire d'échec de vie, non ? Mais alors moi ce qui me trouble, c'est que tu...tu.. c'est que ce soit à moi que tu fasses appel pour jouer ce genre de personnage qui est à dix mille kilomètres de moi, tu le sais très bien, je veux dire euh... Donc quel est..quel est le rapport ?⁴⁸

Anne Wiazemsky est filmée en plan large depuis une autre pièce de l'appartement. Elle est surcadrée à l'image, comme si le cadre était la métaphore de cette mise en abîme du jeu de l'actrice. On remarque aussi qu'il y a beaucoup d'air au-dessus de sa tête, c'est moins elle que le lieu dans lequel elle se trouve qui est cadré. Or il s'agit là d'une constante dans le reste du film, elle est toujours petite dans le cadre, et en un sens pourrait-on dire « mal » cadrée. Ensuite, elle évoque ses difficultés à comprendre la personne qu'elle doit jouer. Cet agression au rasoir, de Christa envers

47 *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights*, Philippe Garrel, 1985, dialogue entre Chantal Akerman et Philippe Garrel.

48 *Ibid.*, réplique d'Anne Wiazemsky. Remarquons que nos transcriptions des dialogues tiennent à transmettre le caractère improvisé du jeu des acteurs de ce film.

une femme noire, n'est-elle pas le signe indéniable de son racisme ? « C'est quand même une très méchante femme, Christa. » Ce à quoi répond Philippe Garrel : « Elle a fait ça un jour où elle était en manque, tu vois. [...] C'est Andy qui a payé, Andy Warhol qui a payé l'opération chirurgicale à la femme noire. » Mais l'explication devient des plus confuses lorsque « Anne » demande si c'est bien vrai qu'elle a uniquement attaqué une femme noire. Philippe Garrel, invisible, caché derrière le mur qui sépare la pièce d'où le plan est filmé de la pièce où ils se trouvent, répond alors :

Philippe : -Euh je sais pas, moi. J'étais dans ce café trois ou quatre ans avant avec un pote, tu vois en train de parler en bas du Chelsea. Bon alors après c'est Warhol qui a payé l'opération chirurgicale et puis euh...

Anne : -Non mais ce que je voudrais savoir..

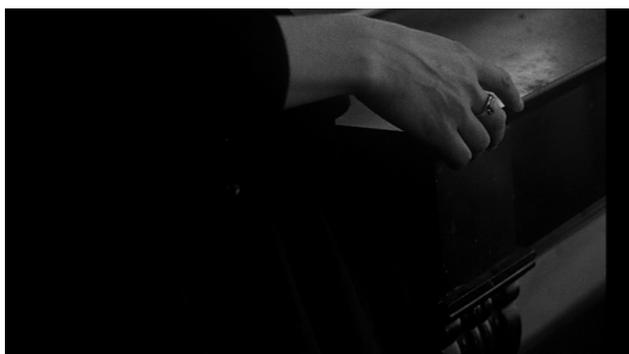
-Non mais.. Christa elle a une psychose contre les noirs, si tu veux. Et comme..comme elle est comme moi, comme elle est folle, c'est-à-dire comme elle est fille, comme son père est mort en camp de déportation et que sa mère travaillait à l'usine Krupp qui était des grenades pour l'Allemagne euh... Les deux mélangés, son père s'est cassé, puis il était dans l'armée SS, il a déserté. Il a disparu, en fait on suppose que les SS qui désertaient ils les mettaient en camp aussi alors.. Leurs déserteurs à eux. Alors soit il a été tué, soit ils l'ont mis en camp et.. Alors donc ça, plus l'histoire de son fils pas reconnu, ça a fait euh.. tu vois, privation, pas le droit de rentrer sur le studio. Comme je t'avais raconté que l'autre voulait pas reconnaître l'enfant, privation du père et tout ça. Bon bah ce qui fait que tout d'un coup elle a pris un verre, elle l'a cassé et elle l'a foutu dans le visage de la jeune femme noire.⁴⁹

À la fin de cette longue réplique le réalisateur apparaît enfin, sortant de la pièce où se trouve toujours l'actrice pour se diriger vers celle où se trouve la caméra. Elle l'interpelle alors : « Et comment on joue ça ? » Il revient vers elle en se prenant la tête, tourne un peu en rond puis crie « Coupe ! Je vais faire un gros... » et nous supposons qu'il s'agit d'un gros plan puisque c'est précisément ce qui advient dans la suite du montage. La drôlerie de cette explication pseudo-psychologique vient essentiellement de l'aspect extrêmement sommaire du lien de cause à effet (père disparu à cause de l'Allemagne nazie + culpabilité d'une mère ayant participé à l'armement nazi + enfant d'un père célèbre qui ne le reconnaît pas = psychose contre les noirs). En outre l'illogisme de certaines des réponses du réalisateur (qui explique qu'il était dans ce bar trois ou quatre ans auparavant lorsqu'elle lui demande si l'anecdote est vraie) et ses difficultés d'expression contribuent à rendre caduque cette idée d'imiter la personne réelle que l'on doit jouer. Imiter, trouver les explications psychologiques du personnage, ce serait aussi aberrant que de réduire le moindre de ses gestes à une chaîne causale faite de raccourcis. D'ailleurs, la réponse cinglante d'Anne Wiazemsky clôt la conversation. Comment jouer cette énormité, ce résumé indigeste d'une personnalité ? La fin du plan rappelle qu'il s'agit une fois encore de mise en scène, le réalisateur cesse de jouer le rôle du réalisateur pour dire d'arrêter de tourner ; la mise en abîme est constituée de plusieurs couches. Or, l'ordre qu'il donne, de passer à un gros plan, va dans le sens de sa réponse

49 *Ibid.*, Anne Wiazemsky et Philippe Garrel.

à lui, Garrel-réalisateur, contre ce que vient d'argumenter le Garrel-personnage. En effet, la suite immédiate de ce plan contredit l'idée d'un modèle à retrouver absolument, il ne s'agit plus d'imiter Christa mais de filmer Anne Wiazemsky. Par ailleurs, il se met en scène en tant que réalisateur par un effet de lumière. À l'instant où il passe de la pièce pleine de lumière, où se trouve l'actrice, à celle où se trouve la caméra, cette dernière pièce s'assombrit. Un machiniste coupe progressivement l'arrivée de lumière ou bien peut-être qu'un électricien se charge de diminuer l'intensité du projecteur.. Une fois Philippe Garrel dans cet autre espace, la pièce est sombre au point de faire de lui une silhouette. Puis le gros plan demandé par le réalisateur apparaît, documentant une main de l'actrice. Nous revenons au plan large précédent, mais avec les deux pièces allumées comme au début de la séquence. Le réalisateur passe à nouveau dans la pièce de la caméra et à nouveau la pièce au premier plan s'assombrit. La répétition du procédé renforce son effet, c'est bien la venue du réalisateur qui provoque l'assombrissement de la pièce. La figure du réalisateur est donc soit invisible (une voix derrière un mur) soit dans l'obscurité. Tandis que, l'actrice ne bougeant pas, est toujours surcadrée par ce rectangle de lumière que dessinent les battants de la porte entre les deux pièces. La mise en abîme est donc cette superposition de pièces : celle dans l'ombre (le réalisateur) qui mène vers celle nimbée de lumière (l'actrice). Ensuite un plan noir vient créer une césure supplémentaire : est-ce le passage de la fiction à un plan de valeur documentaire ? Le son maintient une certaine continuité et l'actrice a juste eu le temps de tirer une bouffée sur sa cigarette dans l'ellipse du plan noir (la mini-ellipse de l'action de fumer indique le petit saut temporel qui a eu lieu dans la coupe). Il s'agit donc moins d'un plan noir que d'une trouée dans le flux d'images, un manque. Or, Philippe Garrel se met à parler de Chantal Akerman, mais surtout de Jean Eustache qu'il qualifie de génie. Est-ce que la trouée dans le montage, ces images manquantes évoquent l'absence de ce cinéaste qui s'est suicidé quelques années auparavant ? Ou bien l'absence d'un cinéma disparu et qu'il cherche à retrouver ? Une façon de filmer les acteurs ? S'ensuit un plan portrait de profil d'Anne Wiazemsky, puis un de face très fugace, et encore un gros plan sur ses mains. Ses mains longues et fines, aux ongles au naturel, sont belles mais elles ne savent pas quoi faire d'elles. Se touchant délicatement l'une l'autre, elles finissent par se rencontrer. Puis on retrouve le plan frontal de l'actrice, une main mise en évidence sur son épaule. L'image est sous-exposée, et se trouvant devant un miroir, nous la voyons à la fois de face et de 3/4 dos. Son visage et la blancheur de sa main sont ce qui ressortent le plus de cette obscurité. Doucement une ouverture au diaphragme accompagne des piailllements d'oiseaux puis un sifflement mélodique. Elle lève lentement le regard. L'effet global est celle d'une naissance : la naissance d'une actrice ? Le premier gros plan de main ne concernait qu'une seule main, puis nous en avons deux qui se touchent, entrent en contact. Enfin l'actrice au miroir est visuellement dédoublée et la main judicieusement placée

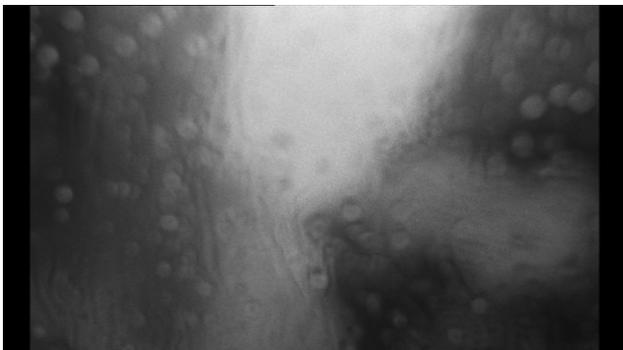
l'est également. Le dédoublement du corps de l'actrice nous incite davantage à y voir la naissance d'un personnage : un même corps, deux rôles, Anne l'actrice, Christa la droguée. L'ouverture au diaphragme et l'arrivée au son de ces petits signes d'épiphanie font de ce plan une éclosion. La séquence suivante confirme cette hypothèse car on y voit Anne Wiazemsky incarnant Christa. Pour résumer, la figure du réalisateur se dissimule dans l'ombre, s'efface devant l'actrice qui, elle, rentre dans la lumière. Philippe Garrel met en scène le corps d'Anne Wiazemsky comme réceptacle d'une création, tandis que lui (et ses indications de metteur en scène) laisse advenir une nouvelle Christa.



Éclosion d'une « Christa-Wiazemsky » dans *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...* de Philippe Garrel, 1985

Dans cette histoire, l'acteur Jacques Bonnaffé interprète la version romanesque de Philippe Garrel qui quitte Christa à cause de son addiction à l'héroïne. Il tombe amoureux d'une autre femme, Marie qui lui donne un fils (le petit Louis Garrel que l'on voit en photo avec son « vrai » père). Vers la fin

du film, on voit Marie (jouée par Mireille Perrier) au volant d'une voiture sur de la musique extra-diégétique de Nico. Elle se gare, sort de la voiture et nous la voyons à travers le pare-brise rejoindre un homme à l'extérieur de la voiture. Un jeu de bascule de point entre le pare-brise et les deux personnages à l'extérieur met en valeur la vitre pleine de gouttes d'eau. Cette séparation symbolique est renforcée par le fait que Marie tournoie dans les bras de cet homme qui n'est autre que le « dealer » avec lequel Philippe Garrel a passé un pacte pour financer son film. C'est le Méphistophélès de Faust qui propose de produire le film « contre la drogue » en échange d'un transport illégal d'héroïne. Ensuite, à travers le pare-brise arrière nous voyons le Philippe Garrel interprété par Jacques Bonaffé courir après la voiture. La voiture continue sa route, Méphistophélès est au volant et Marie le regarde longuement. Le plan dure jusqu'à ce que la musique de Nico s'épuise et laisse place au silence.



Rupture symbolique de Marie dans *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...* de Philippe Garrel, 1985

Ensuite nous retrouvons le réalisateur (Jacques Bonnaffé) en compagnie de Christa (son ex-compagne qu'il a quittée à cause de son addiction à l'héroïne). Ils déambulent dans le mémorial des martyrs de la déportation, tout petits dans cet immense monument. Ils descendent les escaliers, et disparaissent à l'écran en s'introduisant dans la crypte en forme de couloir (dans laquelle se trouvent les bâtonnets de verre symbolisant la multitude des déportés). Invisibles à l'image, dans ce couloir sous-exposé, la voix de l'homme nous parvient. Il lit l'un des poèmes gravés sur le mur, « Le dernier poème » de Robert Desnos (mort des suites de sa déportation) :

J'ai rêvé tellement fort de toi,
j'ai tellement marché, tellement parlé,
tellement aimé ton ombre
qu'il ne me reste plus rien de toi.
Il me reste peut-être l'ombre entre l'ombre...
L'ombre entre les ombres,
l'ombre qui viendra et reviendra
dans ta vie ensoleillée.
Desnos.⁵⁰



Le « Dernier poème » sorti de l'obscurité dans *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...* de Philippe Garrel, 1985

50 *Ibid.*, Jacques Bonnaffé. Ce poème de Desnos est sujet à discussion : s'agit-il d'une ultime œuvre du poète, qui ressemblerait étrangement à l'un de ses poèmes datant de 1926 « J'ai tant rêvé de toi » ? Ou bien s'agirait-il de la retraduction franco-tchèque des derniers vers de « J'ai tant rêvé de toi » traduit en tchèque par celui qui aurait trouvé une transcription de ce vieux poème dans les affaires de l'artiste mort en 1945 ? Nous aimons croire en la deuxième hypothèse qui fait réfléchir à la valeur imitative et créative de l'art de la traduction...

Ensuite ils sortent de ce coin obscur et remontent les escaliers en se tenant par le bras. On se souvient que Philippe Garrel-personnage a en partie expliqué la névrose de Christa à « Anne » en lui parlant de la mort de son père en camp de concentration et du travail de sa mère dans une usine d'armement allemande. Ce lieu n'est donc pas là par hasard. L'architecture vise une isolation des visiteurs du reste du monde, ils descendent les longs escaliers pour se souvenir des déportés, en entendant la vie remuer à la surface. À l'image, l'isolation est aussi une question de passage de la lumière à l'ombre, ils disparaissent visuellement dans le couloir trop sombre. Dans ce lieu de fantômes (historiques), le Philippe et la Christa fictionnels se baladent en évoquant le fantôme de leur relation (intime). Et ils disparaissent visuellement par deux fois : dans ce couloir de pierre non éclairé, dont on ne distingue que du noir, et en haut des escaliers, lorsque leurs silhouettes disparaissent sous l'effet de la perspective. À la fin du plan, on entend encore les acteurs, qui portent probablement des micros sur eux, se demandant s'ils ne devraient pas refaire la prise immédiatement. L'acteur dévoilé en tant qu'acteur est aussi ce fantôme, cette ombre d'entre les ombres de la personne réelle, dont le réalisateur cherche à retrouver quelque chose. Le corps de l'acteur filmé est aussi cette ombre fragile, qui disparaît au détour d'un couloir sans lumière. Nous voyons dans cette séquence un hommage à l'ombre portée que Nico a laissé sur l'œuvre de Philippe Garrel. Quelque part, sur pellicule, son ombre persiste par la chimie de quelques grains d'argent. Dans d'autres films son ombre plane comme la référence d'une référence, se perdant, se diluant avec le temps sous les différentes couches du palimpseste. L'essai de Philippe Azoury s'achève en comparant le cinéaste au poète Gérard de Nerval, qui écrivait pour retrouver sa Jenny (devenue *Aurélia ou le Rêve et la Vie*, 1855). Jenny Colon était une actrice que le poète idéalisait, avec qui il eut une relation assez courte, mais elle mourut peu après être partie avec un autre ce qui cristallisa en lui son obsession. Or, dans sa thérapie par l'écriture (conseillée par les médecins), il a confondu Jenny avec des figures mythiques telles que celle de Marie, Isis, la reine de Saba... Et notre Marie d'*Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* est précisément une sorte de mélange. De manière générale le film est le produit d'un mélange entre trois scénarios, et les personnages sont donc hybrides, à trois têtes ! Marie est avant tout la mère, celle dont l'enfant est le nouveau grand amour du personnage de Philippe Garrel (il en parle à Jacques Doillon), mais elle est aussi celle qui part avec le dealer et qui finalement se défenestre. Mort inventée de la femme à laquelle on ne s'attendait pas. Avec le recul, Mireille Perrier a déclaré dans une interview qu'elle a probablement joué le rôle de Nico sans le savoir (Philippe Garrel le réalisateur, le vrai, ne disant pas grand chose à ses acteurs, ne leur donnant jamais de matériau psychologique). La fin du film affirme justement l'impureté de l'art qui puise dans la vie réelle autant que dans l'imagination, et qui ne cherche pas à imiter mais à recréer.

Le film devient un manifeste surtout dans les dernières images. Lou Castel, qui joue à la fois le dealer et l'ami de Marie, est filmé à la façon documentaire que Philippe Garrel a utilisé de manière systématique pour ce film. C'est-à-dire qu'il attend les acteurs la caméra prête et il tourne dès leur arrivée, sans les prévenir, sans leur dire quoi jouer. Lou Castel joue un peu avec la branche d'un arbre, il est filmé contre le mur d'un immeuble et la voix de Philippe Garrel (en off) demande où est Marie. Puis la caméra amorce un mouvement de panoramique (presque un 360°) jusqu'à une porte. L'acteur revient dans le cadre, essaye d'ouvrir la porte sans y parvenir. Philippe Garrel lui-même le rejoint, essaye d'ouvrir la porte avec lui. Il n'y a pas de son direct mais on croit lire sur les lèvres de Lou Castel : « Elle est où ? » Puis Lou Castel est filmé devant une fenêtre, il regarde vers le bas. Et, image choquante sortie de nulle-part, le corps de Marie cadré en plongée. Des jumps-cuts rapides amplifient le choc de la découverte. Puis le personnage du réalisateur interprété par Jacques Bonnaffé regarde longuement par la fenêtre du suicide. L'image est un peu surexposée et la moitié de l'image est blanche (là où la fenêtre est ouverte sur l'extérieur), cette blancheur est donc là où est morte Marie. Le plan continue, avec un mouvement de panoramique lorsque l'acteur se déplace vers l'intérieur de l'appartement, mais l'image subitement sous-exposée devient noire. À nos yeux, le contraste lumineux évoque ici le fossé entre une morte et un vivant et cela nous rappelle la séparation lumineuse entre Philippe Garrel, le personnage cinéaste qui occupait la partie sombre du plan et Anne Wiazemsky, l'actrice réinterprétant une version de Nico, qui occupait l'espace éclairé de l'image. Le fossé mort/vie est aussi celui du personnage fictionnel de Nico par rapport au réalisateur (de la fiction par rapport au réel). Un plan en contre-plongée, tourné à l'épaule, se balance d'un coin du plafond à un autre exprimant le vertige du choc. Le personnage de Jacques Bonnaffé est cadré en gros plan devant la fenêtre, il parle mais encore une fois il n'y a pas de son direct. Soudain une drôle de voix-off dont on pense qu'elle est de Philippe Garrel commente comme un reporter : « Marie est morte, elle s'est jetée par la fenêtre ! Et puis euh... moi je veux élire Michel Rocard en 1988. Il est aujourd'hui ministre de l'agriculture, nous sommes le 22 novembre 1984. » Le décalage entre l'émotion de l'image et l'absurdité de la voix-off produit une sorte de dégonflement de l'émotion, une distanciation comme barrière au pathos. Nous remarquons également la volonté de dater l'événement, pour nous c'est aussi le rappel que ce film a été tourné quatre ans avant la mort de Nico. Ensuite au cœur d'un plan presque totalement noir, le visage de Jacques Bonnaffé étant à peine visible, éclairé mais cadré de 3/4 dos, il dit quelques phrases au milieu de longs silences : « Donc, comme l'avait écrit P.G. au bas d'une page qu'il n'a pas tournée, maintenant je ne pense plus au suicide, la vie est longue tu sais, je dois y aller. Je dois y aller. » puis : « Marie est partie, partie, partie, partie, partie, partie.. Elle est partie. [...] Comme elle reste avec moi dans les rêves. [...] Parce que tu sais je revois beaucoup Marie en rêve. » La question

du fantôme revient et prend de l'ampleur. À la réplique triviale et absurde de Garrel en voix-off, répond la parole grave et poétique de son incarnation fictionnelle. Le personnage est là pour assumer la parole romantique du réalisateur qui, lui, rappelle l'artificialité du film. Le personnage rejoint définitivement l'obscurité, avec ce bonnet et ce col sombres qui le font disparaître dès qu'il tourne la tête. Mais s'ensuivent des images de Philippe Garrel regardant lui aussi à travers la fameuse fenêtre. Le personnage du réalisateur a pris la place de son alter-ego. Le plan est décliné sous trois prises légèrement différentes mais intercalées les unes les autres par un plan noir. Or ce noir semble correspondre au contre-champ de ce qu'il regarde par la fenêtre. La fenêtre elle-même est cadrée au bord droit de l'image et un grand pan de mur en occupe donc les 3/4 du côté gauche. Le cinéaste est donc pleinement dans l'espace de l'appartement, la fenêtre n'étant pas ce symbole d'ouverture vers l'extérieur mais au contraire l'élément de rupture entre l'intérieur et l'extérieur, la fin d'un monde. Il regarde à travers la fenêtre, l'ouvre même, mais nous ne voyons pas ce contre-champ (si ce n'est un noir). Finalement il fait face à quelque chose d'irreprésentable, et qui le touche au point de provoquer en lui une douleur à l'estomac. Il se tient le ventre, plié en deux. Le réalisateur est enfin touché par sa fiction, peut-être commence-t-il enfin à jouer. Il entre au cœur de la fiction, il a pris la place de celui qui jouait son rôle. Finalement deux plans vides clôturent le film : la fenêtre ouverte qui donne sur le mur de l'immeuble d'en face (donc une superposition de lignes rectangulaires, qui fabriquent un espace 2D sans aucune profondeur) puis une variante avec un rapport d'exposition qui rend l'intérieur de l'appartement noir et seul reste visible le pan de l'immeuble d'en face. Or ce dernier rappelle une construction géométrique récurrente du film, cette espèce de fente à l'intérieur de l'image qui isolait déjà Anne Wiazemsky lors de sa conversation avec Philippe Garrel, et dans laquelle elle s'insère en compagnie du personnage interprété par Jacques Bonnaffé dans le mémorial des martyrs de la déportation. Dans les deux cas, le cadre crée une forme rectangulaire au centre de l'image comme la porte d'entrée vers un monde fictionnel. Rappelons-nous que c'est une fois à l'abri dans cet espace obscur que le personnage de Jacques Bonnaffé se met à déclamer un poème d'amour fantomatique. C'est aussi à l'intérieur de ce surcadrage que reste immobile Anne Wiazemsky tandis que le cinéaste s'en éloigne pour rejoindre le premier plan (du côté de la caméra, de l'ombre). La dernière image d'*Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* est donc cette « porte » de l'obscurité vers la lumière et vice-versa, qui mène peut-être vers la fiction ou vers le retour de la femme aimée à travers l'art... La fenêtre donne sur un vide mais elle est pleine de ces pistes métaphoriques semées par le film, de ces images-fantômes qui la hantent.





Dernières images d'*Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...* de Philippe Garrel, 1985

NICO OU L'ÉTERNEL RETOUR

Zarathoustra, du haut de sa montagne d'ermite, était traversé du même dilemme : « Oh ! Comment puis-je encore supporter de vivre [...] et comment supporterais-je de mourir, maintenant⁵¹ ? » Avant de conclure : « Nous voulons toujours revivre en œuvre d'art⁵². »

Le message a été entendu, par ce cinéaste qui ne cesse de dire depuis sa période « narrative » que s'il y a retour du même, il faut élever ce même au rang d'œuvre d'art : soit le transformer en art et surtout laisser l'art le transformer.⁵³

[...]

Si la répétition, le double, le film, n'est jamais que la « hantise (le fantôme, l'obsession)⁵⁴ » de la réalité, pourquoi alors Garrel, lui aussi, insiste-t-il encore et toujours à essayer de la répéter, cette réalité, de faire remonter l'événement, de l'écrire ? Si la répétition est impossible, amère, cruelle, insupportable et, de surcroît sans effet ?

Pourquoi répéter tout le temps si, comme il le raconte dans *Le Vent de la nuit*, le temps est cyclique et cyniquement fermé sur lui-même ?

Pour une poignée d'images lucioles arrachées à la ligne du temps, surgissant là, devant lui, qu'il regarde sans même être sûr de reconnaître en elles ses fantômes laissant tomber leurs masques.

Ce que recommence la répétition, c'est ce sentiment de première rencontre, d'irruption, d'événement sensible.

Filmer pour ces (misérables) miracles-là [...] Miracles isolés du reste du film, dont ils interrompent l'écoulement. Ils sont de la glaise brute, de la matière pure, du temps en suspens. Nimbés de lumière blanche, jusqu'à saturation, déjà plus brûlés que brûlants. Le son, à leur contact, s'étouffe, devient sourd, et la sensation est élevée pour seule règle. Les chefs opérateurs (Caroline Champetier, par exemple) appellent cela parfois « l'accident lumineux ». Et c'est de cela – le tremblement au moment de l'épiphanie amoureuse – qu'il s'agit à chaque fois : le miracle fragile

51 *Ainsi parlait Zarathoustra*, Friedrich Nietzsche, 1986, Paris, Le Livre de poche, p. 223 [éd. orig. *Also sprach Zarathustra*, 1883, Chemnitz, Ernst Schmeitzner].

52 S'agit-il d'une autre traduction de l'extrait suivant ? « Nous désirons sans cesse revivre une œuvre d'art. », Fragment posthume de printemps-automne 1881, Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir* suivi de *Fragments posthumes (Été 1881-Été 1882)*, 1967, Paris, coll. Œuvres philosophiques complètes n°5, Gallimard, trad. Pierre Klossowski, p. 373.

53 Philippe Azoury, *op. cit.*, p. 225.

54 *Fantasmagories*, Clément Rosset, 2006, Paris, Éditions de Minuit, p. 60-61.

d'un aperçu d'éternité, le visage de fille qui arrache l'image au cercle fermé du temps. Une beauté sidérante qui ne rachète rien, qui ne sauve pas, mais émet dans un battement de cils, dans un sourire, dans un regard intense le signe de sa toute-puissance, en laquelle on entendra ce que l'on veut bien entendre ; à savoir que l'image, ça n'est jamais que ça : une consolation.⁵⁵

Ces « accidents lumineux » (qui rappellent le « punctum » de Roland Barthes dans *La Chambre claire*), ces événements filmiques sont précisément ce qui ramène ces évocations du passé au temps présent. Aussi peut-on parler davantage d'une conjuration que d'une consolation. L'image ne soulage pas comme un baume au cœur, mais elle nous emmène ailleurs. Les films de Philippe Garrel existent en eux-mêmes, ce n'est pas la « chambre verte » de Truffaut, c'est-à-dire un tombeau mortifère en hommage à ses morts. Bien au contraire, ces « miracles » cinématographiques dont parle Philippe Azoury accusent de la vie autonome de l'œuvre du cinéaste. Ses films luttent contre leurs propres origines, s'opposent et se travaillent les uns aux autres, les références se chevauchent au point de recréer un passé « possible » moins que véridique. *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* est un peu le manifeste de cette idée du cinéma que perpétue Philippe Garrel et qui est si bien décrite dans l'extrait ci-dessus. Au contraire, *Sauvage Innocence*, un film datant de 2001 est davantage une mise en application de son alternative cynique. Le scénario, nous l'avons évoqué, est d'une fatalité implacable. Pourtant, structurellement, la deuxième moitié du film paraît traîner en longueur, certains la qualifieront de démonstrative, attendue. Or, à nos yeux, cette imperfection tient lieu de dénonciation de la volonté d'imiter le réel. Le personnage de l'actrice, Lucie, s'est donc mise à consommer de plus en plus d'héroïne afin de jouer ce qu'elle ne parvenait pas à jouer (les effets de la drogue, du manque...). Mais, au lieu d'épouser le rythme de la jeune femme qui obtient soudain cette intensité de jeu qui lui manquait, le film suit tranquillement le trajet de sa consommation, de rendez-vous en rendez-vous avec ses fournisseurs. Rien, dans la façon de filmer, n'exprime ce qui vaudrait éventuellement le coup d'être vécu grâce à l'héroïne. Bien au contraire, lorsque la drogue rentre dans le film, celui-ci commence à devenir répétitif et attendu, jusqu'au final inévitable. Nous avons du mal à parler de tragédie car, s'il y a une malédiction et une fatalité, la mise en scène ne cesse de rendre cette grandeur tragique du domaine du trivial, du quotidien et de l'affreusement banal. L'ultime plan est d'ailleurs coupé de façon très brusque, c'est un plan large de la jeune femme sur une civière inanimée (est-elle morte, va-t-elle survivre à son overdose?) et François le réalisateur la regarde, faisant presque dos à la caméra. Nous n'avons pas l'image de sa réaction, nous n'avons rien d'autre que ce plan informatif, presque anecdotique. Voilà ce que donne l'alternative de l'imitation, de la bête et vaine répétition : la réduction d'un personnage à un cliché, voire à la figure d'une image d'Épinal. Quoique, le plan précédent représentait Lucie inanimée sur

55 Philippe Azoury, *op. cit.*, p. 228-229.

le sol, une seringue dans la fesse. Nous n'avons même pas le droit à l'image d'Épinal (qui serait la seringue dans le creux du coude, un garrot autour du bras), mais à une sous-version grotesque.



Le personnage du cinéaste, une sorte de caricature de Philippe Garrel, appartenant cette fois-ci intégralement à la fiction. Remarquons que nous retrouvons le surcadrage par le biais d'une porte, avec la caméra dans la pièce au premier plan comme dans le surcadrage d'Anne Wiazemsky (*Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...*). De ce fait, il est rappelé que François est bel et bien un personnage (ici, il est derrière la caméra de son propre film), il y a distanciation.



Overdose de Lucie, réinterprétation grotesque de la mort du mythe, Carole, la femme aimée disparue qu'elle interprétait



Dernier plan de *Sauvage innocence* : coupe brutale en plein milieu d'un mouvement (départ du SAMU, figurant qui se déplace au premier plan).

Or, *Sauvage innocence* s'ouvre par un plan prophétique, à la manière d'un chœur de tragédie faisant l'oracle de la destinée fatale des héros. Mais comme souvent chez Garrel, les plus grands effets sont d'une simplicité frappante. Il s'agit d'un plan de rails ferroviaires en plongée quasiment totale :

François scrute par la fenêtre les rails d'un chemin de fer qui semble désaffecté, c'est la première image du film. Les rails coupent en oblique le plan, en plongée, strié de quelques troncs dégarnis par l'hiver. Cette première image met en place quelque chose comme une chaîne lexicale mortifère. Les rails sont à la fois ce qui mène François en Italie, en Espagne, en Belgique et aux Pays-Bas et l'évocation du travelling qui constitue la première grande scène de son film. Dans un processus de construction et de destruction, l'image des rails fonctionne comme celle de l'héroïne du film ruinée par la poudre blanche. Le renversement du champ/contre-champ permet de découvrir d'abord ce que François regarde pour le donner ensuite à voir. Ce point de vue décentré qui condense le parcours du film réinterviendra plusieurs fois comme un leitmotiv. [...] Garrel reproduit ce point de vue en plongée accusée qui plaque ses personnages sur le plan de l'écran ⁵⁶

56 « Paralyse et fuite, le premier plan », une analyse de séquence d'Antoine Thirion proposée dans les suppléments du DVD de *Sauvage innocence*, Philippe Garrel, 2001.



Premiers plans, dans l'ordre, de *Sauvage innocence* de Philippe Garrel, 2001



Champ/contre-champ reconstitué virtuellement de la fin de *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights*

Le premier plan est suffisamment mystérieux pour marquer l'esprit du spectateur. Le deuxième plan du film (le contre-champ de François regardant les rails par la fenêtre) évoque fortement le dernier plan d'un autre film de Philippe Garrel, *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights*. L'acteur interprétant François (un philosophe avant d'être acteur du nom de Mehdi Belhaj Kacem) ressemble de loin à Philippe Garrel plus jeune. Ses longs cheveux bruns, le profil de son visage... Mais le plan dans son ensemble, de cet homme regardant par la fenêtre située à droite de l'image, les yeux vers le sol, rappelle Philippe Garrel regardant le cadavre du personnage de Marie. Le premier plan de *Sauvage innocence*, celui des rails, est alors aussi l'image d'un chemin parcouru, d'une continuité. Comme un fil rouge conducteur, les rails font raccord avec le film de Philippe Garrel datant d'il y a seize ans. Le cadre en lui-même, de format scope, est travaillé de façon à mettre en valeur la diagonale des rails. Un bout de la grille en fer forgé du balcon apparaît flou au premier plan, traçant une parallèle par rapport aux rails. Le format scope permet de cadrer la diagonale sur une assez grande longueur, en faisant passer les rails par le coin en bas à gauche de l'image et en les faisant ressortir vers le coin en haut à droite du cadre. Les troncs d'arbre formant des lignes perpendiculaires par rapport au chemin de fer appuient la géométrie du plan. Alors que l'image semble anecdotique, anodine, ce qui en soi est très intrigant pour un premier plan, la composition du cadre nous incite à être sensible à une certaine géométrie. L'aspect désolé du lieu accentue la solennité qui se dégage de la composition un peu stricte et géométrique du plan. Nous avons à la

fois l'aspect romantique et romanesque du lieu déserté (comme la réminiscence fugace de la grandeur hiératique des films du Philippe Garrel d'autrefois ?) et en même temps l'effet est terriblement amenuisé : c'est juste un élément banal du décor parisien, que l'on peut voir à travers sa fenêtre. Cette diagonale est le sceau du film, qui scelle les destins des personnages, qui scelle la jeunesse du réalisateur (dans un film où le personnage du jeune cinéaste est féroce ment dépeint), et qui scelle aussi la brèche ouverte avec *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights*. Comme le note le commentateur cité précédemment, les rails sont un symbole des déplacements de François qui est amené à faire passer de la drogue à travers différentes frontières et à tourner son film financé par cet argent sale aux Pays-Bas. Bien plus littéralement, les rails sont aussi les rails d'héroïne que consommait Carole, la femme disparue, et que consommera Lucie, la femme retrouvée. Le chemin de fer est donc à l'image de l'ironie tragique du film, puisqu'il ne mène nulle-part sinon à la répétition morbide du destin de Carole, et à la mort. Les rails sont hors d'usage. Ainsi ce début de film fait-il puissamment écho à la toute fin d'*Elle a passé tant d'heures sous les sunlights*, deux films que l'on pourrait raccorder : Philippe Garrel regarde par la fenêtre et voit des rails désaffectés tandis que François regarde par la fenêtre et voit le corps sans vie de Marie. Les différents plans de *Sauvage innocence* composés en suivant cette esthétique de diagonale propagent donc cette fatalité au long du film. Le leitmotiv est par définition une répétition, mais ici la figure est utilisée précisément pour dénoncer le caractère mortifère de la répétition. Ce choix de composer les plans selon une diagonale impose donc non seulement l'atmosphère un peu froide des films aux cadres très maîtrisés, mais aussi la rigueur, la rigidité des scénarios à l'issue irréversible. En ce sens, le jeu très distancié et excellemment faux de Mehdi Belhaj Kacem participe à cette sensation de lente, bizarre et médiocre tragédie. La beauté et la grandeur tragique font place ici au hiératisme plat d'un artiste trop naïf et surtout trop sûr de lui (François bien sûr, à l'esthétique figée, car il veut faire un film comme une démonstration abstraite). Et finalement la tragédie s'éclipse définitivement au profit de l'ironie, grinçante et cruelle. Film un peu à part dans la filmographie du cinéaste, presque dénué de cette sensualité (dans la deuxième partie, très froide, du récit) dont Philippe Azoury fait la marque distinctive de Garrel, *Sauvage innocence* est bel et bien l'exception qui confirme la règle : retrouver quelque chose du passé, n'est pas imiter.



Quelques exemples du leitmotiv de la diagonale dans *Sauvage innocence*, et de son association aux rails du travelling

Entre ces deux films, celui que François pense faire et celui que fait Garrel, *Sauvage innocence* fait l'aller-retour. Un mouvement latéral unit les deux scènes dans un cadre large. Le plan est d'abord centré sur le chef opérateur. Dans le film on l'appelle Raoul maître, rapport à Coutard. Mais très vite un décalage se crée. La caméra stoppe son mouvement, un peu court, celle de Garrel prolonge le trajet des personnages. Les corps se détachent de leurs ombres, se dédoublent, silhouettes en retard, parfaitement découpées sur un mur aveugle.⁵⁷

Le plan dont il est question est la première séquence de la deuxième partie de *Sauvage innocence*, c'est le début du tournage du film contre la drogue de François. En plan large, donc, nous voyons la prise d'un plan en travelling, suivant les personnages en train de marcher sur un pont. Or, le mouvement de travelling est assez court relativement au panoramique du film qui continue de suivre les acteurs : « très vite un décalage se crée ». Les acteurs, Lucie en tête, portent des costumes du XVIII^e siècle (ils jouent des jeunes s'en allant à une fête déguisée), ce qui nous rappelle l'allure sans âge des personnages de la première période de l'œuvre de Philippe Garrel. On pense notamment à *La Cicatrice intérieure*, et à la présence de Nico dans ces films de la décennie 1970. Ils traversent donc le pont et marchent le long d'un mur. Le travelling du film de François ne peut être que fini car les acteurs ont traversé une zone parsemée de projecteurs et que nous n'avons pas vu le chef opérateur effectuer un mouvement de panoramique à la suite de l'avancée des acteurs. Nous n'entendons pas non plus le réalisateur crier « coupez » et les acteurs poursuivent leur chemin

⁵⁷ « Amsterdam », une analyse de séquence d'Antoine Thirion proposée dans les suppléments du DVD de *Sauvage innocence*, Philippe Garrel, 2001

comme si le plan continuait. Le mouvement de panoramique semble donc faire le mouvement virtuel du tournage (1er degré de fiction) au film lui-même (2ème degré de fiction). Les acteurs marchent jusqu'à se trouver devant un mur fortement éclairé, sur lequel se projettent leurs ombres portées très nettement dessinées. Ainsi deviennent-ils des ombres, dans leur passage du 1er au 2ème degré de fiction.



Mouvement du panoramique qui passe du tournage (travelling) à la fiction (ombres sur un écran)

Le signal de départ de la prise est donné. L'écran est découpé en deux parties nettement distinctes, séparé par la diagonale du rail servant au travelling. La composition du plan renvoie à un point de vue récurrent utilisé dès l'ouverture du film. Il identifie ici de façon très littérale la voie de chemin de fer et les rails du travelling. Un morceau de Van Morrison est lancé en son direct. La musique, les longs travellings, tout contribue à faire de la séquence une cérémonie, à rejouer la beauté et la durée du Garrel d'*Athnor* ou des *Hautes solitudes*, à nous faire continuer à croire (alors que costumes et chorégraphie un peu emphatiques nous paraissent étrangers) que l'utopie d'un cinéma fondé sur les valeurs et l'esthétique de la contre-culture des années 1960 est encore possible. Le brusque passage dans la lumière crue fonctionne comme le rappel des origines mêmes de l'art du cinéma, dans le surgissement des ombres devant le mur-écran blanc. La séquence qui joue sur l'alternance des deux tournages ne cesse de sauter d'un film à l'autre, de se placer à l'intérieur ou à l'extérieur, dans ou en dehors du mouvement, avec ou sans éclairage, sur la scène, en coulisse. Noir et blanc, ombres et lumière, surexposition ou sous-exposition, sont les deux pôles par lesquels le film se construit, brûle et se referme. Cette première séquence est bicéphale, elle mêle deux tournages. Le redoublement de point de vue introduit un décalage de lucidité. Il marque non pas la description documentaire du tournage sur le tournage, ni la distance un peu ironique de celui qui en serait revenu, mais tout à la fois dans une vraie mise en abîme, au sens littéraire du terme.⁵⁸

La mise en abîme, très spéciale, de ce film se résout donc au cour de la deuxième partie du récit, à partir du moment où Lucie entraîne le film dans une relecture grotesque du mythe originel. Cette imitation stérile est la deuxième face de l'addiction en tant que figure circulaire, et non moins importante. Elle est le mouvement épuisant, vampirique de la répétition, qui mène à l'anéantissement. Le film lui-même « s'autodétruit » en épousant progressivement une unique dimension fictionnelle (la platitude de la descente aux enfers de Lucie) et en abandonnant la richesse de la mise en abîme aperçue lors de la séquence du travelling. Le cinéma, compris comme projection des ombres du passé est l'impasse dans laquelle tombe François. Son film est finalement l'antithèse de *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights*, une œuvre qui réfléchissait au contraire à la manière de recréer un passé au temps présent.

L'ADDICTION COMME CONCEPTION DU TEMPS

Les femmes chez Philippe Garrel ont un statut figuratif spécial. Malgré la diversité des actrices avec lesquelles Philippe Garrel a travaillé, elles incarnent souvent des rôles à mi-chemin entre plusieurs polarités bien ancrées : Nico, Jean Seberg (amie du cinéaste au sort tragique, une autodestructrice elle aussi qui lui a inspiré deux films), Brigitte Sy (la femme qui lui a donné deux

58 « Amsterdam », une analyse de séquence d'Antoine Thirion proposée dans les suppléments du DVD de *Sauvage innocence*, Philippe Garrel, 2001

enfants, actrice également), etc.. Notons, au passage, que dans ses tous derniers films (et nous pensons en particulier à *L'Ombre des femmes*, 2015), le réalisateur affiche le désir de brouiller et complexifier sa représentation des femmes. Dans ses films plus anciens, il avait plutôt tendance à universaliser ses personnages féminins, à les inscrire dans des imaginaires hérités des mythes les plus anciens :

Sirène, prêtresse, gorgone, magicienne, folle ou plutôt jugée telle par la société, ensorceleuse, prisonnière aussi, ou simple amoureuse : la femme garrélienne vit dans sa propre cathédrale du temps.⁵⁹

Sous la description de Philippe Azoury, nous avons surtout l'impression de retrouver les différentes déclinaisons de Nico/Jean Seberg, l'autodestructrice. Au contraire, les différents alter-ego de Brigitte Sy, la mère donc, incarnent davantage la féminité comme un ancrage dans le temps, un pied-à-terre dans le monde. *J'entends plus la guitare* (1991) à cet égard est un film très intéressant. Tourné deux ou trois ans après le décès accidentel de Nico, le film évoque la fin d'un amour intense mais impossible avec une première femme, la découverte de la paternité avec une deuxième femme, puis l'échappatoire avec une troisième femme (et la désillusion sans retour).

Le film commence par un plan en plongée totale du personnage de Marianne endormi sur un lit (Johanna ter Steege, qui interprète donc une variation de Nico). On entend la mer et le piaillage des oiseaux. Cette première image, très douce, évoque à ceux qui connaissent les références du réalisateur la disparition récente de Nico. La vision très apaisante de ce corps endormi, au son lointain de la mer, dure 25 secondes. L'angulation de la caméra embrasse le regard de quelqu'un observant la femme endormie, est-ce le contre-champ du personnage masculin qui la regarde dormir ou bien est-ce le regard du cinéaste ? Le point de vue surplombant sur ce corps inconscient produit un effet d'intimité, le corps de l'actrice presque en position fœtale a quelque chose de vulnérable. Ensuite, un plan de dos du personnage de Gérard le présente face à la mer (Benoît Régent, un double de Philippe Garrel au jeu très distancié comme bien d'autres personnages masculins garréliens). Le plan est un panoramique. Gérard, filmé de profil, sort de la chambre et cela devient un plan de Gérard tourné vers la mer, de dos. À la fin du plan, alors que Gérard ne bouge pas, la caméra dérive vers la gauche, en cadrant la mer elle-même. Mais le plan est coupé dans son mouvement, alors que la caméra panotait vers la mer. Marianne est debout sur la terrasse en train de s'étirer. Ce raccord étrange entre un plan qui semble inachevé (le panoramique vers la mer) et la femme en train de s'étirer participe au mystère de son réveil, passé sous ellipse. Marianne regarde Gérard puis court se rasseoir sur le lit. De là, elle continue de le regarder, rit un peu, puis dit à Gérard avec un accent germanique : « L'homme, la mer. » Sans que le découpage ne nous laisse

⁵⁹ Philippe Azoury, *op. cit.*, p. 118.

voir un contre-champ (Gérard), nous l'entendons lui répondre en off : « L'homme. La mer. » L'homme, contrairement à la femme, parle en sonnante faux (on dirait l'une de ces voix-off des films de Jean-Luc Godard). Le point de vue reste donc sur Marianne, surcadrée par les volets de la porte-fenêtre qui mène à la terrasse. Elle est, comme Anne Wiazemsky dans *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights*, dans un espace distinct du personnage masculin qui, lui, est du côté de la caméra (sa voix étant même off). En effet, dans cette première séquence, autant la femme est montrée (littéralement sous la caméra, et filmée avec insistance), autant l'homme est de dos, en voix-off, sonnante faux et peu visible. Le réveil de Marianne inaugure ce film, dans un instant de douceur et d'hommage au personnage féminin. Elle semble vouloir faire référence au poème de Baudelaire, « L'homme et la mer » (*Les Fleurs du mal*, 1857), la mer miroir, dans laquelle l'homme contemple son âme. Or, le fait de présenter le personnage masculin regardant la mer (de dos) et la femme regardant l'homme (de face) crée un champ/contre-champ virtuel. Et si ce mouvement de panoramique vers la mer interrompu par un plan de Marianne était le raccord qui crée la métaphore de ce début de film ? La symbolique de la mer est riche, mais globalement la mer est associée à une certaine idée d'absolu (la liberté, l'âme, la mémoire...?), c'est cet espace infini aux yeux de l'échelle humaine. Cela pourrait être également, au vu de ce raccord que l'on qualifierait de métaphorique, le symbole de l'amour absolu. Nous argumenterons cette théorie en allant plus loin dans le film, pour démontrer justement quel est le lien que tisse Philippe Garrel entre addiction, amour et conception du temps. Ce début de film n'est-il pas le réveil d'entre les morts d'un souvenir, un rêve ? L'aspect cotonneux de ces premiers plans donne une légère impression d'irréalité. L'ellipse du réveil et l'absence du regard de l'homme vont dans le sens d'une pensée méta-diégétique : l'homme face à la mer n'est-il pas aussi la figure du cinéaste plongeant dans son passé, recréant une sorte d'entre-deux mondes ? Ensuite l'histoire proprement dite commence, les deux personnages enlacés dans leur lit, enfin ensemble à l'image.





Premiers plans de *J'entends plus la guitare* de Philippe Garrel, 1991

Néanmoins, la suite immédiate du film donne une inflexion différente à l'interprétation des premières images. On découvre un autre couple, celui du meilleur ami de Gérard : Martin (une version fictionnelle d'un ami du réalisateur, le peintre Frédéric Pardo, interprété par Yann Collette) et Lola (interprétée par Mireille Perrier). Ils se regardent amoureuxment, dos à la mer. L'échelle de ce plan plutôt rapproché et le mouvement de caméra du visage de Lola à celui de Martin permettent de mettre en valeur la position en hauteur de la femme par rapport à l'homme. Elle est debout quand lui est assis, ce qui donne l'impression qu'il la regarde sur un piédestal. Dans leur chambre, Lola demande à Martin pourquoi il ne ferait pas un tableau d'elle. Il lui répond :

Martin : -Trop réel.

Lola : -Moi ?

-Hmm.

-Mais comment est-ce qu'on peut être trop réel ? On est réel ou pas, c'est tout.

-Ah non. Non, non, non. Tu te fourvoies, tu te trompes, tu t'abuses. Il y a plein de degrés de réalité, énormément, une infinité de degrés différents.

-Tu veux dire qu'il y a des choses plus ou moins réelles ?

-Non tout est également réel, mais c'est nous qui sommes plus ou moins accessibles à la réalité, plus ou moins proches d'elle. Et moi je suis trop proche de toi pour pouvoir même être capable de te regarder, de te voir en ton entier.

-Tu me vois pas en entier ?

-Jamais.

-Alors tu m'aimes jamais en entier ?
 -Hmm.
 -C'est pour ça que tu me dis jamais que tu m'aimes.
 -Qu'est-ce que ça veut dire aimer ?
 -Ça veut dire quelque chose quand on le dit.
 -Hmm.
 -Ben oui, ça veut dire qu'on a envie de le dire par exemple.
 -D'avoir envie de dire quelque chose dont on ne sait pas ce que ça signifie, c'est avoir envie de rien dire.
 -Peut-être. Mais à force de se poser des questions sur tout ce qu'on va faire ou dire, on ne fait plus rien et on ne dit plus rien. Comme ça...
 -[Rires] C'est pour moi que tu dis ça ?
 -Moi quand je parle, c'est pour dire quelque chose à quelqu'un.
 -Tu te trompes.⁶⁰

Et la conversation s'arrête là, Martin essayant vaguement de faire l'amour avec Lola qui le rejette. Lors de cette discussion, la caméra passe lentement du visage de Martin à celui de Lola, par un jeu entre travelling et panoramique. Le plan séquence se concentre tout de même davantage sur Lola, que la caméra cadre même de dos lorsqu'elle s'assoit au bord du lit. Cette attention portée sur elle donne à voir l'inégalité du couple dans la parole. Elle sort d'ailleurs du champ, laissant Martin reprendre la place centrale du cadre comme au début, il a en effet eu le dernier mot. Dans le plan suivant, Gérard et Martin descendent de très longs escaliers du village en continuant une conversation sur le même sujet :

Gérard : -Tu devrais faire le portrait de Lola, tu verrais qu'elle existe en elle-même.
 Martin : -Je sais qu'elle existe mais je sais aussi que ça pourrait être une autre.
 -Quoi ? Tu penses que les femmes c'est interchangeable ?
 -Si on veut ouais, c'est pour ça que j'en change pas. Parce que je sais que si c'est une autre, ce sera la même. Tandis que toi tu verras, t'arrêteras pas de courir après la femme idéale, t'arrêteras pas d'en changer sans te rendre compte que la femme idéale, c'est toi qui peut la créer. Il y a que toi qui peut la créer, ta femme idéale. T'as peur de la fin d'un amour, c'est la peur de la mort. C'est les grandes choses qui ont des grandes fins, comme disait Heidegger.
 -Qui ?
 -Un autre Martin.
 -Toi tu crois qu'on vit avec des citations, mais les citations c'est dans les livres. Et la vie...
 -Et la vie c'est dans les livres.
 -Mais idiot, t'es con !
 -Tu verras. L'amour a été inventé par les troubadours, il a commencé dans les livres et il finira...
 -Ouais quand il n'y aura plus de livres, ouais...
 -C'est plus facile à dire mon vieux. On est peut-être la dernière génération sous le ciel à aimer, ou à parler de l'amour.
 -Parce que, selon toi, ça revient au même ?
 -Tu vois que t'es pas si bouché. T'as compris !⁶¹

60 *J'entends plus la guitare*, Philippe Garrel, 1991, Martin et Lola.

61 *Ibid.*, Gérard et Martin.

Arrivés en bas des escaliers, un plan les montre de dos, faisant face à la mer. Ainsi en quelques minutes sommes-nous passés du couple Martin/Lola dos à la mer au couple d'amis Martin/Gérard face à la mer. Les deux hommes debout sont à égalité face à l'immensité, tous deux à leur manière ont une certaine aspiration à l'infini (l'un cherche un idéal féminin, l'autre pense l'avoir à portée de main à travers la création). Mais pour être plus précis, Gérard regarde devant lui alors que Martin, face à la mer, lit quelque chose. Un montage alterné permet d'exprimer le temps qui passe avec un plan de la ville en contre-plongée (un village sur une colline), baigné d'une lumière du jour puis du soir tombant. Le plan fixe est relativement imposant, la ville formant une sorte de monticule au-dessus des deux fragiles silhouettes face à la mer. Le champ/contre-champ entre les deux hommes de dos et ce qui est dans leur dos, reprend la même structure que le tout premier champ/contre-champ du film entre Marianne regardant Gérard et Gérard de dos regardant la mer. Cette image de la ville en contre-plongée incarne peut-être les deux femmes restées à la maison, et la vie concrète en général, tandis que les deux hommes contemplant l'immensité de la mer. Notons que la mer en elle-même est toujours cadrée de façon serrée, en arrière-plan des personnages, sans horizon. Les focales relativement longues ne donnent pas à voir l'étendue de la mer que l'on aime à observer et qui inspire tant les êtres humains. Cette vue bouchée et ce champ/contre-champ (de ce qui est dans le dos) marquent l'impossibilité des hommes à voir quelque chose. La ville/colline est en forme de mamelon, symbole implicite de la féminité ? La suite du film en tout cas confirme l'idée que quelque chose échappe au regard des hommes, qu'ils passent à côté de quelque chose puisque les deux femmes dont ils parlent tant leur échapperont. On remarque aussi que la question de l'amour s'installe de plus en plus dans les conversations des personnages. Martin, personnage qui est aussi un commentateur du récit, avance l'hypothèse de la disparition historique de l'amour. Cette idée est en vérité centrale, car Marianne incarne précisément une forme de pur amour ainsi qu'une époque (de la vie de Gérard, mais aussi historique comme nous le verrons à la fin du film).



L'homme et la mer, dans *J'entends plus la guitare* de Philippe Garrel, 1991

Marianne est le personnage qui échappe, organise le film plus qu'on ne le pense. Après la disparition inattendue de Gérard, elle se fait consoler par Martin. Un gros plan de Martin le montre en train de parler. Nous comprenons par la voix-off puis, par un mouvement de tilt vers le bas, qu'il s'adresse à Marianne la tête allongée sur ses genoux. Lors de cette conversation à peu près similaire que celle qu'il a eue avec Lola, Marianne parvient à déstabiliser l'intellectuel :

Marianne : -Moi j'ai toujours l'impression qu'il est comme un oiseau, prêt à s'envoler.

Martin : -Heureusement, sinon tu ne l'aimerais pas. C'est peut-être pas beaucoup plus que ça l'amour, la peur de plus être aimé.

-Mais non, c'est beaucoup d'autres choses. Des millions d'autres choses.

- « beaucoup d'autres choses » [se moquant de son accent]

- [Rires] Oh... L'amour, c'est...

-Ouais. C'est quoi ?

-C'est euh... C'est tout ce qu'on ne peut pas dire.

-Sans doute. [Il se lève] N'écoute pas ce que je dis, je suis un vieux cynique.

-C'est quoi ?

-Quoi donc ?

-Le cynique c'est quoi ?

-Les cyniques, c'est des Grecs qui avaient toujours raison. Mais maintenant ils ne sont plus à la mode parce qu'aujourd'hui plus personne n'en a rien à foutre d'avoir raison. Ce qu'on veut, c'est...

-[Rires] C'est quoi ?

-[Rires] C'est...c'est...[Il se rassoit]

-Aimer, aimer, aimer ? [Elle repose sa tête sur ses genoux]⁶²

Il s'agit d'un plan séquence. La caméra passe de l'un à l'autre, de haut en bas donc, et le point de vue reste sur Marianne quand Martin se lève. Martin sort du champ, devient presque inaudible et finalement ne sachant quoi répondre, il revient exactement là où il se trouvait. La façon dont le cadre reste avec Marianne et dont l'actrice se repositionne exactement comme au début du plan tendent à marquer que celle-ci donne le fin mot de la conversation (contrairement à Lola qui quittait le champ et donnait littéralement sa place à Martin dans le cadre). Elle réussit à clore la conversation là où Martin renvoyait un « Tu te trompes » à Lola. Leur petite chorégraphie insiste sur le pouvoir insidieux de Marianne. Malgré l'apparente position surplombante de Martin, le cadre souligne la façon dont elle parvient à se rallonger sur ses genoux tout en lui imposant le silence. Par une forme d'innocence (« C'est quoi ? »), par le rire et de la douceur, elle l'amène à admettre l'impuissance de son raisonnement (aussi vrai soit-il).

62 *Ibid.*, Marianne et Martin.



Un rapport de force tout en douceur dans *J'entends plus la guitare* de Philippe Garrel, 1991

La séquence suivante, un plan séquence composé d'un simple plan fixe, installe définitivement Marianne comme un personnage puissant, mystérieux, insaisissable.

- Lola : -Tu m'aimes pas beaucoup, hein ?
Marianne : -Pas beaucoup non. Mais je t'aime bien.
-Je comprends pas.
-Je veux dire que je suis contente que tu sois là, parce que si tu n'étais pas là, moi non plus je ne serais pas là, et tout ça ne serait pas là, et eux non plus ne seraient pas là. Et c'est quand même le paradis, non ?
-Je me demande quand est-ce que ça va finir ?
-Tu es pressée ?
-Non. Mais j'ai peur.

- Parce que tu es heureuse. Si tu n'étais pas heureuse, tu n'aurais pas peur. Ce n'est pas beaucoup plus que ça le bonheur, la peur de ne plus être heureux.
- Non, c'est beaucoup d'autres choses.
- Ouais, peut-être. Mais ne fais pas attention à ce que je dis, je suis une vieille sinistre.
- Quoi ?
- Sinistre. Les sinistres, c'étaient des Grecs qui avaient toujours raison.
- Sinistre, ça veut dire « pas gai ».
- Ouais, c'est vrai que je ne suis pas gai. Je suis grave. C'est Gérard qui dit ça.
- C'est quoi la différence entre grave et triste ?
- Grave ça ne veut pas dire triste. Grave ça veut dire que quand on est heureux, on sait pourquoi.⁶³

Les deux femmes sont allongées sur la terrasse, filmées en plan poitrine de profil. Marianne est devant Lola, et cette dernière la regarde régulièrement de sorte qu'elle est quasiment de face. Marianne, au contraire, regarde toujours droit devant elle, ce qui met en avant son profil et ses cheveux bouclés d'une beauté typique de la Grèce antique. On remarque que Marianne reprend à son compte et détourne l'expression de Martin (« C'est peut-être pas beaucoup plus que ça l'amour, la peur de plus être aimé. » devient « Ce n'est pas beaucoup plus que ça le bonheur, la peur de ne plus être heureux. »). Elle reprend la parole de Martin, apparemment très sage, pour en démontrer la superficialité. On se rend bien compte que l'on pourrait remplacer le mot « amour » par « bonheur » ou beaucoup d'autres mots différents (tous les affects positifs nous incitent en général à craindre le jour où ils prendront fin). D'ailleurs, cette peur de la fin dont elles parlent nous rappelle « la peur de la mort » dont Martin accusait Gérard lors de leur échange dans les escaliers (« T'as peur de la fin d'un amour, c'est la peur de la mort. »). Finalement, nous avons Gérard et Lola qui se rejoignent dans l'anticipation de la fin du bonheur vécu, Martin qui s'isole dans une lucidité impuissante, et Marianne qui joue avec les mots des autres. Marianne cite aussi Gérard qui tient à faire une distinction entre tristesse et gravité. Et lorsque Lola répond à Marianne que, non, le bonheur « c'est beaucoup d'autres choses. », cela nous rappelle bien sûr la réponse de Marianne à Martin que l'amour c'est « beaucoup d'autres choses. Des millions d'autres choses. » A posteriori nous pouvons douter de l'authenticité des paroles de Marianne. Disait-elle à Martin ce qu'elle pense, ou reprenait-elle à son compte la sagesse de Lola comme elle imite Martin face à cette dernière ? Marianne offre à l'un le visage de l'autre. Elle rejoue la conversation qu'ils ont eu dans leur chambre mais en inversant les rôles : elle donne le fin mot de la conversation avec Martin, et elle admet que Lola a peut-être raison. Elle incarne probablement la relation qui n'existe pas entre Martin et Lola, une relation moins lucide et plus heureuse (avec une conception de l'amour, plus romantique). Le simulacre de cette relation, par le biais du personnage-joueur de Marianne, apporte peut-être

63 *Ibid.*, Marianne et Lola.

l'explication de la rupture à venir entre Lola et Martin. Une conception différente de l'amour les sépare, et cela incite à se demander ce qu'il en est entre Marianne et Gérard. Alors que Lola/Gérard d'un côté, et Martin de l'autre, représentent des postures philosophiques bien distinctes, Marianne semble échapper à toute caractérisation. Son aspect joueur décèle une forme de détachement lucide, mais la mise en scène de sa conversation avec Martin montre bien qu'elle possède une puissance dont il est dépourvu : une sagesse naïve, qui sait aussi s'écarter de la raison quand il le faut. Lui revendique d'être cynique, d'avoir trop souvent raison, et elle transforme cela en « sinistre ». Marianne se caractérise par sa lucidité, qui surpasse celle de Martin au point de dévoiler ce que les autres pensent implicitement de lui : il a tort d'avoir raison.



Plan séquence de Marianne et Lola dans *J'entends plus la guitare* de Philippe Garrel, 1991

Dans les plans suivants, Marianne est seule. Puis, soudain, elle est en train de lire une histoire allemande à Gérard. Le plan cadre d'abord le livre posé sur les genoux de la jeune femme (qui récite le poème en allemand), puis il remonte jusqu'à son visage. Lorsqu'elle commence à traduire le texte en français, la caméra descend doucement jusqu'au visage de Gérard qui l'écoute allongé sur le lit. Ce plan, qui clôt la première partie du film en bord de mer, rappelle le mouvement de caméra entre Lola et Martin dos à la mer (qui passait de elle, debout, à lui, assis). Encore une fois, l'homme regarde la femme en la mettant sur un piédestal.

C'est l'histoire d'un vieil homme, il est assis devant une fenêtre, et qui attend son amour. Et un jour il est mort, mais ce n'est pas grave.⁶⁴

Marianne raconte l'histoire d'une absence, d'une attente. En quelques mots, elle métaphorise ce que Martin disait explicitement à Gérard (il ne faut pas attendre la femme idéale). Mais elle ajoute que « ce n'est pas grave », faisant l'éloge d'un désir éternellement tendu vers un objet inatteignable,

⁶⁴ *Ibid.*, Marianne.

interrompu uniquement par la mort. Cette première partie du film définit Marianne par rapport à ce qu'elle n'est pas, en creux. Elle ne raisonne pas comme le fait Martin avec éloquence, elle ne regarde pas la mer comme Gérard, elle n'est pas non plus la sage pragmatique de Lola. Elle est celle qui parle par la métaphore d'un poème, qui joue à interpréter le rôle des autres, qui fascine les trois autres personnages (et la caméra, et les spectateurs probablement). Elle représente l'art de la parabole, de l'artifice du jeu et de la parole, tandis que Martin représente l'impuissance de la rationalité, son aveuglement partiel.

L'histoire commence réellement après ce prologue, lorsque les personnages sont de retour à Paris. On découvre alors une Marianne insaisissable dans chacun de ses gestes. Elle a un enfant qu'elle laisse à la charge de sa grand-mère, et lorsque Gérard veut savoir pourquoi elle a renoncé à sa garde, elle lui demande d'arrêter de l'embêter avec ça. Il lui répond : « Je t'embête pas, moi je veux juste comprendre. » Les deux plans suivants, très elliptiques et silencieux, montrent respectivement Gérard en compagnie de Lola, et Marianne en compagnie de Martin. Marianne, assise sur une chaise, se lève (elle sort de chez Martin) et le plan continue suffisamment longtemps pour que la chaise vide soit signifiante. Cette figuration d'un vide renvoie-t-elle à l'état d'âme de Marianne ? Elle rentre chez elle. Un plan poitrine la cadre assise contre le mur, la tête penchée à moitié dans la lumière, à moitié dans l'ombre. Elle est légèrement décentrée vers la droite et le mur derrière elle est sale, la peinture amochée. Cet appartement à la décoration minimaliste et aux murs effrités indique le dénuement relatif dans lequel vit le couple. Elle est immobile, une larme coule doucement le long de sa joue. La lumière, très diffuse et douce, de Caroline Champetier tend à mettre en valeur l'intention de déshystériser les émotions. La chef opératrice aurait pu facilement être tentée de jouer un fort contraste (une moitié du visage vraiment dans l'ombre, et l'autre partie vraiment lumineuse) mais au contraire elle délaisse l'expressivité du contraste pour la force tenue des nuances que lui offre sa plage dynamique. Le plan suivant cadre Gérard de dos en train de pousser doucement la porte de la chambre. Gros plan du visage de Marianne cadré du point de vue de Gérard, elle le regarde tout en continuant de verser une larme silencieuses. Il s'assoit auprès d'elle, lui prend la main et la caméra opère alors un mouvement du visage triste de Marianne aux mains réunis du couple. Ce panoramique descendant est comme l'écho visuel du dernier plan des vacances à la mer – ce plan descendant lui aussi, de Marianne lisant le poème allemand, jusqu'au visage de Gérard allongé et fasciné. Ici la caméra glisse du visage de Marianne pleurant, au symbole de l'empathie de Gérard (il lui prend la main). En off, par-dessus l'image des mains qui se tiennent, Marianne demande : « Tu m'aimes ? » Plan large, Gérard est assis de profil sur le lit, devant Marianne qui nous fait face, adossée au mur. Il répond pudiquement, en ne la regardant pas. Le jeu de Benoît Régent permet de donner toute l'ampleur romantique des dialogues de Marc Cholodenko

(dialoguiste du film qui deviendra à partir de cette période l'un des fidèles scénaristes du réalisateur) tout en évitant de sombrer dans la niaiserie. Mais, plus encore, il dévitalise son propre discours, comme si de tels propos n'avaient pas leur place ou n'étaient pas prononcés pour convaincre (peut-être parce que la seule façon d'incarner cette parole romantique dans le monde moderne est de sonner faux).

Gérard : -Oui.

Marianne : -Comment ?

-Très fort.

-Ça ne veut rien dire très fort. On peut aimer les spaghettis très fort.

-Non. Non, non, en français, il n'y a que les gens qu'on aime très fort.

-Oui mais je ne suis pas les gens.

-D'accord. Alors je t'aime euh..à la folie. Comme un fou.

-Je ne veux pas. Parce que le jour où tu ne seras plus fou, tu ne m'aimeras plus.

-Alors disons que je t'aime mortellement.

-Ça veut dire quoi ?

-Ça veut dire que je pourrais t'aimer jusqu'à la mort. Ça veut dire que je t'aime, que je t'aimerai jusqu'à la mort. Plus fort que la mort. Et au-delà de la mort.⁶⁵

Nous remarquons encore une fois la rigueur de Marianne quand il s'agit des mots. Son personnage d'étrangère lui permet de faire attention au sens de manière très précise, mais cela décèle également son besoin de savoir de quoi l'on parle. À la manière de Martin qui demandait à Lola « Qu'est-ce que ça veut dire aimer ? », Marianne veut connaître la définition de l'amour selon Gérard. C'est pourquoi elle joue avec les mots (« je ne suis pas les gens ») et pousse l'autre personnage à aller au bout de ce qu'il veut dire (« Ça veut dire quoi ? »). À la fin de sa déclaration, elle le regarde longuement puis lui tend les bras. Mais immédiatement elle retire son geste pour plaquer ses mains contre son visage, ne laissant dépasser que ses yeux. Il la regarde faire, puis l'imité. Il plonge la tête entre ses deux mains. Réunis dans leur geste de consternation, ils semblent ne pas trop savoir quoi faire de cet amour. Ils se cachent, par pudeur ou par peur de leur trop grande émotion ? Mais cette imitation de Gérard est peut-être aussi la véritable expression de leur amour, il la suit dans ses gestes comme il la suivra dans la drogue.



65 *Ibid.*, Marianne et Gérard.



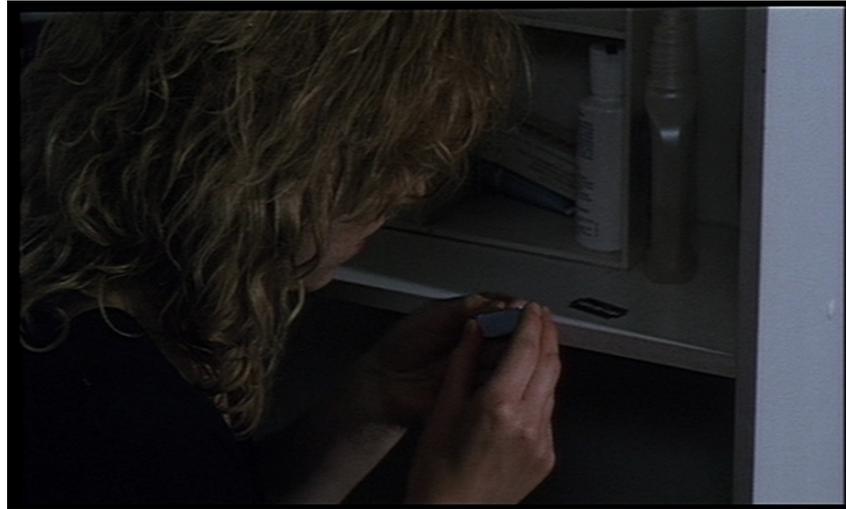
Déclaration d'amour de Gérard à Marianne dans *J'entends plus la guitare* de Philippe Garrel, 1991

Dans le plan suivant, Gérard rentre chez lui pour trouver une lettre d'adieu, Marianne est partie dans une ellipse. Après quelques scènes elliptiques de consolation sexuelle avec une femme, Marianne fait son grand retour. D'abord elle appelle. Le plan fixe de son appel ne montre pas le contre-champ du coup de téléphone. Gérard est seul dans le plan, de profil contre un mur blanc. Le mur devient un miroir à droite du cadre, dans lequel se reflète un peu le profil de Gérard, et il s'ouvre sur un trou béant d'obscurité à gauche du cadre (le mur effrité donne sur une autre pièce sous-exposée). Visuellement, Gérard est donc dans cet espèce de purgatoire, le bout de mur blanc entre le miroir (qui symbolise la possibilité de se retrouver, d'y voir son « âme » comme dans la mer) et la béance (le désespoir dans lequel l'a laissé la séparation et d'où il vient d'ailleurs). Puis, comme dans une caricature de film américain, il ouvre la porte et Marianne est là.

Marianne : -Je viens vivre ici en attendant que tu ne veuilles plus de moi.
Gérard : -Pour la vie alors ?
-Pour la vie.⁶⁶

Le léger travelling en avant vers le visage de Marianne (d'une valeur poitrine à un gros plan), ainsi que les dialogues, la situation en soi et l'apparition de la musique extra-diégétique font de cet instant le climax de l'émotion amoureuse, ou plutôt de sa représentation. On croit à la résolution de leur conflit, ils sont enfin capables d'exprimer leurs émotions, de se dire leur amour sans jouer faux, etc. La musique couvre également le plan suivant, qui réinvente le cliché romantique des retrouvailles. Au lieu de faire l'amour (comme on aurait pu s'y attendre), Marianne et Gérard s'embrassent alors qu'elle est assise sur les toilettes, en train d'uriner. L'aspect trivial, inattendu et inédit de l'action (nous n'avons pas revu depuis d'autre scène d'embrassades au-dessus des toilettes) donne corps de manière originale à leur amour. Ce qu'il y a de difficile dans la représentation de l'amour est probablement cette impression secrète que partagent les amoureux d'être uniques, d'être plus amoureux que ne l'ont jamais été deux êtres humains auparavant. Ici, l'acte de s'embrasser en urinant vient illustrer la puissance de leur amour, ils ne se quittent littéralement jamais. La musique mélodique, entêtante et légère couvre encore le plan suivant : Marianne en gros plan manipule une sorte de papier blanc plié. L'innocence heureuse de la séquence (seul vrai moment de bonheur accordé dans le film) ne nous prévient pas de cette chute brutale et si rapide. Marianne déplie le petit papier, elle appelle Gérard pour qu'il vienne voir ce qu'elle a apporté, la musique cesse sur des notes plus graves, c'est de l'héroïne. Une lame de rasoir posée bien en évidence sur le rebord blanc de l'armoire à pharmacie apparaît comme un indice mortifère discret. La musique s'arrête très précisément sur cette phrase, « C'est de l'héroïne. » Gérard la regarde dans un gros plan et ne répond rien. Le découpage intervient comme un élément de rupture après la durée relativement longue de leur plan de bonheur. Gérard est dans le métro. Un gros plan l'isole pourtant de ce milieu extérieur, il sort à une station et croise Martin. Mais, Martin est hors-champ, nous ne comprenons sa présence que grâce à une voix-off. Il lui demande s'il est heureux, lui fait remarquer qu'ils ne se voient plus. Gérard a l'air de planer sous l'effet de la drogue, il sourit bizarrement, dit qu'il est heureux. Le plan finit sur Martin, seul dans le métro. Dans un plan séquence où ils se sont rencontrés, ils ont donc réussi à ne jamais être ensemble à l'image. Cet unique plan exprime l'isolement de Gérard. Sa relation avec Marianne devient l'histoire de leur addiction.

66 *Ibid.*, Marianne et Gérard.



Brève idylle amoureuse dans *J'entends plus la guitare* de Philippe Garrel, 1991

Marianne en gros plan, en pleurs, attend que Gérard lui amène sa portion d'héroïne. Dans le plan précédent, un plan moyen fixe un peu plat, il en a pris une bonne quantité assis sous le porche de leur appartement. Dans son gros plan étouffant, Marianne déplie la feuille de papier pour découvrir ce qu'il lui a laissé : « Que ça ? Rends-moi le fric. » Cette fois-ci un vrai champ/contre-champ les sépare, sans amorce. Et le cadre très serré sur Marianne exprime son mal-être par cet isolement de tout environnement. On ne voit strictement rien d'autre que son visage se crispant sous la douleur du manque. Davantage encore que pour Gérard dans le métro, ce plan exprime l'exil du monde qu'exerce l'addiction. Nous ne voyons pas Gérard véritablement en manque, contrairement à elle. Le lien des mouvements de caméra allant de l'un à l'autre et des nombreux plans séquences précédents, est brisé. Le cadre, le montage les sépare. Ils parlent d'argent, se disputent un peu. Dans une conversation alors qu'elle est en train de cuisiner, il est question de la facture de gaz qu'ils ne peuvent pas payer :

Marianne : -Mais arrête à la fin. On va crever de faim, et de froid, et de manque...tout ça dans le noir et ce n'est pas grave ! Mais qu'est-ce qui est grave alors ?

Gérard : -Alors là rien... Non, ce qui serait grave...
 -Ça serait quoi ?
 -Et ben qu'on ne s'aime plus.
 -Parce que l'amour ça nous chauffe, ça nous éclaire, ça nous nourrit et ça nous défonce...
 -Exactement. Tu viens de donner la définition de l'amour, la plus exacte que j'ai jamais entendue.
 -Tu crois vraiment ce que tu dis ?
 -Bien sûr.
 -Alors, tu m'aimes vraiment ?
 -Évidemment. Sinon tu serais déjà morte depuis longtemps.
 -[Pause]Tu sais je crois que ça c'est vrai. Et moi ? Tu penses que je t'aime vraiment ?
 -La preuve.
 -Quoi ?
 -Ben je suis toujours vivant.
 -Je crois que ça c'est moins vrai.
 -T'as qu'à essayer de, de... Je sais pas moi. T'as qu'à essayer de ne plus m'aimer. Tu verras.
 -D'accord. J'essaye.
 -[Rires] Arrête. Je me sens déjà pas bien. Déconne-pas, hein ? Je vais crever moi. Je vais finir vraiment par crever moi.⁶⁷

Alors que le plan semble avoir été tourné en plan séquence, passant de Marianne à Gérard par un mouvement descendant caractéristique du film (car elle cuisine debout et il est assis à une table), un insert coupe le plan en deux. L'insert est d'autant plus étrange qu'il s'agit d'un plan en plongée totale de ce que cuisine Marianne, mais dont la mise au point est au niveau de sa main à peine présente dans le cadre. Cela donne une image majoritairement floue, cadrée symétriquement entre une casserole et une poêle dont on distingue difficilement le contenu. Le plan n'est là que pour briser le rythme de l'échange, et couper le plan en deux (que la séparation entre eux soit actée alors qu'ils parlent encore de leur amour). Cette conversation, pourtant amoureuse, marque la fin de leur relation. Marianne exprime à demi-mot ce qui ne va pas : c'est moins leur conception de l'amour qui diffère (comme Martin et Lola) que leur manière de le vivre. Elle, contrairement à lui, est prête à aller jusqu'au bout pense-t-elle. Dans le plan suivant, Martin lit la lettre d'adieu de Gérard à Marianne. Il la quitte pour son bien, car il faut qu'elle arrête l'héroïne pour ne pas mourir.



⁶⁷ *Ibid.*, Marianne et Gérard.

Un plan seulement figure le départ de Marianne. Il s'agit d'un plan fixe en plongée totale au-dessus d'un parquet sale, plein de morceaux de peinture et de poussière de bois. Une seringue et un petit papier blanc déplié trônent au milieu de cette nature morte. La main de Gérard rentre dans le champ pour attraper les traces laissées par Marianne et les mettre dans un sac plastique. Or, cette petite nature morte très simple nous rappelle un plan de la même valeur et des mêmes objets dans *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights*. Le plan dans ce film a presque valeur de synecdoque ou d'ellipse. Si l'on veut savoir exactement la teneur de la séparation, elle est déjà jouée dans *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* par Anne Wiazemsky et Jacques Bonaffé.



J'entends plus la guitare (1991) et *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* (1985) de Philippe Garrel

Une autre femme rentre dans sa vie, Aline, interprétée par Brigitte Sy, et leur histoire est résumée en quelques plans. Juste avant son arrivée, Gérard est sur le balcon et de grands plans larges montrent des vues des rues de Paris. Cette figuration de la ville en plein jour correspond au rôle d'Aline, l'intégrer au monde, lui remettre les pieds sur terre. Aline apparaît dans le film de façon énigmatique, par la porte d'entrée de chez Gérard. Anticipant son arrivée, Gérard lui a ouvert sa porte, geste symbolique qui confirme (avec les plans du balcon) qu'il est prêt à passer à autre chose. Elle est « une amie de Catherine », c'est la seule explication de sa venue chez lui, mais elle a visiblement été envoyée pour l'aider. Ils ne se connaissent pas, mais elle lui fait à manger, lui apporte une assiette alors qu'il prend son bain. À cette occasion, il tend un bras vers elle pour l'attraper, elle lui répond par un baiser. Ce geste de vulnérabilité ainsi que le repas qu'elle lui a fait illustrent la relation maternelle qu'elle incarnera pour lui. Ensuite, en quelques plans silencieux Aline change la vie de Gérard. Ils transportent le matelas dans une autre pièce, Aline sort du champ et nous pensons alors (avec Gérard) qu'elle ne reviendra peut-être pas. Il jette un regard vers la fenêtre, gauche-cadre. Le plan moyen continue, Gérard tourne la tête droite-cadre et la caméra fait un panoramique vers Aline qui revient en chemise de nuit, portant des draps pour le matelas. Dans sa chemise de nuit blanche en coton, les seins assez visibles par le large entrebâillement de son

décolleté, Aline ressemble déjà à sa concubine. Le physique de Brigitte Sy et son costume rappellent un imaginaire féminin différent de celui de Marianne (c'est la terrienne, au corps plus ample et aux longs cheveux bruns). D'ailleurs elle s'installe immédiatement, elle déplie les draps et fait littéralement son lit chez cet inconnu. Ils s'allongent l'un en face de l'autre et se regardent en silence. Elle sourit apaisée tandis que lui a l'air très mal à l'aise. Finalement, Gérard est assis contre le mur et Aline est allongée sur ses genoux, exactement comme Marianne l'était sur ceux de Martin au début du film. Cette position affirme la puissance d'Aline qui, peut-être, partage avec Marianne une certaine sagesse des gestes. Gérard tout tremblant ose à peine poser ses mains sur la tête d'Aline et, une fois fait, il regarde encore quelque fois vers la fenêtre. Ce plan fixe correspond à celui où il était en train d'attendre, ne sachant pas si Aline allait revenir du hors-champ. Il est dans la même position, contre le mur blanc, mais cette fois-ci Aline est bien là avec lui dans le cadre. Ces quelques plans ont mis en image le début de leur relation, comment Aline s'est imposée et le « sauve » en se faisant une place auprès de lui. Puis en quelques coupes, ils ont fait l'amour et la nuit est tombée. Gérard se relève pour regarder par la fenêtre (geste fort symboliquement chez Garrel, associé ici à la pensée de Marianne). Il regarde alternativement derrière lui, vers Aline, et devant lui, à travers la fenêtre. Le contraste de la lumière est fort, soulignant la décision qu'il a à prendre. Un noir fait figure d'ellipse. L'image d'Aline portant un bébé sort d'un fondu au noir. Gérard participe à un déjeuner familial en compagnie de sa famille, il porte ensuite le bébé. Des gros plans d'un enfant et, au passage, du vrai père de Philippe Garrel qui coupe la viande, installent une ambiance de repas de famille à mille lieux de celle des scènes de drogue. Gérard a fait le choix de se « ranger » comme on dit.



Gérard attend Aline et jette un coup d'œil vers la fenêtre, puis Aline a fait le lit, s'est installée et se pose sur lui. Gérard regarde encore une fois en direction de la fenêtre. *J'entends plus la guitare*, Philippe Garrel, 1991



Vue du balcon de chez Gérard avant que n'arrive Aline, par la porte d'entrée laissée ouverte par Gérard : elle rentre dans le récit par cette interstice, ce surcadre de la porte cher au réalisateur (cf. Anne Wiazemsky dans *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...*). Elle représente une ouverture au monde et un retour à la vie « normale », au contraire de l'isolation de Marianne et l'héroïne. *J'entends plus la guitare*, Philippe Garrel, 1991

Lors d'un plan apparemment anodin, Aline fait la vaisselle dos à la caméra et Gérard sort du champ car le téléphone sonne, Marianne réapparaît. Par le biais d'une voix-off téléphonique encore une fois, elle revient dans la vie de Gérard. Ce processus (voix puis corps) donne davantage de force aux retours de Marianne, elle revient par degré de réalité (la voix comme dans une hallucination, puis le corps pour prouver la réalité de la voix). Ils se donnent rendez-vous dans un café. Nous retrouvons Marianne dans un plan taille avec un peu trop d'air au-dessus de sa tête, ce qui donne de l'importance à l'environnement des personnages. Les murs sombres du café ainsi que sa tenue noire sous-exposés font ressortir la blancheur de son visage et la blondeur de ses cheveux. Elle se détache de l'obscurité, symbole de la noirceur dans laquelle elle vit ou bien de sa mort à venir ? Ces vêtements noirs qu'elle a choisis sont peut-être sa façon de porter le deuil de leur relation. Gérard s'assoit en face d'elle au bar, dos à nous. Aucun contre-champ de Gérard ne vient rythmer la conversation. Le plan reste fixe jusqu'à ce qu'ils ne quittent les lieux. Cette longueur, cette absence de découpage ainsi que la valeur un peu large du plan et la distance par rapport aux acteurs due au choix d'une longue focale accentuent la froideur de leur échange. Marianne reproche à Gérard la conversation anodine qu'il lui tient. Il n'est plus aussi grave qu'auparavant. Elle dit qu'elle est « super clean », qu'elle est comme lui maintenant. Mais quelques plans suivants, elle fait fondre de l'héroïne sous ses yeux dans sa chambre d'hôtel. L'héroïne en elle-même n'est pas visible, en hors-champ juste en-dessous de la limite inférieure du cadre (le produit en soi n'est pas intéressant). Mais on devine aux gestes de Marianne ce qu'elle fait. La présence d'une bougie ainsi que d'une petite boîte métallique dans laquelle elle cache ce qu'elle est en train de manipuler quand on toque à la porte, ne laissent pas de doute.

Aline et Marianne se rencontrent autour d'une table dans un café. Plan taille, elles sont face à face, filmées de profil. Une table les sépare et la symétrie de leur bras posés sur la table souligne leur opposition.

Marianne : -Je ne t'imaginai pas comme ça.

Aline : -Comment tu m'imaginai ? Plus comme toi ?

-Oui, peut-être. Tu sais, c'est difficile d'imaginer comment les autres changent.

-Tu veux dire au point d'être avec quelqu'un d'aussi différent de toi ?

-Peut-être, oui, je ne sais pas.

-Tu peux dire ce que tu veux tu sais.

-Oui c'est peut-être ça. Ce n'est peut-être qu'en te voyant que je me rends compte à quel point Gérard a changé.

-Il ne me parle jamais de toi. Il était heureux avec toi ?

-Je ne l'ai peut-être pas rendu très heureux, non. Mais c'était une autre époque.

-Qu'est-ce que tu veux dire ?

-On n'avait peut-être pas besoin d'être heureux. Ce n'était peut-être pas ça qu'on cherchait en tout cas.

-C'était quoi alors ?

-À être des héros. À changer la vie peut-être.

-Oui c'est ça hein. Et maintenant qu'il ne cherche plus à être un héros, ou à changer la vie comme tu dis, il est avec quelqu'un comme moi, c'est ça ?

-Depuis le début, tu veux te mettre en colère contre moi. Mais je ne t'aiderai pas. Je le ferais si ça pouvait servir à quelque chose, mais ça ne sert à rien. On ne peut rien faire contre le passé. Peut-être on a été très heureux, peut-être qu'on a été très malheureux. Peut-être qu'on a été des héros, peut-être pas. Mais de toute façon tu n'en sauras rien, parce qu'on n'en sait rien non plus nous-mêmes. On a été et on n'est plus. Voilà.

-Voilà. Ben ça me semble être un très bon mot de fin, ça. Salut l'héroïne !

-C'est un très bon jeu de mot. Tu m'avais dit que tu m'inviterais, je n'ai pas beaucoup d'argent tu sais.

-Ben ça au moins ça n'a pas changé.

-Non ça n'a pas changé.⁶⁸

Une coupe tombe au milieu du dialogue. Nous pensons d'abord à un simple raccord dans l'axe d'Aline, mais la caméra se met lentement à dériver du profil d'Aline au visage de Marianne de face. Un léger travelling accompagné d'un long mouvement de panoramique isole Marianne pour la cadrer seule contre le papier peint du bistrot. Il n'y a qu'un contre-champ pour marquer le départ d'Aline puis nous revenons au plan de Marianne isolée. Venue d'outre-tombe, une musique extra-diégétique que l'on croit être un morceau de Nico, marque solennellement ce dernier plan de Marianne. Son visage baigne de larmes, mais elle ne pleure pas. La musique non seulement évoque Nico mais aussi une certaine époque. Il s'agirait davantage de la Nico du Velvet Underground (guitare plutôt rock & roll mais douce, comme au début d'un morceau). La qualité de la musique, les grésillements et les bruits de fond inidentifiables font penser à un enregistrement live, ce qui accentue l'émotion du surgissement d'un souvenir. L'ultime plan de Marianne l'associe donc à une

68 *Ibid.*, Marianne et Aline.

« époque » selon son propre mot, une époque révolue, d'ambition et de naïveté. Nous retrouvons l'idée de Martin au début du film selon laquelle ils étaient en train de vivre la dernière époque où il était encore possible de s'aimer ou de parler d'amour. Cette inscription de Marianne dans le passé (même s'il ne s'agissait pas d'un morceau de Nico⁶⁹, la musique est datée et l'enregistrement lui-même l'est aussi) fait d'elle l'emblème de l'époque perdue, de l'amour impossible. Son romantisme non seulement n'est plus adéquat à l'âge intime de Gérard (qui en est revenu, qui est devenu père et qui a accepté les compromis d'une relation moins abstraite) mais aussi à l'époque. Marianne, coincée dans la temporalité de l'héroïne, coincée dans son exil, disparaît donc une dernière fois.



Les deux confrontations de Marianne avant sa disparition dans *J'entends plus la guitare* de Philippe Garrel, 1991

Le solitaire et l'homme pris dans la répétition. Ce sont là deux figures qui ont intéressé Nietzsche, pour qui la dernière chance du solitaire était d'arriver à se tirer de la dépendance pour atteindre le plus haut degré de l'autonomie. Garrel, ce n'est un secret pour personne, développe une dépendance au temps. Son temps à lui est dicté par les rêves. Ses films en sont la répétition, en ce qu'ils traitent le stock de ses souvenirs suivant la méthode des rêves, condensant, émiettant, mélangeant, pour arriver à un bleu du sens, un sens originel. Cela, nous l'avons vu en détails. Les motifs se répètent chez Garrel, mais on pourrait dire qu'il les répète tous, un par un, en mettant entre l'original et sa représentation assez d'écart pour qu'un jour le modèle et son simulacre viennent ensemble, libérant la figure, la faisant avancer. C'est arrivé avec le fantôme de Nico dans la sublime scène des larmes de *J'entends plus la guitare*.⁷⁰

Cette dernière image de Marianne en larmes se caractérise aussi par la présence d'un papier floral en arrière-plan. Son aspect suranné participe bien sûr, avec la musique, à dater la figure de Marianne et ainsi faire advenir « le fantôme de Nico ». Ce dessin de fleurs, noir sur fond blanc, évoque également l'imaginaire romantique, gothique associé à la chanteuse disparue. Nous nous rappelons le poème que lisait Marianne à Gérard au bord de la mer. Il était question d'un homme qui attendait à sa fenêtre la femme aimée, jusqu'à sa mort. Alors que Gérard a été plusieurs fois dans une position

69 « Ainsi fait-il remonter du plus profond du plan une guitare désaccordée, une amorce instrumentale provenant des enregistrements pirates d'*All Tomorrow's Parties* [*The Velvet Underground and Nico*], ce morceau que Nico chanta toute sa vie. » Philippe Azoury, *op. cit.*, p. 189.

70 *Ibid.*, p. 199.

de ce genre (lorsqu'il contemplait l'infinité de la mer par exemple) après sa première nuit avec Aline, seul face à sa fenêtre, il a pris la décision d'arrêter d'attendre. Il s'est retourné vers l'intérieur de la pièce, où dormait Aline, et un fondu au noir nous a laissé découvrir son choix : un enfant. Cette fois-ci, il n'a pas attendu l'énième retour de Marianne. Ses départs et retours dans le récit font d'elle une absence, un personnage insaisissable au propre comme au figuré. Souvenons-nous qu'il lui reproche de ne pas être compréhensible et qu'elle le quitte après qu'il lui a fait sa grande déclaration d'amour. Tout dans le personnage de Marianne va dans le sens d'un mouvement continu, il ne semble pas possible de pouvoir la retenir, l'interrompre dans son élan. Elle échappe en permanence à l'homme qui attend à sa fenêtre, et même à Martin qui enferme si facilement la réalité dans des vérités. En somme, elle représente une éternelle insatisfaction, un désir sans fin, pour celui qui l'attend. Et celui-ci a rompu ce processus en prenant un tout autre chemin. La dernière image de Marianne est si forte parce qu'elle fixe le personnage pour de bon. Comme un papillon mort que l'on aurait planté dans un mur, elle est finalement rapportée à une temporalité dans ce plan fixe définitif. Ce plan nous la montre déjà appartenant au passé. Pour revenir plus précisément à ces moments garréliens dont parle l'essayiste, il faudrait préciser l'importance que donne le réalisateur au jeu des acteurs. L'anecdote⁷¹ veut que Johanna ter Steege ait découvert seulement au festival de Cannes, lors de ses nombreuses interviews, qu'elle avait interprété un rôle fortement inspiré d'une personne réelle (mais qui est cette Nico ?). Philippe Garrel s'est certes appuyé sur un scénario extrêmement riche en dialogues et une très bonne chef opératrice, mais son principe de base de mise en scène est de ne faire qu'une prise par plan et de tourner dans l'ordre chronologique, dans la mesure du possible. L'acteur est donc prioritaire, tant pis si la lumière n'était pas parfaite, etc. En ce qui concerne la première « règle », on peut y voir un souci économique (la pellicule étant déjà des restes non utilisés qu'on lui a donnés). Pourtant :

Le système de la prise unique n'est pas une démonstration de cruauté envers les acteurs, d'ailleurs elle relève moins du fétichisme de l'acteur que d'une fétichisation profonde, du réel. La prise unique a cette vertu d'exposer en première ligne ce que Garrel appelle « le réel de l'acteur ». Une vision assez large de ce que peut l'acteur s'il met le réel de son côté pour ouvrir son jeu sur une puissance qui désormais a pour mission de liquider les traces encore palpables du souvenir d'une vie passée, et libérer son cinéaste de son addiction au temps.⁷²

Il ne faut pas laisser à l'acteur le temps de... jouer. Bien sûr il y a des répétitions en amont, énormément de répétitions préalables même, mais le jour J l'acteur doit penser le jeu comme la vie réelle (il n'y a pas de seconde chance). Et, pour que « le modèle et son simulacre viennent ensemble, libérant la figure, la faisant avancer », il faut aussi invoquer un fantôme. En l'occurrence, le

⁷¹ *Ibid.*, p. 189.

⁷² *Ibid.*, p. 200.

réalisateur travaille à partir de « signes tout à fait sibyllins » : « L'indice, le tact de l'indice, l'intelligence de l'indice, c'est ici de ne surtout pas apposer la voix de Nico sur le plan ». De sorte que « le fantôme d'une femme aimée vient de traverser le plan à pas de mouche pour, sale ange, poser une main sur le visage d'une jeune actrice en larmes. Simulacre veut bel et bien dire “venir ensemble” »⁷³. Ce plan d'adieu à Nico dans *J'entends plus la guitare* est donc au même moment une « délivrance⁷⁴ » pour Philippe Garrel, dont l'œuvre en palimpseste travaillerait à le « libérer [...] de son addiction au temps ». Marianne, personnage continuellement en départ et insaisissable, est à l'image du désir incessant qui véhicule d'un film à l'autre du réalisateur : car c'est bien lui l'homme qui attend toujours à la fenêtre.



La « scène des larmes », la dernière image de Marianne dans *J'entends plus la guitare*, Philippe Garrel, 1991



Deux avatars de Philippe Garrel regardant par la fenêtre (le cadavre de Marie) dans *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights*, Philippe Garrel, 1985

⁷³ *Ibid.*, p. 189.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 198 (titre du chapitre précédemment cité).



François regardant par la fenêtre (les rails) dans *Sauvage innocence*, Philippe Garrel, 2001



Gérard regardant par la fenêtre le soir de sa première nuit avec Aline, immédiatement avant le fondu au noir qui fait l'ellipse de leur relation jusqu'à ce qu'ils soient devenus parents, *J'entends plus la guitare*, Philippe Garrel, 1991

La fin du film est très rapide. La rencontre de Gérard avec sa maîtresse est à peine esquissée dans un plan taille : une jeune femme à travers la fenêtre d'un café est attablée avec une amie

quasiment hors-champ. Elle est très belle, jeune, les cheveux courts et habillée tout en noir, c'est Adrienne interprétée par Anouk Grinberg. Elle salue les gens qu'on lui présente (hors-champ), ce sont Gérard et Aline. Puis la situation est à peine installée (nous entendons Aline dire qu'elle doit partir) que le plan coupe brusquement. Gros plan d'Adrienne sur un autre fond, nous sommes dans un autre café un autre jour et nous l'entendons discuter avec Gérard (hors-champ). Elle est assez crue :

Adrienne : -Ça m'a fait plaisir que vous m'appeliez.

Gérard : -Et moi ça m'a fait plaisir que vous acceptiez de prendre un verre avec moi.

-Eh ben ! Si on commence comme ça, qu'est-ce que ça va être après, hein ?

-Après ?

-Quand on va baiser.

-Ah ouais.⁷⁵

Les deux personnages auront très peu de plans ensemble (trois), très peu de dialogues, mais ils ne feront presque que parler de sexe (leur dernier échange étant : -Adrienne, tu as vraiment de très belles chaussures. -Oui, hein, elles me font mal. -La prochaine fois je te baiserai avec.). Ici, le sexe sans sentiments fait bizarre après tant de romantisme. Peut-être le personnage d'Adrienne porte-t-il toujours du noir car il incarne le deuil de l'amour ? Contrairement à Marianne qui représente une vision datée de l'amour (c'est le romantisme allemand du XVIII^e), Adrienne représente la possibilité du sexe sans amour (une idée rentrée dans les mœurs de façon plus récente). Celle-ci est la figure du plaisir avant toute chose, alors qu'Aline serait plutôt la relation concrète et normale (la femme avec laquelle on construit dans la durée, une famille, un patrimoine) et Marianne serait l'amour idéal, éternellement insatisfait et invivable dans le temps. Remarquons que le film a considérablement accéléré depuis l'arrivée d'Aline et, avec Adrienne, le rythme devient proprement saccadé tant il va vite. Marianne, de plus en plus hors-champ, s'inscrit dans un hors-temps (elle ne change pas, elle est là quelque part). Au contraire, Aline est à l'origine de l'ellipse temporelle majeure du film (le temps de faire un enfant). Et quant à Adrienne, c'est l'attraction sexuelle qu'elle inspire qui semble causer cette précipitation de la fin du film. Aline et Adrienne se rejoignent car elles créent de l'action et un montage plus elliptique (selon la logique du film, il n'y a pas grand chose à garder dans les faits et gestes d'une vie familiale normale ni dans les péripéties d'un adultère). Le fait que Gérard soit hors-champ dans deux des trois plans-séquences qu'il partage avec Adrienne, exprime le rapport purement sexuel qu'il entretient avec elle. La caméra la dévisage comme le fait le personnage. La mise en scène, presque brouillonne a priori se « dépêche » de se rapprocher du visage de la jeune femme, et ne peut en décoller. En effet, comme nous le disions, le premier plan est coupée de

⁷⁵ *J'entends plus la guitare*, Philippe Garrel, 1991, Adrienne et Gérard.

manière brutale pour raccorder avec un gros plan du visage d'Adrienne, faisant des avances à Gérard. Le raccourci permet non seulement de faire l'ellipse de tout un pan d'une action que l'on voit déjà venir (l'homme qui hésite à tromper sa compagne, qui se décide finalement à passer un coup de fil, etc.), mais aussi d'en venir plus rapidement à se rapprocher du corps que Gérard désire. Le plan dure assez longtemps (sans contre-champ ni aucun plan de coupe), ce qui nous permet d'être très attentif au charme de l'actrice, son visage, sa voix, même ses bruits de bouche ou les détails de ses mouvements faciaux. Le plan de profil est aussi pensé pour mettre en valeur la coupe de cheveux d'Anouk Grinberg qui révèle sa nuque de façon sensuelle. L'attention avec laquelle l'actrice est filmée paraît paradoxale au vu de la rapidité avec laquelle le personnage est expédié (elle est à peine arrivée que le film s'achève). Mais ce gros plans, cette isolation de l'environnement et ce montage précipité disent la temporalité du plaisir (Adrienne), qui est en totale opposition avec celle du désir de Marianne. Adrienne provoque des coupes brutales, une mise en scène brusque, car le plaisir est fondamentalement une interruption (une satisfaction temporaire du désir qui, lui, est infini). Précisons que le désir dont nous parlons est moins amoureux que relatif à l'addiction de Marianne. Ses allers-retours dans le récit, sa façon de toujours demander une définition plus précise de l'amour, ses humeurs en dents de scie avec Gérard, tout son comportement tend à faire de l'amour l'image de son addiction. Elle lui demande toujours implicitement de l'aimer jusqu'à la mort, de la suivre, d'aller toujours plus loin dans leur abstraction. Or, comme nous l'avons vu précédemment, c'est elle qui s'isole davantage, et dans la drogue. Il ne la suit pas jusqu'au bout et la quitte juste après qu'elle lui avoue le fond de sa pensée : il ne l'aime pas de la manière absolue dont elle l'aime (jusqu'à la mort). Marianne prête ce caractère absolu de leur relation à l'idée même de l'amour (sinon on aime les gens comme on aime les spaghettis) tandis que nous y décelons une sorte d'immense désir insatiable se cristallisant sur deux objets, Gérard et l'héroïne.

« “Il n'y a que les grandes choses qui ont une grande fin”, comme disait Heidegger. » Martin, dans *J'entends plus la guitare*, déclare ça une fois que la défonce a pris trop de place entre les amants, quand elle finit par être le produit de substitution de l'amour – ce que montre le film avec une comptabilité de fer. Et il n'y a pas de grande fin dans l'héroïne, il n'y a que de la déchéance. L'héroïne n'est pas l'amour et l'amour n'est pas (dans) la dépendance.⁷⁶

En somme, les trois femmes sont moins trois différentes conceptions de l'amour que trois rapports au temps (plaisir/interruption, enfantement/durée, désir/éternité). Au cœur de cette intrigue de marivaudage qui s'installe, Gérard rentre chez lui, et Aline hors-champ lui annonce directement la mort de Marianne. Gérard était en train de marcher vers Aline, et dans le mouvement du panoramique il est de profil contre un mur blanc. Ce cadre nous rappelle la première fois que

⁷⁶ Philippe Azoury, *op. cit.*, p. 177.

Marianne l'a appelé pour revenir, alors qu'il était devant un bout de mur blanc, coincé entre l'obscurité d'une autre pièce et un miroir. Cette fois-ci, le mur est plus large et Gérard a beau bougé, il reste dans l'espace de ce pan de mur. Ni le découpage, ni les nouveaux éléments de l'intrigue ne laissent rien présager, et nous sommes autant pris de court que Gérard par la nouvelle. Nous étions partis vers une nouvelle étape, une nouvelle femme... Le plan dure jusqu'à ce que l'émotion secoue Gérard puis une fois encore une coupe brutale interrompt la parole d'Aline. Deux plans de gare : plan épaule de Gérard dans le train, très bref, et plan large d'Aline marchant le long du quai. Les deux personnages sont dans des cadres séparés, nous ne les voyons pas se dire au revoir et l'action en elle-même est bâclée. Cette précipitation de la mise en scène semble exprimer à la fois le choc émotionnel de Gérard (incapable de penser, de se situer), mais aussi l'importance d'en venir aux choses essentielles quand le malheur frappe (en l'occurrence, le lieu de recueillement). Ensuite survient un plan très important mais complètement illisible : Gérard de dos, cadré en amorce floue, devant quelque chose dont on ne distingue qu'un tout petit bout dans un environnement de nature. Il s'agit d'un morceau de la stèle funéraire de Marianne (qui s'avère être la tombe de Nico, mais rien ne l'indique clairement dans le film). Le plan, facilement incompréhensible, est d'une grande pudeur. Il n'y a qu'un peu de musique (une trompette et un piano assez sobres, mélodiques mais avec des silences) et un panoramique vers la tête, de dos, de Gérard regardant la tombe. Un très grand plan large nous indique que nous sommes à Berlin (nous voyons la fameuse « Fernsehturm »). La tombe de Nico scelle définitivement la temporalité du personnage de Marianne et referme le décalage créé entre l'actrice et le modèle. Le désir insatiable de celle-ci est devenu le fantôme de celle-là.

Enfin, Gérard fait le tour des personnages restant ou presque : Martin plus triste que jamais, Adrienne et Aline. La dernière conversation avec Martin achève de clore l'époque de l'aspiration à l'infini (la jeunesse, les années 1970, le cinéma avant-gardiste de Philippe Garrel et l'amour de Nico ?) :

Je sais pas si tu te rappelles, enfin quand on se voyait beaucoup, on pensait qu'il suffisait d'ouvrir les bras pour recevoir tout ce qu'on voulait : amour, gloire, bonheur, argent, talent. Moi aujourd'hui j'ai compris que c'est exactement l'inverse qui se passe dans la vie. Il faut fermer les bras et les garder serrés, très serrés parce que la vie te retire tout ce que tu retiens pas très très fort.⁷⁷

Finalement les deux hommes n'ont plus rien à se dire. Gérard a en effet laissé partir Marianne. Lorsqu'il se met à évoquer sa paternité (et à quel point cela change une vie), Martin l'interrompt hors-champ. Le plan reste sur Gérard dont on comprend la déception de ne pas être écouté. Enfin, après avoir vu sa maîtresse, Gérard rentre chez lui et Aline l'attend dans la cour (« Je crois que ce

⁷⁷ *J'entends plus la guitare*, Philippe Garrel, 1991, Martin.

serait bien si tu me quittais. »). Son propre rôle lui insupporte :

Je suis peut-être pas très intelligente et cultivée, ni rien du tout, mais il y a une chose que je sais, c'est qu'une femme qui aime un homme pour ce qu'il est ; eh bien cet homme ne pourra jamais la quitter. C'est comme ça mon vieux, je suis ta bourgeoise, ta régulière. Je suis ta faiblesse.⁷⁸

Il la traite de salope, lui dit qu'il n'est avec elle que pour l'enfant. Elle lui répond qu'il a voulu un enfant avec elle pour être obligé de revenir vers elle. Elle lui dit qu'elle l'aime et qu'elle fait tout cela pour son bien. Les dernières répliques du film sont d'un anecdotique absolu :

Gérard : -On croirait entendre ma mère. Si, si.

Aline : -Allez c'est ça, claque-là hein [la porte de l'immeuble]. Et n'oublie pas d'aller chercher Ben à la crèche. [la porte claque]⁷⁹

Il la condamne définitivement au rôle de mère et ils se disputent comme dans un film réaliste sur le couple. Le cadre bouge à peine dans cette dernière séquence. Il rentre dans le hall de l'immeuble alors que le plan commence sur une porte fermée. Rapidement Aline s'approche de lui et prend la place de Gérard dans le cadre, celui-ci faisant les cent pas. Elle est fixe, tandis que lui ne cesse de sortir et rentrer dans le champ. Finalement il repart d'où il vient et la porte referme le film sur un noir. Ce dernier plan-séquence très agité fait contraste avec les premières minutes du film très apaisées. L'absence de découpage accentue cette fois-ci le mouvement de va-et-vient de Gérard (qui passe et repasse devant le point de repère qu'est Aline). Le fait qu'il vienne de chez sa maîtresse (dans le montage) et qu'il reparte par la même porte incite à penser qu'il quittera la mère de son enfant. Nous ne pouvons que ressentir avec force le fossé qui sépare cette façon très médiocre (au sens de moyen) d'évoquer l'amour, à la langueur, la grandeur avec laquelle Gérard et Marianne théorisaient leur sentiment. On pourrait même classer le couple bourgeois d'un côté et le couple aristocrate de l'autre (noble du cœur, mais réellement sans le sou). Dans ce film, les femmes incarnent donc aussi les âges de la vie du personnage masculin et peut-être des époques (ou des situations socio-économiques). Ce qui caractérise Marianne est son immobilisme, elle est toujours la même, elle ne décroche pas de l'héroïne. La façon dont finit Gérard, embourgeoisé et léger, contraste avec sa gravité au début du film (souvenons-nous de l'importance que donne Marianne au mot « grave »). Lors des retrouvailles avec Marianne, elle lui tend le miroir de ce qu'il était. L'addiction, c'est la possibilité de s'extraire du temps, de s'exiler du changement, cela ressemble à cet idéal de l'amour éternel. Dans *Les Amants réguliers*, l'addiction est un moyen de se soustraire au cours de l'histoire, de ne pas accepter le temps présent (après la déception de mai 1968).

⁷⁸ *Ibid.*, Aline.

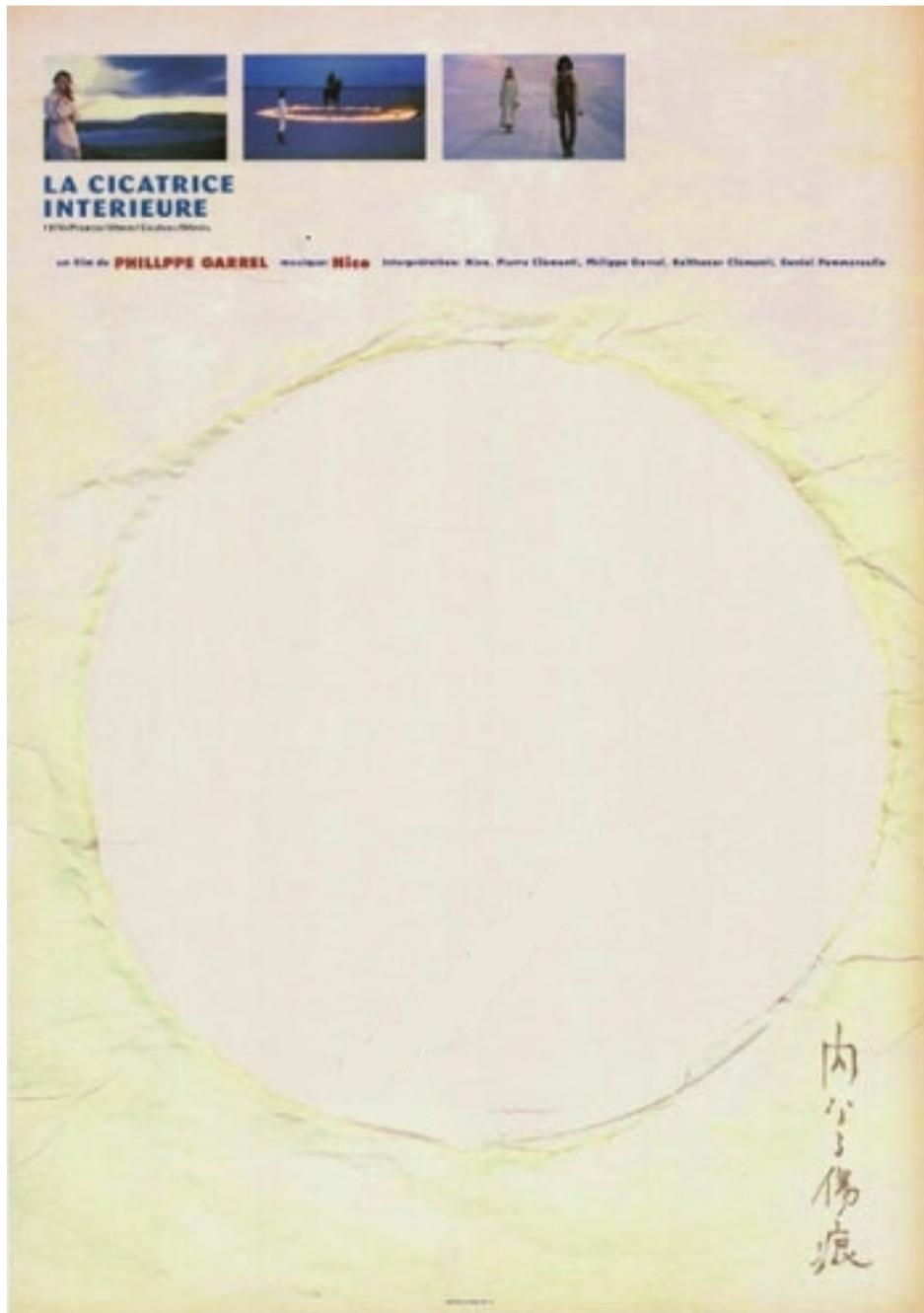
⁷⁹ *Ibid.*, Aline et Gérard.

Les films de Garrel montrent une femme qui ne sait être dans le présent de l'amour. Elle y fait entrer, toujours, toutes les expériences passées et les projettera dans un futur forcément plein d'effroi. Cette coupe des temps, cette inquiétude, cette anachronie de l'amour est pourtant le caractère féminin de la modernité, cela même pour quoi Faust – qui a tant servi de modèle au Garrel des années 1980 opérait sa traversée verticale : “L'éternel féminin nous élève.”

Traverser le temps (le racheter ?) servira-t-il à ça : à retrouver la femme dans cette chaîne non fermée des états de corps, dans cette longue chaîne nomadique qui se déplace en coupe transversale dans le temps.⁸⁰

Philippe Azoury rapproche l'idée d'un exil du temps de la figure féminine (une figure a priori transcendante, qui traverse les plis du temps). Mais, comme nous l'avons détaillé dans l'analyse de *J'entends plus la guitare*, cette femme dont parle l'auteur est uniquement l'avatar de Nico et, plus précisément, c'est la femme addictive. Ce qui sépare Gérard de Marianne n'est pas la mort, mais l'addiction en tant que conception du temps (et de l'amour). Marianne est dans une temporalité de l'éternité (la répétition comme hors-temps) qu'elle considère être la définition de l'amour (l'amour éternel romantique), ce qui paradoxalement fait d'elle « une femme qui ne sait être dans le présent de l'amour ». Voilà toute l'ironie tragique de son personnage. Elle exige toujours une définition, elle s'accroche aux mots car, selon ce que dit Martin au début du film, l'amour n'est une question de mots. Mais Gérard change, il dit des choses et fait son contraire (l'aimer jusqu'à la mort) tandis qu'elle s'enlise dans l'héroïne. Alors qu'Aline représente la durée des gestes, le quotidien, le fait de prendre soin l'un de l'autre, Marianne est cette figure qui échappe, qui disparaît et réapparaît de façon quasiment magique (par une voix-off au bout du fil, au détour d'un plan anecdotique). Elle est le personnage invivable au quotidien mais qui amène ses interlocuteurs à aller au bout de leurs idées, très exigeant envers le réel. Elle traverse le temps et l'espace par ses coups de téléphone comme des coups de baguette magique. Au début du film, Gérard aussi disparaît au détour d'un plan (derrière un mur en haut des escaliers) puis ressurgit quelques temps plus tard au détour d'un autre plan (Marianne lit un poème allemand et la caméra découvre le visage de Gérard qui l'écoute). Ils se rejoignent dans leur façon de maîtriser l'espace-temps du film, de disparaître et de réapparaître dans les plis du montage, à travers une ellipse. Au contraire, l'ellipse principale concernant Aline est celle de la naissance de l'enfant. Elle ne disparaît pas mais s'installe dans la durée, elle construit là où Marianne perpétue la même éternité, le même cycle de l'addiction, le même idéal invivable de l'« amour ». Finalement c'est la mort qu'incarne parfaitement le personnage féminin addictive chez Garrel, elle porte en elle cet exil de la vie qui l'empêche de s'adapter au cours de l'histoire et à la nature mouvante des sentiments.

80 Philippe Azoury, *op. cit.*, p. 118-119.



Affiche de *La Cicatrice intérieure*, Philippe Garrel, 1972

Ainsi avons-nous fait le tour (enfin, un tour) de cette idée du motif de l'addiction comme atemporalité. Entre le cercle, le cycle et le hors-temps il n'y a qu'un pas. Les films de Philippe Garrel concluent ce premier temps de la réflexion car, en eux-mêmes, ils portent cette idée d'atemporalité. Nico ou d'autres figures du passé ne cessent de ressurgir et de se faire écho sous des formes de plus en plus lointaines de leur référent d'origine. Par son travail de palimpseste, le cinéaste fait de son exil du temps le territoire d'un univers. Dans l'un des entretiens de Philippe Garrel avec Thomas Lescure, ils en viennent à parler de sa conception du cinéma :

Thomas Lescure : -*Les Cahiers du Cinéma* avaient intitulé le premier entretien que tu leur avais accordé en 1968 « Cerclé sous vide », titre qui anticipe singulièrement ce cercle tracé sur le sable du désert américain. Est-ce que cette figure ne pourrait pas être l'emblème, quelque peu aride, de ta conception du cinéma ?

Philippe Garrel : -La mise en scène de cinéma, qui a assurément un caractère mégalomane, vise à créer un univers abstrait de la vie courante, ce qui peut correspondre à l'idée de vide, univers dans lequel, comme dans le travelling de *La Cicatrice*, l'espace et le temps sont noués de manière inhabituelle.⁸¹

L'univers garrélien est donc traversé par ce fantôme de Nico, dont l'addiction est avant-tout une question de rapport au temps. Mais la mise en scène en elle-même du réalisateur interroge et travaille au corps cette problématique temporelle. Dans sa conférence « Euphorie ou souffrance : comment finir un film sur l'addiction ? », Alain Bergala explique que l'addiction est toujours une sortie du réel et que cela s'achève par un éventuel retour à la réalité ou bien au contraire une perte définitive. L'addiction, c'est selon ses mots : « Plonger dans un autre monde où les perceptions ne sont pas les mêmes⁸². » Nico, précisément est la figure du non retour, de l'exil. Son addiction contamine tous ses avatars, jusque dans leur conception de l'amour. Philippe Garrel est celui qui en est revenu, et dont les avatars disent bien le retour au monde normal. *J'entends plus la guitare* en particulier dessine l'idée d'un arrachement temporel, la rencontre de Gérard avec Aline puis Adrienne accélérant littéralement le film. L'esthétique de Philippe Garrel repose sur le maintien constant de cette dualité, ne nous laissant jamais totalement « plonger », ni rester dans le « réel ». Un fantôme passe, c'est tout. Celui-ci laisse entrevoir quelque chose d'un autre monde, d'une autre perception du temps, d'une autre conception des sentiments et rapports humains, puis repart.

L'imitation, disions-nous au sujet de Lucie, ne sert rien. L'imitation est vaine, et le décalque dangereux. C'est une erreur, un miroir aux alouettes, un piège. Ce sont les indices qui fondent le secret d'un film, pas cette spirale d'échec de vouloir établir des ressemblances à tout prix. C'est dans les écarts qu'un film se réalise, et surtout libère l'autobiographie de devoir se dire elle-même.⁸³

La mise en scène des « écarts » de Philippe Garrel est cette conjuration du temps, qui parvient à dépasser l'alternative sortir/ne pas sortir du réel. Dans *J'entends plus la guitare*, Marianne ne nous apparaît que par indices, par des instants fantomatiques, par intermittence. Ce qui nous parvient d'elle et de son monde n'est qu'un lointain morceau de guitare, et que bientôt nous n'entendons déjà plus. La première partie de *Sauvage innocence* est elle aussi dans un dehors-dedans, entre récit pathétique et mise en abîme (avant que Lucie et François n'emmènent le film dans la platitude de

81 *Une Caméra à la place du cœur*; Thomas Lescure, 1992, Aix-en-Provence, Admiranda/Institut de l'image.

82 Extrait d'une retranscription de la conférence « L'euphorie ou la souffrance : comment finir un film sur l'addiction ? », Alain Bergala, dans le cadre du festival de cinéma parisien *Addiction à l'œuvre*, Jeu de Paume, 2015.

83 Philippe Azoury, *op. cit.*, p. 185.

l'imitation). Et ne parlons pas de *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...*, dont les degrés de fiction s'entremêlent au point le plus extrême. Ce dernier film est presque le manifeste de cette esthétique de l'écart, qui nous emmène dans un univers de l'entre-deux. Nous voyons dès à présent le lien intrinsèque entre la temporalité de l'addiction et le surgissement d'un « autre » monde. L'écart que creuse Philippe Garrel n'est pas que temporel, il s'agit tout autant d'un écart de degré de réalité (la création d'un simulacre à partir d'une actrice et d'une référence réelle, les multiples mises en abîme, la valeur documentaire de certains plans...). Symboliquement, Marianne s'absente régulièrement (puis définitivement) du récit. Ses départs ne sont jamais représentés et ses apparitions ne sont que des coups de téléphone venus de nulle-part. Ses absences sont le signe de son appartenance à un autre lieu. Et nous ne pouvons rien en dire si ce n'est qu'elle est ailleurs, qu'elle n'est pas là. Pour la suite de notre étude, nous avons choisi d'étudier un film en particulier, *Le Feu follet* de Louis Malle (1963) car il contient à lui seul suffisamment d'exemples pour proposer un bel aperçu de ce que l'on peut exprimer des motifs de l'addiction à travers la mise en scène de l'espace. Nous ferons également certaines comparaisons entre l'adaptation du roman de Pierre Drieu la Rochelle par Louis Malle et celle, beaucoup plus récente, du cinéaste norvégien Joachim Trier : *Oslo, 31 août* (2011).

PARTIE II

GÉOMÉTRIE DU VIDE, LE DÉPART

Chapitre 1 : Le manque primordial

L'idée de manque, liée à celle d'addiction, évoque cette place dans l'être humain que rien ne saurait occuper. On a tous expérimenté le néant ; le jour où, enfant, nous comprenons notre mortalité par exemple. Laissons la parole une dernière fois à Philippe Azoury, pour dire mieux que nous le lien intrinsèque entre vide, manque et addiction. Évoquant le silence des premiers films de Philippe Garrel, muets ou aux dialogues rares et improvisés (parfois en langue étrangère et non traduits), il en vient à conclure dans des paragraphes intitulés « Manque » et « Silence immobile » :

Ce silence, comme ces mots sans destinataire sont les signes absolus du manque. Films faits à partir de manque (zéro thune, zéro matériel, zéro assistance), des films en manque (défoncés jusqu'aux yeux). Des films faisant du vide le centre de la représentation. Des films où, seul, le manque n'aura pas manqué.

Le manque aussi est un jeu avec le temps. Burroughs l'avait noté dans son journal tangérois qui finira par sortir dans les années 1980 sous le titre d'*Interzone* : « Un petit avant-goût de mort tous les jours, ça use le temps. » (p.222).

L'intimité de cette période avec toute une pharmacopée charge ces silences-là d'habitudes qui ne se crient pas sur les toits. Burroughs, encore lui (mais autant se servir à source renseignée), décrit tout au long des séances de défonces d'*Interzone* « une poche de silence immobile » (p.59), où l'écrivain est en quête d'« atteindre des instants de pur silence intérieur » (p.222).

Jusqu'à ce que « soudain, un flot de chaleur » (p.82)...

[...]

Burroughs est prophète lui aussi, à sa façon : il a pu rédiger à la fin des années 1950, depuis une chambre crasseuse de Tanger, la description la plus précise possible du *Bleu des origines* ou du *Voyage au jardin des morts* [deux films de Philippe Garrel, respectivement un long-métrage de 1979 et un court-métrage de 1978]. Pas étonnant de la part d'un homme qui, depuis la fenêtre de sa cellule tangéroise, avait compris cette chose essentielle sur la musique arabe : « Elle n'a ni début ni fin. Elle ignore le temps »⁸⁴ (p.118).⁸⁵

[...]

Le cercle du manque, de l'absence, du sentiment de vide, se perpétue de loin en loin dans toutes les géographies garréliennes. Jusqu'aux plans noirs ou parfois blancs – qui marquent, à l'intérieur d'une séquence, sans crier gare, l'emplacement manquant de quelque chose. Un plan que l'on a oublié de tourner. Ou une absence à soi-même.⁸⁶

Ces extraits qui s'appuient sur la littérature de William S. Burroughs nous intéressent pour la façon dont ils lient le cercle temporel (encore cette idée d'absence de début et de fin, qui nous rappelle la formule du héros de *The Lost Weekend*), à l'idée du silence et du vide. La « poche de silence immobile » est bien cette absence spatiale, cette trouée dans la continuité. Mais de la même façon que le cercle en tant que hors-temps prête à ambiguïté (néant ou bien éternité ?), l'exil spatial pose problème (néant ou bien autre monde ?). À la Marianne de Philippe Garrel qui ne cesse de

84 William S. Burroughs, *op. cit.*, pages citées.

85 Philippe Azoury, *op. cit.*, p. 77-78.

86 Philippe Azoury, *op. cit.*, p. 110.

s'échapper, de disparaître, nous avons envie de demander : où se rend-elle ? Où est-elle quand elle n'est plus là ? La mise en scène du néant est au cœur du film *Le Feu Follet* de Louis Malle (1963) et nous tâcherons d'en suivre minutieusement l'évolution à travers trois analyses de séquence. L'histoire est simple : Alain, alcoolique, est sur le point de quitter la maison de repos où il s'est fait désintoxiquer ; persuadé de ne pouvoir vivre dans la sobriété, il décide alors de se tuer et de rendre visite auparavant à ses rares amis. Le scénario est une adaptation du livre homonyme de Pierre Drieu La Rochelle et une fois encore il s'agit d'un récit inspiré directement par une vie réelle. En l'occurrence, la source à l'origine du personnage d'Alain est Jacques Rigaut, un écrivain dadaïste français qui s'est tué en 1929 et un ami de Pierre Drieu La Rochelle. Celui-ci lui a également écrit une lettre après sa mort, publiée de manière posthume sous le titre *Adieu à Gonzague*. La distinction majeure du livre au film est le produit de l'addiction : l'opium devenu alcool. Mais on comprend rapidement que l'un des enjeux du texte est d'universaliser la cause des addictions. Il s'agit moins d'une accoutumance accidentelle à une substance, à force d'excès, qu'un substitut comblant un manque métaphysique. L'écrivain décrit ainsi l'instant décisif où Alain reprend pour la première fois de la drogue après sa cure :

Tout était simple, clair, tout était fini. Ou plutôt il n'y avait pas eu de commencement, il n'y aurait pas de fin. Il n'y avait que ce moment, éternel. Il n'y avait rien d'autre, absolument rien d'autre. Et c'était le néant, foudroyant. [...] Les vagues se multipliaient et déferlaient l'une par-dessus l'autre : Alain ne retrouvait pas la drogue, il ne l'avait jamais quittée. Ce n'était que ça, mais c'était ça. Ça ne présentait absolument aucun intérêt, mais ainsi était la vie. La drogue, ce n'était que la vie, mais c'était la vie. L'intensité se détruisant elle-même montre qu'il n'y a pas que l'identité de tout dans tout. Il n'y a pas d'intelligence puisqu'il n'y a rien à comprendre, il n'y a que la certitude.⁸⁷

Les dernières rencontres d'Alain visent à l'épuration de cette certitude, il doit définitivement se défaire du doute qui pourrait le maintenir en vie. Car, de fait, il va de conversation en conversation, quitter les ponts avec le monde. Nous résumons ce processus en trois moments : le manque, l'étrangeté, le fantôme. Nous pensons ainsi retracer le mouvement de mise en scène qui structure ce film.

LE CHAMP/CONTRE-CHAMP D'UN LIEN PERDU

*La drogue avait changé la couleur de sa vie, et alors qu'elle semblait partie, cette couleur persistait.*⁸⁸

La première séquence du film *Le Feu follet* attire immédiatement le spectateur dans un

⁸⁷ *Le Feu follet*, Pierre Drieu la Rochelle, 1931, Paris, Gallimard, p.106.

⁸⁸ *Ibid.*, p.45.

monde à la mélancolie universelle. Le scénario, loin des conventions d'écriture, a la structure d'une longue promenade fatidique. En étudiant ce premier extrait, si déterminant pour le reste du film, nous soulignerons l'écart apparent entre une image très esthétisante, froide, et sa densité à la fois philosophique et émotionnelle. En effet, par une mise en scène spatio-temporelle élégante et solennelle, nous verrons comment émerge une représentation quasi-mythique de la rencontre entre deux êtres, et comment celle-ci devient l'image même de la mélancolie, ou plus fondamentalement du sentiment de manque. Le film s'ouvre par un champ/contre-champ un peu décontenançant pour un début, car le premier plan est ce qui est regardé (la femme), non le regardeur, et il dure quinze secondes. La voix-off commence immédiatement : « À ce moment-là, Alain regardait Lydia avec acharnement. » Il s'agit d'une voix-off omnisciente, littéraire, qui introduit le personnage principal, Alain, évitant la méprise que peut induire ce premier plan de femme. La femme n'est donc pas le sujet de l'action, mais l'objet d'une contemplation. Lydia (interprétée par Léna Skerla) est cadrée sur un lit, en plongée, et son regard porte vers quelqu'un au-dessus d'elle. La première phrase de la voix-off peut paraître illustrative, donc redondante avec l'image, mais elle souligne aussi l'importance de ce qui se passe pour le personnage principal, une contemplation. Nous sommes d'emblée plongés dans une atmosphère méditative qui oriente notre attention davantage vers les pensées d'Alain que sur la relation ou les actions des personnages. Les plans de la séquence sont tous relativement longs et statiques. Ils relèvent presque de la photographie tant les mouvements des acteurs sont lents, hiératiques, mesurés, et les cadres sont particulièrement soignés. Une impression générale de géométrie et de symétrie domine. Les visages sont cadrés de manière désaxée afin de faire ressortir leurs arrêtes, les courbes les plus géométriques du visage humain. Soit ils sont de profil, pour souligner le nez et le menton, soit de trois quarts pour la ligne partant du haut des pommettes jusqu'au menton. Cela évoque la description d'une photographie d'un personnage féminin dans le livre de Pierre Drieu la Rochelle :

Une belle femme, prise de face, se renversait en arrière et montrait les émouvantes liaisons de son menton avec son cou tendues à se rompre, une bouche fuyante de droite et de gauche, la double fosse du nez, l'inégal horizon des sourcils.⁸⁹

Les champs/contre-champs se répondent par une symétrie de lignes diagonales. D'une certaine façon, le cadre rectangulaire de l'image est coupé en deux, et leurs deux visages complètent donc virtuellement ce rectangle. L'un et l'autre se regardant est la séparation de ce qui devrait ne faire qu'un. La symétrie du champ et du contre-champ renforce cette idée : quand un morceau de drap en amorce crée un petit triangle en bas à droite de l'image, dissimulant joliment l'un des yeux de Lydia,

⁸⁹ *Ibid.*, p.32-33.

c'est un morceau de sa jambe contre la joue d'Alain qui recrée le même petit triangle en bas à gauche de l'image dans le plan suivant. De même, lorsqu'Alain passe son bras devant le bas de son visage, cachant sa bouche du côté gauche de l'image, Lydia est dans la même position le plan suivant, du côté droit de l'image ; ou bien lorsque la main d'Alain passe dans le cadre de la petite table de chevet pour y prendre des cigarettes, la main de Lydia rentre aussi quelques secondes plus tard pour y prendre le briquet. Mais les deux visages finissent par se réunir, à n'être plus que dans un seul plan (le sixième plan du film) : l'homme plonge dans le creux de l'épaule de la femme. Le profil de Lydia se découpe sur la chevelure noire d'Alain tandis que son menton s'emboîte visuellement dans la courbe intérieure de l'oreille d'Alain. Leur union est encore une fois affaire de géométrie. Puis, le second champ/contre-champ est avec amorce. Ils sont ensemble à l'image, le noir et blanc mettant en valeur une certaine symétrie colorimétrique de l'image : leurs deux visages blancs sont encadrés par leurs deux chevelures noires. Cependant, tous ces échos, ces rimes visuelles entre les plans recouvrent le délitement de leur communion. Au début, la symétrie exprime le partage d'un regard, puis d'un demi-regard (avec un seul œil visible), puis plus de regard du tout. Alain, le visage enfoui dans le creux de son bras, ouvre lentement son œil tandis que Lydia en voix-off lui dit : « Souriez-moi Alain, c'était très bien, je suis contente. » et qu'elle aussi ne le regarde plus que d'un œil. Est-ce seulement la honte, évoquée ici par l'allusion au sexe, qui les sépare (Alain ayant eu un problème d'impuissance) ? Dans tous les cas, ils finissent par ne plus se regarder du tout. Lydia, en train de fumer, est cadrée en plongée, d'un point de vue qui ne correspond plus à celui d'Alain. Et finalement celui-ci baisse les yeux, tandis qu'un fondu enchaîné amène la séquence suivante qui est un comme un retour à la réalité, à une situation plus banale.

Première séquence, plan par plan, du *Feu follet* de Louis Malle, 1963 :







Statisme, hiératisme, esthétisme, toute cette première séquence impose la solennité. Quelque chose de très élégant enveloppe les deux acteurs : le noir et blanc du chef opérateur Ghislain Cloquet, la beauté littéraire du texte, la musique d'Erik Satie débutant au moment où Alain caresse la joue de Lydia, la préciosité de la petite nature morte (la table de chevet avec perles et briquet scintillants), les poses de statue grecque de l'actrice, les coupes sur les notes de musique, les jump-cuts immobiles... C'est une forme de beauté qui élève les protagonistes au rang de figures universelles, c'est l'Homme et la Femme. Le moment semble hors du temps, la longueur des plans, la lenteur du rythme, le silence invraisemblable du lieu, et les mini-ellipses temporelles y contribuant. Par exemple, le premier plan d'Alain regardant Lydia dure trente secondes, puis celui où il plonge son visage contre son cou dure vingt-cinq secondes. Et la fin de cette séquence est marquée par l'apparition d'un bruit de fond caractéristique d'une rue parisienne, ce qui exprime un « retour à la réalité », la fin de la suspension du temps. Il ne s'agit donc pas de la traditionnelle « situation initiale », mais d'un moment véritablement extra-ordinaire, hors du monde diégétique. Alain est présenté d'emblée comme un personnage contemplatif, ou du moins qui essaye de se mettre dans un état de contemplation. On ne sait pas exactement pourquoi Alain « scrutait », « regardait Lydia avec acharnement » depuis trois jours, et la voix-off elle-même se demande « Qu'attendait-il ? », contribuant au mystère de l'action au lieu de l'expliquer. Ensuite, la femme est décrite avec précision, la voix-off empruntant momentanément le point de vue interne de l'homme observateur : « Lydia détourna la tête et, ses paupières s'abaissant, elle s'absorba. Dans quoi ? Dans elle-même ? Était-ce elle cette colère satisfaite qui gonflait son cou et son ventre ? Cette sensation sans rayon mais nette ? »⁹⁰ Le mystère est donc en lien avec ce qu'il peut voir de la femme et ce qu'il en déduit. Or cette action de détourner la tête est démultipliée par l'image. Un premier plan, de profil au niveau du lit, détaille le mouvement (à 2:24min), puis un autre en plongée au-dessus d'elle souligne le regard détourné de l'actrice (à 2:49min) et, enfin, le jump-cut dont la brutalité est atténuée par la musique (à 4:16min) rappelle ce geste d'éloignement de la femme. En outre, ce dernier plan marque la fin de leur échange, car au cours du reste de la séquence elle ne le regardera plus jamais. Elle semble donc vouloir échapper à son regard, peut-être à son emprise... Le sujet observateur se retrouve face à un objet qui lui échappe. La psychanalyste et professeure de psychopathologie Marie-Claude Lambotte, spécialiste du concept de mélancolie, décrit ainsi le problème de « L'objet du mélancolique » :

Dépourvue de tout relief, la réalité du sujet mélancolique apparaît nivelée, plane, désespérément neutre, au point que tous les objets se juxtaposent sans qu'aucun ne puisse jamais acquérir plus de valeur qu'un autre. Tel pourrait se

90 *Le Feu follet*, voix-off d'Alain.

formuler le désintéret mélancolique qui, au-delà même de l'ennui, relève de la nature du rapport qu'entretient le sujet avec la réalité, autrement dit avec cette image qu'il porte en lui et qui n'a pas rempli sa fonction, celle de lui présenter le monde à sa ressemblance. Il s'agit, bien sûr, de l'impact foncier du narcissisme originel et de la part de réel qu'il détient sous la caution symbolique de l'Autre.⁹¹

Il s'agit moins d'une séquence de contemplation que d'une séquence d'échec fondamental. L'objet du regard d'Alain se dérobe, il n'arrive pas à regarder Lydia ni à la désirer. Son impuissance sexuelle devient la métaphore de son impuissance à se saisir de la réalité. Pour reprendre les termes de la psychanalyste, « cette image qu'il porte en lui [...] n'a pas rempli sa fonction, celle de lui présenter le monde à sa ressemblance », c'est-à-dire qu'il ne se saisit pas non plus lui-même en tant que sujet. Alain est d'ores et déjà placé dans un espace d'indéfinition, une sorte de hors-monde. Le vocabulaire employé va dans ce sens, cherchant dans des signes extérieurs les attributs possibles de son objet : « elle s'absorba. Dans quoi ? Dans elle-même ? Était-ce elle cette colère satisfaite qui gonflait son cou et son ventre⁹² ? » Où est Lydia dans ce corps ? Qui est l'Autre, comment y accéder ? Alain semble chercher les preuves objectives d'une vérité cachée (« dans » le corps de Lydia se trouve-t-il une âme, quelque chose de plus?). La tentative d'Alain de comprendre les signes corporels de Lydia ressemble à la description d'un comportement animal (cou et ventre gonflant, pendant l'amour probablement). Or, l'animal est proprement l'une des formes d'altérité les plus ambiguës pour l'être humain, ne sachant jamais avec certitude si une sorte de sujet pensant se dissimule ou non derrière leur regard. Lydia incarne l'impossible contact d'Alain avec l'autre et la réalité. Les derniers mots du roman font référence au suicide comme ultime moyen de se confronter au monde des objets : « Un revolver, c'est solide, c'est en acier. C'est un objet. Se heurter enfin à un objet⁹³. » Et dans le film, Alain essaye d'exprimer cet effroyable sentiment à un dîner mondain, juste avant de rentrer chez lui pour se tuer : « Vous ne savez pas ce que c'est, ne pouvoir mettre la main sur rien. Je ne peux pas vouloir, je ne peux même pas désirer⁹⁴. » Il dit cela dans des plans moyens de lui tournoyant dans la pièce, et le montage entrecoupe le monologue de jumps-cuts. On le retrouve ainsi de dos lorsqu'il dit « Vous ne savez pas ce que c'est », puis l'un de ses mouvements est entrecoupé par un autre jump-cut, dédoublant ainsi son geste. Tout se dérègle en même temps qu'il cherche à communiquer son impossibilité à habiter le monde. Le montage épouse à plusieurs reprises la figure du jump-cut pour figurer ce manque de liant. Mais dans la première séquence du film, le champ/contre-champ inaugural montre la mélancolie d'Alain grâce à la composition géométrique des plans. Le premier face à face appelle à une réunion des deux visages. Ceux-ci sont cadrés comme s'ils se complétaient

91 « L'objet du mélancolique », Marie-Claude Lambotte, 2008/1 (n°20), Toulouse, p. 7-19, *Essaim*, ERES, p. 1.

92 *Le Feu follet*, voix-off d'Alain.

93 Pierre Drieu la Rochelle, *op. cit.*, p. 172.

94 *Le Feu follet*, réplique d'Alain.

virtuellement, et plus prosaïquement, comme s'ils s'emboîtaient à la manière d'un puzzle. Or, l'homme finit par plonger son visage au creux de la nuque de Lydia. Leurs profils se superposent, ils apparaissent l'un dans l'autre. Après le champ/contre-champ avec amorce, ils se retrouvent à nouveau séparés par le découpage. La séquence se finit par deux plans figurant respectivement la femme et l'homme fumant, n'échangeant même plus un regard, et cadrés de façon à ce que leurs visages créent exactement la même forme géométrique par rapport au rectangle de l'image. Cette ultime correspondance semble toutefois souligner davantage leur isolement respectif, après une brève rencontre amoureuse, que leur communion. Leurs visages ne se complètent plus visuellement, mais ils se superposent. L'espoir, entretenu un instant par le système de symétrie, s'évanouit. D'âmes sœurs, ayant besoin l'un de l'autre, ils deviennent deux êtres semblables, condamnés à leur solitude.

« Pour lui la sensation avait glissé une fois de plus, insaisissable, comme une couleuvre entre deux cailloux⁹⁵. » Le film commence paradoxalement après « la sensation », pour faire le constat de l'échec d'Alain. Ce début presque *in medias res* impose l'impression d'une fatalité. Les corps des acteurs sont lents, immobiles, figés comme sur une photographie, ou bien comme des cadavres. L'élégance de la mise en scène peut également être taxée de froideur. Entre la voix-off et le début des répliques, accompagnées par l'une des *Gymnopédies*⁹⁶ de Satie, il y a un moment de silence. Cette respiration correspond au moment où il plonge dans le cou de Lydia, c'est le moment de la capitulation lorsqu'il comprend que la sensation a fui « comme une couleuvre entre deux cailloux. » La suite de la séquence, bercée par une musique des plus mélancoliques, n'est qu'une séparation en douceur. Un plan large (le seul de ce début de film, très brutal) brise l'intimité du couple, et l'apparition des répliques intra-diégétiques achève définitivement de les séparer (ou plutôt d'isoler Alain). Il lui caresse la joue et la musique nous incite à prendre une distance avec les images, comme si nous les regrettions déjà. De façon générale, tous les effets de mise en scène vont dans le sens d'une impression d'« arrêt sur image ». Nous faisons ici référence à l'expression citée par Marie-Claude Lambotte :

Nous aurions plutôt affaire à un « refus » de signification au sens où le champ des significations vaudrait pour les autres, mais pas pour lui. *Pour les autres, c'est très bien, ça marche, ils s'investissent dans la réalité, etc. Mais pour moi, ça ne peut pas marcher, ça ne m'intéresse pas.* Et l'on pourrait alors formuler la question ainsi : en quoi consisterait cette sorte d'« arrêt sur le signe » que le sujet mélancolique exprime souvent sous l'expression d'*arrêt sur image*, et qui fait symptôme dans l'inhibition et le négativisme généralisés qui caractérisent son comportement ? ⁹⁷[en italique dans le texte]

95 *Le Feu follet*, voix-off d'Alain.

96 *Gymnopédies*, Erik Satie, trois œuvres pour piano, 1888, Paris.

97 « La mélancolie, névrose ou psychose ? La « déception essentielle » », Marie-Claude Lambotte, 2009/3 (n°16), Toulouse, p. 5-18, *Psychoanalyse*, ERES, p. 7.

L'esthétique figée de la première séquence caractérise donc le personnage principal comme appartenant à un dehors. Son « arrêt sur image » est un « arrêt sur le signe », incapable d'interpréter ses perceptions visuelles, incapable de donner du sens, de la valeur à ce qu'il vit. Le choix d'ouvrir le film par cette « déception essentielle » nous montre qu'il s'agit moins de l'histoire d'un homme que de sa mélancolie. Et celle-ci ne fait qu'un avec l'addiction d'Alain. Enfin, le choix d'un fondu enchaîné pour clore la séquence exacerbe la platitude de la vision du monde d'Alain, ce dernier se dissolvant littéralement sur une image banale d'appartement recouverte des bruits normaux d'une ambiance parisienne. Il se dissout dans la contingence du monde, ne sachant y trouver sa place.

Cette expérience inaugurale a l'air de confirmer les soupçons du personnage, ce qui l'entraîne alors dans une irrésistible descente aux enfers. Il s'agit aussi de l'affirmation d'un parti-pris polémique : l'alcoolique sans alcool, rendu à sa lucidité, se trouve confronté à l'impossibilité de vivre normalement, avec les autres.

La question de la déception semble bien constituer, au plan phénoménologique, l'un des ressorts principaux qui anime le négativisme mélancolique par trop de répétition ou par trop d'excès. Ainsi du discours du patient qui ne cesse de dénoncer les failles de la réalité en des exemples d'échec qui finissent par invalider d'avance toute possibilité d'investissement. L'aventure risque manifestement de susciter une nouvelle déception, et le sujet mélancolique se retrouve bientôt dans la situation de provoquer la rupture plutôt que de devoir en subir passivement les effets. La réalité devient alors comme la preuve indéfiniment renouvelée d'une vaste tromperie dans les rebondissements métonymiques des effondrements qu'elle provoque. La faute en est généralement attribuée à l'Autre qui a manqué de parole, à l'Autre qui revêt dès lors l'habit du traître et sous le signe duquel se rangera désormais le ton essentiel de la relation humaine.⁹⁸

L'ouverture de ce film par un échec annonce la suite, c'est l'expérience représentative de tous les échecs d'Alain, la goutte d'eau qui fait déborder le vase. Ainsi le monde entier devient-il « l'Autre » qui lui fait face (éternel champ/contre-champ) et qui lui résiste. Le scénario en forme de promenade ne sera donc que « la preuve indéfiniment renouvelée d'une vaste tromperie ». Et, en effet, « le sujet mélancolique se retrouve bientôt dans la situation de provoquer la rupture plutôt que de devoir en subir passivement les effets ». Plus concrètement, la structure du film devient un processus d'auto-exclusion de la figure de l'addict. Il ne s'agit plus d'un refuge dans le temps, de s'exiler à une autre époque (comme le symbolisaient les avatars de Nico chez Philippe Garrel). Alain se retire spatialement d'un monde qu'il traverse une dernière fois pour le plaisir (peut-être) d'éprouver cette certitude de ne pas y appartenir.

98 « L'objet du mélancolique », Marie-Claude Lambotte, *op. cit.*, p.11-12.

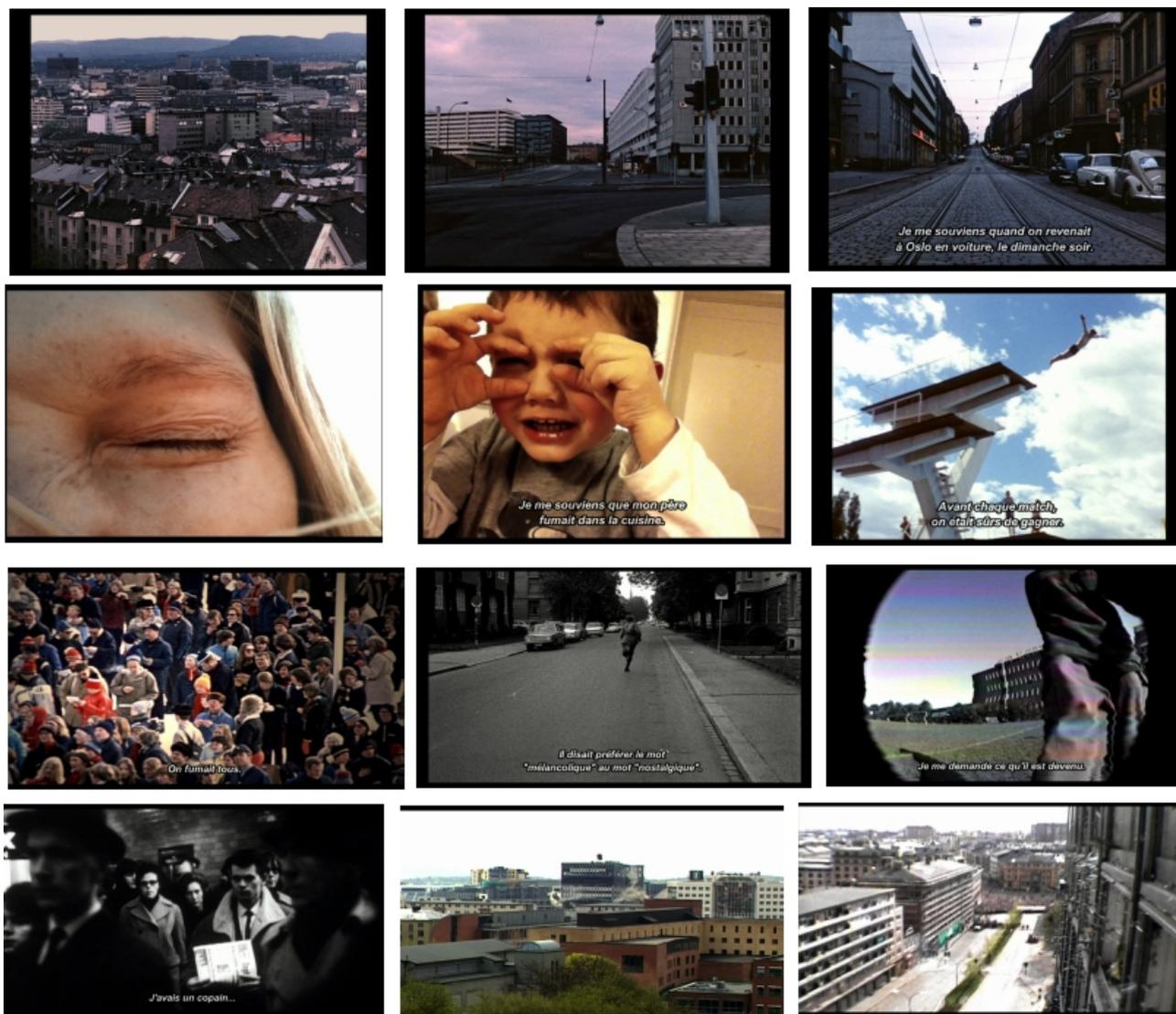
IMAGES D'ARCHIVES, TÉMOIGNAGES : GÉOGRAPHIE D'UN MANQUE

*Il disait préférer le mot “mélancolique” au mot “nostalgique”.*⁹⁹

Le réalisateur norvégien Joachim Trier a choisi d'adapter plus librement le livre de Pierre Drieu la Rochelle. Lui aussi a transposé l'intrigue à sa propre époque historique (le film datant de 2011), mais il a également mis en scène une autre forme de « déception essentielle ». *Oslo, 31 août* s'ouvre par un prologue d'images d'archive de toutes sortes, accompagnées par une multitude de voix-off d'inconnus racontant des extraits de souvenirs. Les plans à valeur documentaire se succèdent comme autant de vignettes du vieux Oslo : des immeubles à l'architecture typique des années 1960, des images prises à la volée dans les rues de la ville, des archives familiales comme nous en avons tous (une femme à la plage, un enfant qui fait du vélo...), des plans en noir et blanc, en couleur, anecdotiques ou descriptifs, et finalement trois plans d'immeubles qui s'effondrent dont le dernier pris directement depuis la tour. Le montage des images et des extraits de voix-off correspondent au passage de l'été à l'hiver (c'est le 31 août du titre). Le film commence par des images d'Oslo vide l'été et l'évocation des départs en vacances. Les plans sont fixes, les rues vides, à peine un sac plastique volette-t-il au vent. Chaque voix d'inconnu ne dit qu'une ou deux phrases, cela ne laisse pas le temps de raconter une histoire mais seulement de donner un détail. Quelqu'un dit, par exemple, sans aucun contexte : « Je me souviens que je me disais : “Ça je m'en souviendrai.” » Puis le mouvement apparaît, un bus passe, une musique extra-diégétique commence. Le premier plan figurant un être humain est une sorte de « selfie » d'un autre temps : une main recouvre l'objectif, puis une jolie femme se filme de très près en faisant des grimaces à l'objectif. Ensuite les plans s'enchaînent beaucoup plus vite et certains sont en mouvement (suivi subjectif d'une paire de jambe en train de skier, point de vue à travers le pare-brise d'une voiture qui roule, par exemple). Les voix évoquent des morceaux de souvenirs plus intimes (« Je me souviens que mon père fumait dans la cuisine. ») et les plans deviennent donc des photos de famille (un enfant fait coucou à la caméra, un adolescent tombe en faisant du skateboard, etc.). Nous sommes passés de la ville aux gens : « Je me souviens plutôt des gens que de la ville d'Oslo. » Les voix-off parlent davantage d'un Oslo à échelle humaine (les quartiers, les transports en commun) au lieu d'une entité. Une voix féminine dit au détour d'un plan : « Je me souviens de mon sentiment de liberté en arrivant à Oslo, jusqu'à ce que je comprenne que la ville est toute petite. » Puis la neige envahit les images d'Oslo et quelques voix évoquent le souvenir d'un proche probablement disparu (ils se souviennent le rire, l'odeur de quelqu'un). Trois plans de personnes différentes en train de courir ponctuent la phrase : « Il disait préférer le mot “mélancolique” au mot “nostalgique”. » Ils se

⁹⁹ *Oslo, 31 août*, Joachim Trier, 2011, voix-off d'une inconnue.

souviennent aussi d'une époque où « On fumait tous. » Une époque où la ville n'était pas encore envahie de bureaux, où « on avait beaucoup de temps »¹⁰⁰. Une image en noir et blanc avec un effet de zoom et d'arrêt sur image – un homme dans une foule habillée comme dans les années 1950 – se mélange avec un plan déformé par un effet « fish eye » d'un jeune jouant au football dans les années 1990.



Prologue d'*Oslo, 31 août* de Joachim Trier, 2011

En somme, le montage vise à produire un effet de rassemblement. Nous croyons reconnaître entre autres du Super 8, de la vidéo et du numérique un peu daté. Les médiums se mélangent, les époques, les saisons, les quartiers, les natures d'image (de provenances différentes : souvenirs d'une famille, archives d'une chaîne télévisuelle, films ?), etc. Le personnage de cette séquence d'ouverture est Oslo et ce grand maelstrom d'images crée quelque chose comme les souvenirs d'une ville. Mais la ville en elle-même est caractérisée à travers ce montage, elle est vide l'été et pleine le

¹⁰⁰*Oslo, 31 août*, Joachim Trier, 2011, voix-off d'inconnus.

reste du temps, elle devient moins charismatique avec le temps, la vie y devient plus difficile, plus régulée, et surtout elle déçoit (dixit la jeune femme pour qui la capitale était synonyme de liberté avant de réaliser la petitesse du lieu). Un sentiment de déréliction s'installe jusqu'à l'effondrement : la démolition de la tour Philips filmée depuis le point de vue de l'immeuble en train de tomber ! La séquence s'achève alors que l'on s'approche dangereusement du sol et un noir apparaît juste avant la collision. Ces trois silhouettes qui courent alors qu'une voix-off évoque les notions de nostalgie et de mélancolie auraient tendance à nous rappeler le lapin qui court après le temps dans *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*¹⁰¹. Mais, précise la voix-off, choisissons plutôt le mot de mélancolie que de nostalgie. Il est donc moins ici question d'un simple passéisme que d'un mal-être général. En effet, ce montage d'images, a priori hétérogènes au reste du film, inclue la ville au cœur du récit et surtout ce « on » que les voix-off font ressortir. Ce « on » sont tous ces autres gens qui gravitent, invisibles, autour du personnage principal héroïnomane. Les « gens » inclus dans le film par ces voix-off rappellent l'ultime réplique du héros de *The Lost-Weekend* qui évoque la ville de New-York en pensant à tous les alcooliques qui l'habitent. Les voix-off « font » véridiques, et elles le sont probablement, tout comme les images. D'emblée le réalisateur donne une ampleur universelle à son film par le biais d'images documentaires au sein d'un film de fiction. Oslo est néanmoins ambiguë, elle incarne l'idée d'un monde perdu, mais aussi d'une certaine normalité, d'un mode de vie partagé par tous... et dont l'héroïnomane en est justement exclu. Les gens, c'est cette masse dans laquelle le personnage principal ne se fonde pas (d'où il vient, dont il faisait partie), mais ce sont aussi les inconnus qui comme lui partagent cette mélancolie. Car l'une des particularités de la mélancolie est le rejet du monde mais aussi des autres, ce qui implique nécessairement une position d'altérité (l'être mélancolique se croit seul et différent, pour le dire vite). Or, le cinéaste commence son film en allant contre cette idée, il pose comme avant-propos l'universalité de la solitude due à la mélancolie. Les témoignages du vieil Oslo permettent en même temps au cinéaste de donner corps à cet « avant » qui hante le héros, notamment à travers la démolition d'un immeuble qui exprime explicitement un basculement. Selon l'explication psychanalytique de Marie-Claude Lambotte :

L'observation clinique nous donne l'occasion de constater cette forme de projection négative lorsque le temps d'un « avant » et d'un « après » vient couper l'histoire individuelle du sujet autour d'un événement dont on radicalise la signification. Le dédoublement du moi bascule alors au profit d'un moi antérieur idéalisé relativement auquel le moi actuel ne cesse de subir la comparaison.¹⁰²

101 *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, Lewis Carroll, 1865, Londres, Macmillan and Co.

102 « L'objet du mélancolique », Marie-Claude Lambotte, *op. cit.*, p.16.

La parole se trouve ainsi attaquée à travers un grand Autre perpétuellement décevant, un grand Autre tout extérieur qu'on devine derrière les ratages répétés des investissements. La figure d'une vie coupée en deux par « un avant et un après », sans qu'il soit toujours possible d'en déterminer un événement déclenchant ou d'en donner une représentation, illustre souvent le sentiment d'indifférence et le comportement d'inhibition dans lesquels le sujet mélancolique s'est trouvé basculer. Et il ne reste plus du monde qu'une juxtaposition de situations et d'objets sans valeur particulière ; tout se vaut, et la réalité paraît s'être réduite progressivement à une surface plane sans plus de relief. J'insiste sur cet exemple non pas pour évoquer le processus d'« appauvrissement du moi » ainsi que l'hypothèse de la répétition d'une perte originaire propre à la mélancolie, mais pour donner toute son importance à cette figure « de l'avant et de l'après » qui, seule, inscrit le discours dans le temps, indépendamment des occasions invoquées par le patient, qu'elles soient ou non réelles ³. C'est donc bien de la logique propre au discours mélancolique qu'il s'agit, d'une logique qui s'énonce à travers la marque d'une coupure temporelle (et quasi spatiale, peut-être même topique) et dont nous avons à repérer la fonction psychique sous-jacente.¹⁰³

Ici, au lieu de mettre en scène un passé idéalisé du personnage principal, le cinéaste a préféré donné l'image d'un bonheur collectif (quelque chose entre l'expression populaire « C'était mieux avant ! » et nos photos de famille). Joachim Trier traite en revanche de façon tout-à-fait anecdotique la nuit passée avec une femme qui marque, après l'apparition du titre, le début proprement dit du récit. Le passé d'une ville est donc la solution filmique du réalisateur norvégien qui correspond au champ/contre-champ mélancolique de Louis Malle. Le premier a l'air de privilégier la mise en scène d'une « coupure temporelle » (l'Oslo d'autrefois), tandis que le second aurait choisi de figurer une coupure « spatiale, peut-être même topique » (homme/femme). Néanmoins, étant donnée l'utilisation de la ville dans le reste du film de Joachim Trier (qui se rapproche de celle qu'en fait Louis Malle d'ailleurs), nous pensons que les deux réalisateurs se sont engagés sur la même voie figurative (spatiale, donc !). Symboliquement au début de ces deux films, l'expérience traumatique originelle de la séparation, le « grand Autre tout extérieur » est incarné par une ville dans l'un et une femme dans l'autre.

103« La mélancolie, névrose ou psychose ? La « déception essentielle » », Marie-Claude Lambotte, *op. cit.* p.6.

Chapitre 2 : L'étrangeté au monde

*Tous les êtres que connaissait Alain se montraient vis-à-vis de lui semblables à celui-là ; ils se dérobaient devant son fait.*¹⁰⁴

A la suite de la première séquence, un moment précieux et silencieux, Lydia et Alain parlent beaucoup. Avant de quitter la chambre d'hôtel, Lydia lui explique qu'elle est la femme qui lui convient, car elle ne le quitterait pas d'une semelle : « Sans ça vous êtes triste, et vous faites n'importe quoi. » Ce à quoi Alain répond, d'un ton bizarrement détaché et ironique : « C'est vrai vous me connaissez bien. Quand je suis triste, je fais n'importe quoi. »¹⁰⁵ Ensuite ils quittent la chambre, vont dans un bar et reprennent la voiture jusqu'à la maison de santé où Alain réside. Là-bas, après quelques instants dans la salle commune et un moment de solitude, Alain se retrouve confronté à son médecin. Or, Lydia et le docteur sont caractérisés de la même manière, par leur lâcheté et leur manque d'arguments face à Alain. Nous verrons en quoi ce long passage du film (26 minutes en tout) font de la lucidité et du raisonnement d'Alain des armes tournées contre quiconque prétend pouvoir le guérir. Nous retrouvons très précisément la logique mélancolique décrite précédemment par Marie-Claude Lambotte : « l'Autre [...] revêt dès lors l'habit du traître¹⁰⁶ ». Pourtant la mise en scène tend implicitement à l'associer aux « fous » avec lesquels il cohabite, tandis que se met en place son départ progressif du monde.

LA MISE EN ÉCHEC DE LA SAGESSE

L'appel à l'aide d'Alain est clair et net. Deux coupes, sur les réactions d'Alain, mettent en valeur sa peur d'être rejeté : « Vous me trouvez lâche ? » lance-t-il à Lydia dans la voiture et « Vous me mettez à la porte docteur ? » demande-t-il précipitamment au médecin. Dans les deux cas, le raccord est brutal, en plein dans un mouvement de tête de l'acteur : il se tourne vers Lydia et il lève les yeux vers le médecin dans un plan portrait légèrement en plongée. On sent que ces questions sont comme des provocations, il veut les pousser à dire tout haut ce qu'ils pensent tout bas. Ce besoin de mettre à nu ses interlocuteurs est en fait l'un des symptômes d'une exigence plus grande de sincérité. En quittant l'hôtel, ne trouvant pas de monnaie à donner à l'employée qui lui tient la porte, il détache et lui donne sa propre montre. Non seulement il se défait de ce qui symbolise le

104 Pierre Drieu la Rochelle, *op. cit.*, p.42.

105 *Le Feu follet*, Alain et Lydia.

106 « L'objet du mélancolique », Marie-Claude Lambotte, *op. cit.*, p. 12.

temps, le quotidien et l'action, mais il renonce aussi à l'un de ses biens personnels. Exactement comme le ferait quelqu'un qui ne voudrait garder que l'essentiel.. Il exige un certain degré d'honnêteté et n'hésite pas à rompre sa conversation avec Lydia pour lui dire dans la voiture : « Ne partez pas, ne me laissez pas. J'ai besoin de vous. Ne partez pas, je vous en prie. C'est grave. » Au même moment un gros plan sur la main d'Alain s'agrippant à celle de Lydia vient rompre le champ/contre-champ normal de leur échange. Or, non seulement il y a une rupture entre les plans du champ/contre-champ – séparant le corps d'Alain et celui de Lydia dans deux espaces différents – et le plan sur leurs mains – les unissant dans une même image –, mais le discours de Lydia est en totale opposition avec celui d'Alain. Autant celui-ci confie quelque chose de spontané, d'urgent, autant celle qui pourtant vient de lui demander implicitement de l'épouser ne répond pas à ce besoin d'intensité. Sa nécessité à elle est d'ordre matériel :

Lydia : - Il le faut. Je dois être à New-York demain. Ils attendent les modèles.
Alain : - C'est important, n'est-ce pas ? [Lydia caresse la joue d'Alain]
- Toute la fabrication en dépend. Je suis devenue une femme d'affaires vous savez ?¹⁰⁷

Et pourtant le plan sur les mains laisserait entendre que quelque chose en elle le suivrait bien : l'autonomisation des mains par rapport à la tête est peut-être une métaphore de la séparation sociale entre les désirs inconscients et leur gestion rationnelle. L'autre geste de Lydia (caresser la joue d'Alain) rappelle qu'il a eu le même mouvement pour elle dans les premières minutes du film, amorçant alors la musique d'Erik Satie. Nous reverrons ce même geste répété encore et encore lorsqu'Alain seul dans sa chambre caresse pensivement les joues des deux femmes de sa vie (Lydia et Dorothy) sur les photographies qui ornent ses murs. Est-ce un geste de mélancolie, évoquant l'échec de n'avoir pu/su se trouver ? Est-ce le geste du désir humain de créer un lien avec l'autre ? La main est un élément important dans le film, comme dans le livre dont ce dernier a été adapté : c'est le symbole de l'impuissance d'Alain à se *saisir* (et le verbe est répété de nombreuses fois dans le roman) du monde. D'ailleurs l'impuissance sexuelle d'Alain est aussi le symptôme de son étrangeté aux choses. Le motif de la main est encore au cœur de l'abandon de Lydia :

Lydia : - Je sais Alain. Je vous laisse à votre pire ennemi, à vous-mêmes. Venez vite à New-York.
Alain : - Non Lydia, c'est non. Je n'irai pas à New-York, je ne vous épouserai pas. Vous seriez malheureuse, une autre Dorothy. Et puis vous ne pouvez rien pour moi. Trop tard.¹⁰⁸

La porte de la maison de santé se referme, elle crie alors son nom une main plaquée sur la

107 *Le Feu follet*, Lydia et Alain.

108 *Ibid.*, Lydia et Alain.

vitre de sa voiture, mais un plan large condamne la situation : la voiture démarre, et un panoramique vers le haut décrit le lieu de l'emprisonnement volontaire d'Alain. Elle est partie, le laissant là. L'impossibilité pour Lydia de répondre au besoin de sincérité d'Alain est parfaitement exprimé par le jeu de l'actrice Léna Skerla, qui est tout en retenue et distance. Sa main sur la vitre est plus dramatique que l'expression de son visage ou de sa voix au moment où elle appelle une dernière fois Alain ; la même main qu'il vient d'embrasser avant de s'éclipser, la même main qui de manière autonome exprimait ce que le visage rationnel retenait, la même main qui caressait la joue et serrait fort celui qu'elle a laissé partir.



La séparation d'Alain et Lydia dans *Le Feu follet*, Louis Malle, 1963

Par ailleurs, l'exigence de sincérité d'Alain s'exprime également par le caractère réflexif de ses répliques. S'il ne parodie pas son interlocuteur, il détourne le sens des mots pour pouvoir déplacer le sujet de la conversation vers des questions existentielles. Il dit ce qu'il a à dire, à charge

d'autrui d'écouter. Par exemple, quand Lydia lui demande pourquoi, étant « guéri » de son alcoolisme, il reste encore dans cette maison de santé, Alain répond : « Je m'y sens bien. Une vie de malade, c'est réglée, c'est simple. On est à l'abri. Je n'ai pas très envie de rentrer dans la vie. » Il passe, en deux trois mouvements, d'un argument apparemment concret (la vie d'hospitalisé est une vie d'assisté et de prisonnier, c'est donc beaucoup plus simple d'y gérer ses propres démons) au sous-entendu abstrait de son inaptitude à vivre (être à l'abri du monde, de l'action). De même, lorsque le docteur lui demande s'il a « encore de ces angoisses », il lui répond que « ce ne sont pas “des angoisses”, mais “une angoisse, perpétuelle”. » Donc Alain se bat contre les autres pour leur faire reconnaître qu'il n'était pas malade, mais qu'il était et est toujours dans une impasse métaphysique, et que l'alcool n'était finalement qu'une béquille pour faire semblant de marcher comme les autres. L'alcool est un accident, et la raison première est ailleurs. Quand le docteur lui dit d'être patient, que Dorothy la femme de sa vie finira par lui écrire, Alain répond à côté : « Mais je suis patient. Je n'ai fait qu'attendre. Toute ma vie. Attendre... que quelque chose se passe. J'ai jamais su quoi exactement. ». Ceci n'est pas une maladie, ceci n'est pas une affaire de cœur. Les mots qu'il utilise restent volontairement dans l'indéfini. Ici il affirme ne pas savoir exactement ce qu'il attend et a attendu toute sa vie. Plus loin, à nouveau seul, il dit : « La vie, elle ne va pas assez vite en moi. Alors je l'accélère, je la redresse. ». Il est donc à la fois question d'attente et de lenteur. Et il n'y a pas grand chose d'autre à rajouter, au risque de déformer cette épure volontaire de ce qu'il ressent. Cette esthétique de l'épure et cette prudence dans le choix des mots révèlent l'écriture d'un personnage noble, courageux, refusant la simplicité et les préjugés... Or, le personnage d'Alain est bien plus discutabile dans le roman de Pierre Drieu La Rochelle où ces mots, prononcés juste avant le suicide, sont accompagnés d'une volonté de retrouver sa virilité et son corps perdus : « La vie n'allait pas assez vite en moi, je l'accélère. La courbe mollissait, je la redresse. Je suis un homme. Je suis maître de ma peau, je le prouve. » Le personnage créé par Louis Malle, bien moins caractérisé par son désir de femmes et d'argent que celui de Pierre Drieu La Rochelle, échappe davantage au jugement. Il y a une tendance générale dans le film à décontextualiser le mal d'Alain, à faire de l'addiction un symptôme de la mélancolie. Tous les dialogues du personnage tendent à lui donner raison (c'est la séduction de la mélancolie). Il impose une logique sans faille à ses adversaires (n'importe quel interlocuteur) en s'appuyant sur une exigence de vérité. Mais nous verrons comment toute la mise en scène de Louis Malle cherche à rendre ce discours irrésistible d'Alain pour ce qu'il est : une tautologie aveugle, autiste. Marie-Claude Lambotte caractérise ainsi le « discours mélancolique » :

La figure circulaire du discours mélancolique, dans l'hyper-formalisation

qu'elle revêt, se présente à l'allocutaire d'une manière telle qu'elle ne laisse à celui-ci aucune possibilité d'intervention ; bien au contraire, elle relève son impuissance à dire quoi que ce soit qui puisse mettre en défaut cette logique infaillible qui ne renvoie plus à rien, sinon à la forme pure.¹⁰⁹

S'il est important de ne pas trop interpréter cette sensation d'attente et de lenteur qui hantent Alain, c'est peut-être une sorte de devoir éthique envers les spectateurs. Ce personnage, méticuleux dans l'explication de ce qu'il ressent, s'oppose à Lydia et au docteur qui ne cessent de vouloir le réduire à quelques jugements sommaires. Aux yeux de la femme, il est « malheureux » et aux yeux du savant il est « malade ». Mais Alain s'attaque directement à l'interprétation de la médecine. Lorsque le docteur lui explique que ce n'est qu'une « affaire de volonté. » Alain lève la tête, l'air fou, provocateur, et cadré de façon à mettre en valeur les multiples médicaments qui jonchent sa table de chevet, il répond : « Contradiction docteur. Comment pouvez-vous faire appel à ma volonté ? » Le docteur, qui s'était déjà reculé, s'éloigne encore plus dans la pièce... « Le mal est au cœur de ma volonté. Et c'est elle que vous soignez. » Comme Lydia, le docteur est un personnage ambigu, prétendant vouloir l'aider mais n'en faisant rien. Lui non plus ne répond pas à l'appel d'Alain et lui aussi joue le jeu de la comédie sociale : il parle gentiment, poliment, en passant à côté de l'essentiel. Alors qu'ils jouent face à face aux échecs, le docteur avance prudemment l'idée qu'il faille bientôt quitter l'établissement. Il porte sur ses lunettes le reflet du jeu d'échec : il a le pouvoir, malgré ses belles manières. Alain quitte la table pour s'élancer près du miroir et lui avouer, de dos : « Docteur je vais recommencer. Si je pars d'ici je me remettrai à boire, tôt ou tard. » Il se retourne et avance vers lui. Le point de vue dans le dos d'Alain le fait apparaître comme une grande masse noire menaçante par rapport au petit corps du docteur assis. Leur opposition visuelle est renforcée par le contraste entre le pull noir d'Alain et la veste blanche du docteur (c'est le jeu d'échec en grandeur nature). Mais c'est surtout le jeu des perspectives dû à une optique de relative courte focale, ainsi que le petit mais rapide mouvement de travelling vers l'avant qui permettent cette domination visuelle d'un personnage sur l'autre. Le rapport de force semble donc s'inverser, et cela ne fait que se renforcer par la suite. Le docteur, dans un cadre avec un peu trop d'air au-dessus de sa tête, demande naïvement à Alain ce qu'il en est de Dorothy. Il est toujours assis, regardant vers le haut, l'air assez ridicule dans ce plan trop large pour lui. Puis il tente de persuader Alain dans un ping-pong de champs/contre-champs du bien fondé de son optimisme : l'amour vous attend, vous êtes guéri... Il joue la condescendance, se levant de sa chaise pour se rapprocher et même poser ses mains paternalistes sur les épaules d'Alain. Mais celui-ci détruit systématiquement son argumentaire avec une lucidité invincible. Alors qu'en demandant de l'aide, Alain s'était rapproché du docteur au point

109 *Le Discours mélancolique*, Marie-Claude Lambotte, 2012, ERES, chapitre 18 « L'alternative mélancolique ou ce que la négation doit à la mort », p.638.

de le faire paraître petit et impuissant face à lui, désormais il fuit son contact. Alain bouge beaucoup dans la pièce. Il se rapproche des photos de Dorothy, puis le docteur pénètre dans son cadre. Alors Alain s'éloigne dans la profondeur de champ pour s'allonger sur le canapé dans un plan large, tandis que le docteur se rapproche en passant d'un plan moyen à un gros plan. Puis il rentre dans le plan large d'Alain, sa blouse blanche contrastant avec la masse noire qu'était précédemment Alain de dos. La question qu'il lui pose, « Vous avez encore de ces angoisses ? », est alors prononcée sur le gros plan d'Alain qui, dans une ultime défense, le regarde immobile et calme : « Ce ne sont pas des angoisses docteur. C'est une angoisse, perpétuelle. » Et ce plan, après tant de découpage, paraît plus long, plus fort que tout ce qui vient de se dire. Le raccord est brutal : dans un plan large le docteur lâche son poignet, comme s'il était en train de lui prendre le pouls en hors-champs. Et, heureusement pour lui, un manteau tombe, ce qui est une excuse parfaite pour pouvoir s'éloigner de son patient. C'est là qu'Alain l'attaque, reprenant une position de force, en lui assénant l'argument que sa propre volonté est contre lui. Le plan devient alors encore plus large, le docteur s'éloigne le plus possible de lui, alors qu'Alain décapsule le bouchon de ses médicaments de façon à ce qu'il saute et soit bien visible. Le bruitage du bouchon décapsulé rend impossible d'ignorer qu'Alain prend des gélules en arrière-plan. Il refuse ensuite de continuer la même rengaine, mettant sa tête dans les bras. Il capitule en annonçant sans le regarder qu'il ne sera plus là d'ici la fin de la semaine, le docteur hypocrite lui répondant « Comme vous voulez. » Vers la fin, le défi s'effectue de manière plus frontale, les deux acteurs regardant presque dans la caméra : la rupture entre eux est belle et bien entamée. Le docteur n'est plus que systématiquement en plan large, et Alain systématiquement en plan rapproché. Mais au moment du départ, ce dernier rentre une dernière fois dans le plan large du médecin pour le retenir : « - Et notre partie ? - Nous continuerons demain. » On peut sentir ici l'idée que le médecin ne joue pas la partie jusqu'au bout, qu'il ne suit pas Alain dans son exigence de vérité (pourtant aussi rigoureuse que celle des scientifiques en théorie). Pour l'instant il mène le jeu en apparence, donc autant partir au bon moment. Cet abandon est pourtant moins cruel que pathétique en raison des derniers mots qu'il prononce au pas de la porte, dans un gros plan qui sauve au moins son humanité : « Alain.. La vie est bonne. » Mais, à peine la porte fermée, Alain lance « Dites-moi en quoi docteur ! » Et il avance un pion sur le jeu d'échec, donnant métaphoriquement le dernier mot à cette confrontation. Il répète aussi le mot « demain », pour finir sa conversation avec le docteur comme il l'a finie avec Lydia, en lui disant « trop tard ». Le défi est gagné, il a fait de Lydia et du docteur deux espèces de complices dans son processus d'auto-destruction. Il a rejeté la sagesse populaire de Lydia (qui le dit « malheureux ») et la sagesse scientifique du médecin (qui le pense « malade »), pour s'auto-diagnostiquer un mal incurable. Le film pourrait s'arrêter là.



Le visage contrasté du manichéen

Le visage diffusé de celui qui fait des compromis

LES FAILLES DE LA LOGIQUE MÉLANCOLIQUE

Mais, autour de la figure du héros, gravitent aussi plusieurs personnages secondaires qui vont dans son sens. En l'occurrence : les autres « malades », ceux qu'il appelle sa « famille ». Après avoir quitté Lydia, il mange à table avec les autres pensionnaires de la maison de santé. Ce sont tous des gens aisés, citant Racine ou Proust au déjeuner. Mais une querelle éclate entre deux messieurs qui parlent de Saint-Thomas : sa philosophie est-elle oui ou non de la théologie ? Selon lui, faut-il d'abord croire pour savoir ? En plus d'être des personnages secondaires un peu comiques (des espèces de caricatures d'homosexuels intellectuels maniérés), ils font beaucoup de bruit et attirent vaguement l'attention d'Alain. « Ce qui est su ne peut pas être cru et vice-versa. » dit l'un pour défendre la différence entre la foi et l'entendement chez Saint-Thomas. Ils font également allusion au thomisme, qui est une forme de métaphysique dite réalisme très importante dans l'histoire de la métaphysique. Tout ce sous-texte donne de la matière au mal métaphysique dont est atteint Alain, sans qu'il ne soit lui-même contraint d'explicitier cela par ses propres répliques ou ses actions. Le personnage d'Alain reste dans l'épure et les dialogues obscures, tandis que des personnages secondaires renvoient à des références précises pour étayer son point de vue. Ainsi le héros conserve-t-il la beauté noble de sa tragédie, grâce au biais de petits personnages grotesques. La citation précédente, par exemple, porte en un sens un coup dur à la thérapie psychologique. Car, est-il logique de faire appel à l'esprit rationnel de l'homme (ce qui est su) pour tenter d'influer sa part irrationnelle (ce qui est cru) ? On peut noter d'ailleurs que cette réplique s'achève en voix-off sur une image du docteur lui-même, confirmant l'hypothèse d'un commentaire critique sur l'inefficacité de la médecine en ce qui concerne les problèmes d'addiction. Et quelques secondes plus tard, le débat reprend : « - Je refuse de parler d'Aristote. Le libre arbitre ! - La raison détermine la volonté... ». Cette fois-ci, ils font directement référence à la polémique que peut engendrer les questions d'addiction. Qu'en est-il du libre arbitre lorsque l'homme addict ne peut plus contrôler son comportement ? Une polémique qu'assumera lui-même Alain face à son docteur. Et encore quelques minutes plus tard, autour d'une table de billard, le débat entre les deux bonshommes s'étend au paradoxe originel de la métaphysique : l'être est ; le non être n'est pas (Parménide). « L'être peut en même temps ne pas être. » dit l'un ; « Mais le néant est une chose qui n'aurait pas de finalité. » dit l'autre au sens où, si le néant existe, celui-ci ne peut être qu'infini. Le second dit bien le paradoxe, car si le néant est, alors rien ne saurait s'y juxtaposer : soit tout est, soit rien. Or ce débat inexistant dans le roman original *Le Feu follet* rappelle l'opposition entre Alain et son ami Dubourg sur cette question métaphysique primordiale. Selon le livre, Alain « tenait, en toutes choses, le mélange de

bien et de mal comme l'injure par excellence que lui faisait la vie »¹¹⁰ alors que :

Non, lui, Dubourg, était pour cet effort difficile et modeste qu'est l'humain, et qui cherche non pas la balance entre ces entités, le corporel et le spirituel, le rêve et l'action, mais le point de fusion où s'anéantissent ces vaines dissociations qui deviennent si aisément perverses.¹¹¹

De façon générale Alain réduit sa pensée à un système dichotomique tragique, à la manière d'un enfant ne s'étant jamais remis de la prise de conscience de sa propre mortalité. L'alternative est l'idée chrétienne de transcendance, permettant de dépasser le simple état des choses, ou bien la pensée d'un monde où une telle dichotomie n'a pas lieu d'être. Ainsi la conversation apparemment anodine des deux personnages grotesques de la maison de santé révèle-t-elle le principe fonctionnel du personnage principal. Alain est un système philosophique, et donc figuratif, qui découpe et sépare définitivement le monde. Une dame de la maison de repos lui dit plus simplement : « Si vous n'étiez pas difficile, vous ne seriez pas là où vous en êtes. ». En faisant ce rapprochement après avoir parlé des femmes qui sont ou non difficiles (au sens d'exigeantes), la dame joue le même jeu qu'Alain. Ses paroles contiennent implicitement l'idée que sa représentation du monde est invivable, trop exigeante. Et c'est lui, alors, qui se trouve dans la position de détourner le sujet de la conversation vers quelques banalités. Il n'y a pas de mise en scène d'une confrontation, mais un plan taille qui les cadre ensemble de face. Par ce retournement tout en finesse d'une femme un peu âgée et excentrique, non seulement Alain semble battu par cette évidence (il est trop exigeant), mais il se retrouve associé à ces vieux messieurs un peu fous qui débattent du néant en ne s'écoutant ni l'un ni l'autre.

Enfin seul dans sa chambre, il desserre le nœud de sa cravate l'air soulagé tandis que les cloches d'une église sonnent et qu'il regarde tout autour de lui. Ici on s'attendrait à ce que la lancinante musique d'Erik Satie reprenne, comme cela a été le cas à plusieurs reprises précédemment. Or, le silence continue, ponctué par quelques chantonnements, marmonnements et sifflements d'Alain qui soulignent d'autant plus le silence. On compte une série de cinq plans larges et fixes des différents coins de sa chambre, dont deux fois le plan sur l'horloge silencieuse au-dessus de la cheminée. Ce sont donc, visuellement, les quatre murs qui l'enferment, et sur lesquels résonne le tintement morbide des cloches. Ensuite il va pénétrer dans l'un de ces cadres sans vie pour caresser la joue d'une femme blonde sur une photographie. Et l'horloge au-dessus de sa tête se met à sonner. L'écho entre les cloches dehors, et l'horloge à l'intérieur, insiste de manière lugubre sur l'idée du temps qui passe, en même temps qu'il renforce l'idée du désœuvrement d'Alain. Mais celui-ci arrête la sonnerie de l'horloge en avançant les aiguilles. La portée symbolique de ce geste

¹¹⁰ Pierre Drieu la Rochelle, *op. cit.*, p.75.

¹¹¹ *Ibid.*, p.91-92.

pourrait être liée à son impression d'être hors du monde, comme il le disait plus tôt à Lydia, et donc hors temps. Puis il tire un foulard de la poche de sa veste en lançant un « Misère ! » dans le vide, et la musique commence... S'ensuit un long enchaînement de gestes plus ou moins dénués de sens : il plie son foulard, il passe un doigt sur ses chaussures en lançant un autre « Quelle misère ! », il joue seul aux échecs, il remet une photo en place, il découpe un article de journal qu'il accroche au mur, il se regarde dans le miroir, il joue avec un chapeau miniature, il arrache la tête en bois d'un jouet, il passe et repasse devant le miroir sur lequel est écrit « 23 juillet », il manipule une bouteille de parfum, il fait une pile avec des paquets de cigarette, il tombe sur le chèque de Lydia qu'il accroche lui aussi au mur, il écrit une lettre, barre ce qu'il écrit et gribouille à la place, et finalement sort un pistolet d'une valise pleine de cartes à jouer. Il ne s'agit presque que de gros plans, fixes ou suivant ses mouvements dans des panoramiques sur trépied. Les inserts sur les objets qu'il va manipuler précèdent systématiquement sa présence, et les différentes actions s'enchaînent par des mini-ellipses. Ce découpage allié à la musique, toujours la même, toujours aussi répétitive, donne l'impression d'un temps très long et vide. La superficialité de ses faits et gestes révèle la tentative de combler un ennui. Et, en ce sens, même son obsession apparente pour les titres d'articles sordides renvoie à l'idée de remplir un vide émotionnel, ou peut-être de combattre la banalisation du mal. L'article qu'il découpe puis accroche est assez glauque : « Navrant ! Jean-Jacques (5 ans) voulait jouer à "l'homme volant". Il se lance d'une commode et se retrouve pendu au cordon du rideau. » Et celui déjà accroché, que l'on aperçoit grâce à un plan serré le mettant en valeur, est d'un humour noir : « Nue elle était morte. A ses côtés, son mari râlait. » On aperçoit aussi sur quelques plans un article illustré d'une grande photographie de Marilyn Monroe, évoquant sa mort récente. Cette obsession morbide d'Alain, ouvertement affichée sur ses murs, est une provocation envers le lieu où il se trouve et envers également les valeurs conventionnelles. En effet, selon celles-ci, il s'adonnerait à une forme de condescendance vis-à-vis de son propre malheur, l'entretenant plutôt que le combattant. Cela souligne aussi l'hypocrisie de la société, et sa schizophrénie, qui raffole des anecdotes morbides dans les médias et refuse d'y faire face dans les relations sociales. Marilyn Monroe n'est-elle pas l'emblème de cette folie, obligée de jouer les filles joyeuses à l'écran et à la une, mais connue dans le milieu pour ses déboires et son profond mal-être ? De manière générale, Alain s'est créé un monde joueur, où l'aléatoire et la vanité dominent, entre petites statuettes qu'il manipule, objets du quotidien dont il détourne l'usage, accidents mortels tragico-comiques, cartes de jeu et jeu d'échec... Ce lieu et ses gestes sont une métaphore de la vie, organisés par une logique de la contingence, une absence de sens, un ordre du hasard cruel et sans valeurs. C'est un homme qui embrasse l'ennui (indifférence totale) et l'angoisse (radicale étrangeté au monde). On retrouve ici avec exactitude la description qu'a faite Pierre Drieu la Rochelle de la chambre de son ami Jacques

Rigaut découverte juste après sa mort, et qui se conclue ainsi :

Entre ces deux photos, un fait divers collé par quatre timbres réduisait l'esprit humain à deux dimensions et ne lui laissait pas d'issues. Cette chambre était aussi sans issue, c'était l'éternelle chambre où il vivait. Lui, qui depuis des années n'avait pas de domicile, avait pourtant son lieu dans cette prison idéale qui se refaisait pour lui tous les soirs, n'importe où. Son émoi, évidé, était là, comme une plus petite boîte dans une grande boîte. Une glace, une fenêtre, une porte. La porte et la fenêtre ne s'ouvraient sur rien. La glace ne s'ouvrait que sur lui-même.

Cerné, isolé, Alain à la dernière étape de sa retraite, s'arrêtait à quelques objets. À défaut des êtres qui s'effaçaient aussitôt qu'il les quittait, et souvent bien plus tôt, ces objets lui donnaient l'illusion de toucher encore quelque chose en dehors de lui-même.¹¹²

La description de la chambre correspond parfaitement à celle du film de Louis Malle : une chambre sans issue, réduite à quatre pans de mur dont une fenêtre recouverte d'un rideau blanc (ne s'ouvrant sur rien) et un miroir, presque recouvert d'articles et dans lequel il se regarde étrangement, en transparence de la date fatidique de son suicide (le 23 juillet). L'idée d'une « plus petite boîte dans une grande boîte » nous intéresse particulièrement puisqu'elle décrit tout-à-fait la césure spatiale dans laquelle Alain s'enferme. Philippe Azoury disait que la femme garrélienne se crée sa propre chambre d'éternité dans les plis du temps. Ici la chambre est le lieu de la lucidité, à l'image de la contingence qui ordonne le réel. Une chambre qui réduit « l'esprit humain à deux dimensions » et ne lui laisse « pas d'issues ». En effet, si on s'en tient à la logique de l'absurde jusqu'au bout, soit on embrasse cette absurdité, soit on se tue. Marie-Claude Lambotte évoquait « la figure circulaire du discours mélancolique » qui ne laisse « aucune possibilité d'intervention », une logique « qui ne renvoie plus à rien, sinon à la forme pure »¹¹³. Donc, si nous retrouvons quelque chose du cercle dans cette partie, c'est un discours refermé sur lui-même, tautologique, qui provoque cette vision du monde sous forme de poupée russe. La boîte dans la boîte, voilà la cohérence de l'exil spatial d'Alain. Nous nous sommes permis de faire le rapprochement avec Jacques Rigaut car Pierre Drieu la Rochelle lui a consacré une lettre, écrite après son suicide, dans laquelle il parle des obsessions de son ami :

Tu jouais avec tes bouts de dieu : photos cocasses, coupures de journaux, est-ce que je sais ? Et puis, bavardant, tu jouais encore avec des anecdotes... ramassées dans les almanachs, des traits de l'impuissance humaine comme nous en sommes criblés, chaque jour. Et puis le soir arrivait. Alors tu te droguais, tu te piquais, tu riais, riais, riais. Tu avais des dents pour un ricanement inoubliable : fortes et serrées et solides dans une forte mâchoire, dans une figure au cuir large. Tu riais, tu ricanais ; et puis tu tombais mort. Mais tu renaissais, dans ce temps-là, chaque lendemain. Comme un feu follet ou un farfadet des marécages, tu renaissais d'une bulle d'air méphitique. Tu avais le corps d'un triton et l'âme d'un farfadet.

¹¹² *Le Feu follet*, Pierre Drieu la Rochelle, 1931, Gallimard, p.33.

¹¹³ Marie-Claude Lambotte, *op. cit.*, p. 638 (cf. p. 116)

Je l'ai vu, roulé dans vos vomis d'ivrognes, hurler à la mort dans une cage d'escalier que descendait la lune, devant une porte où je n'avais pas pu entrer la clé.¹¹⁴

Puis :

Tu ne croyais pas à la réalité du monde. Tu croyais à mille petites choses, mais pas au monde. Ces mille petites choses étaient les symptômes du grand rien. Tu étais superstitieux. Doux et cruel refuge des enfants révoltés et fidèles jusqu'à la mort à leur révolte : tu te prosternais devant un timbre poste, un gant, un revolver. Un arbre ne te disait rien, mais une allumette était chargée de puissance.¹¹⁵

L'idée de la chambre comme microcosme se confirme, elle est composée de « mille petites choses » qui ne sont rien d'autre que « les symptômes du grand rien ». La porte que l'auteur n'a pas su ouvrir évoque son impuissance face à la « chambre », face à la logique en circuit fermé de son ami. Jacques Rigaut jouait avec des « bouts de dieu » puisque précisément « Dieu est mort¹¹⁶. » Le feu follet ainsi décrit est donc celui qui suit une logique absurde d'auto-destruction, car il n'y a plus de valeurs sur lesquelles se construire. Nous nous rappelons l'argumentaire de Tristan Garcia qui fait de l'intensité le dernier rempart d'un tel monde. Alain est certes revenu de ses saouleries et, pourrait-on croire de l'intensité. Pourtant il s'agit bien de la même quête. Animé par un feu intellectuel, il court après son dernier trip, la lucidité absolue. Derrière son discours mélancolique (paré d'une logique à toute épreuve), il court après ce surcroît de « vérité » qui lui fera toucher du doigt l'essence même du monde.

Mais la suite de la cure avec un tel patient révèle encore que l'intérêt peut à nouveau se faire jour et que, simultanément, la réalité peut regagner un certain relief. C'est au moment où le sujet mélancolique décrit un type d'activité tout à fait particulier auquel il s'adonne inlassablement et qui relève d'une sorte d'ordonnement de son propre environnement. Cela peut concerner l'arrangement intérieur d'un appartement, la description d'une promenade comme on ferait celle d'un tableau ou bien encore la constitution d'une collection. C'est une activité de composition qui relie ces diverses occupations et qui concerne un environnement local ; et dès lors qu'on distribue différemment les éléments d'un environnement, certains d'entre eux qu'on ne voyait plus, ou qu'on n'avait jamais vraiment vus, apparaissent ou réapparaissent, mis en valeur dans un surgissement qu'on n'avait pas prévu. Que ces éléments ou, mieux encore, ces objets soient précieux ou banals ne modifie en rien le nouveau statut qu'ils acquièrent par cela même qu'ils attirent dorénavant le regard sans plus d'autre utilité. Ce sont ce que nous nous accordons à définir comme des « objets esthétiques » au sens où ils ne cessent de susciter le regard et de conforter le plaisir.¹¹⁷

Les petites constructions d'Alain, les pyramides de boîte d'allumette ou la composition de ce qu'il

114 *Adieu à Gonzague* dans *Le Feu follet (suivi de Adieu à Gonzague)*, Pierre Drieu la Rochelle, 1964, Gallimard.

115 *Idem*, p.180-181.

116 « Gott ist tot. », Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, 1882, et *Ainsi parlait Zarathoustra*, 1883.

117 « L'objet du mélancolique », Marie-Claude Lambotte, 2008/1 (n°20), *Essaim* p.7-19, ERES, p.8.

colle au mur décèlent les restes d'un intérêt pour quelque chose du monde. Ce qui l'intéresse est un certain ordre, une certaine composition. La réorganisation de la réalité selon Alain est une déhiérarchisation des normes. Les petites choses, c'est ce en quoi nous pouvons croire puisque le monde est absurde et qu'il n'y a rien d'autre que de la médiocrité. La façon dont Alain triture ces objets, la longueur des plans et leur vacuité ne sont pas l'expression d'un ennui, mais plus précisément du nivellement de sa vision du monde. Et pourquoi filmer de l'action plutôt que ces gestes creux, ce vide, si l'un et l'autre n'ont pas plus de valeur ?



L'ÉCRAN DE LA RÉALITÉ

Le rapport d'Alain au monde s'exprime donc davantage par sa façon de le regarder plus que par ce qu'il en dit. Alain est un personnage d'observateur qui a la particularité de penser qu'il ne fait pas partie de ce qu'il regarde. Dans ce passage du film, à deux reprises il se retrouve en train d'observer des morceaux du quotidien des autres. Comme un témoin invisible, Alain sur la terrasse de la salle commune regarde des infirmiers emporter quelqu'un sur un brancard, puis des enfants venus chercher un ballon à ses pieds, puis une femme secouant au loin ses draps au balcon. La musique, rythmant sans cesse ses moments de solitude, reprend alors qu'il entre sur la terrasse. Il est intéressant de noter qu'ici il n'est pas complètement extérieur à ce qu'il regarde. Certes, personne ne s'aperçoit de sa présence, et il reste seulement un témoin de la vie des autres. Mais tous ces plans d'observation ne sont pas organisés en un champ contre-champ, ce qui aurait été l'idée la plus évidente a priori. À vrai dire il s'agit même d'un faux champ/contre-champ. Le premier plan est un panoramique vers la droite adjoint d'un mouvement de zoom en avant, qui le lie aux infirmiers en train de travailler. Le deuxième plan, étrange, passe carrément de l'autre côté de l'axe regard : c'est un plan moyen, fixe, de lui en train de regarder, cadré de profil entre deux pots de fleurs. Le raccord non respectueux de la règle des 180° permet de donner du poids à ce plan le représentant comme un observateur. Le faux raccord regard anticipe également l'arrivée d'une nouvelle intrusion dans son espace, en l'occurrence des enfants jouant au football qui viennent de cet autre côté de l'axe regard. Ensuite la caméra prend le point de vue de ce qu'il observait, face à lui donc, alors que les enfants apparaissent dans son cadre. Ils apparaissent d'abord par le biais du son, puis à l'occasion d'un panoramique accompagné d'un mouvement de zoom vers l'arrière. Dans le cas des deux panoramiques avec mouvement de zoom, ceux-ci sont d'abord justifiés par un déplacement du personnage puis ils se révèlent très vite comme l'intrusion de figures étrangères dans l'environnement d'Alain. Un raccord dans l'axe permet d'insister une fois de plus sur sa position de regardeur. Enfin, un dernier plan d'observation le juxtapose encore avec l'objet de son regard : il est dans le champ, en amorce en bas à droite, d'un plan large où une femme secoue son linge à ses fenêtres. Et un dernier plan fixe le cadrant de profil entre des pots de fleurs, de valeur moyenne, permet de revenir au premier côté de l'axe regard, comme si nous venions d'effectuer un demi-cercle tout autour de lui. En effet, la logique du découpage et du montage est celle d'un demi-cercle. Et on peut noter que ce demi-cercle passe de la vision de la folie, de la maladie (les infirmiers) à celle du bonheur conventionnel (les enfants, la domesticité), comme si ce qu'il regardait lui était de plus en plus étranger. Mais, si Alain est le centre de gravité de ce demi-cercle, il n'en est pas à l'origine, il subit en quelque sorte les événements qui ont lieu autour de lui. Son regard suit, plutôt qu'il ne

cherche quelque chose à voir. D'abord arrive ce qu'il doit voir, une intrusion dans son environnement, ensuite viennent les plans de lui en train de regarder. Les panoramiques avec zoom (au lieu du traditionnel champ/contre-champ) disent bien le caractère hasardeux de son regard. Cette passivité tend à renforcer l'idée d'une réalité qu'il subit (une réalité dont il fait encore partie, donc).



Première séquence d'observation du quotidien d'autrui, faux raccord regard et demi-cercle, *Le Feu follet*, Louis Malle

Or, il n'en est pas de même lors de la deuxième séance d'observation. Plus tard dans sa chambre, en train de jouer dangereusement avec son pistolet, des coups de klaxon perturbent sa réflexion. Comme pour les enfants au ballon, il s'agit d'abord d'une intrusion par le son. Puis le plan s'élargit, il se lève pour aller à la fenêtre. Il voit l'homme à la voiture en panne qui provoque tous ces coups de klaxon. Un plan filmé à la longue focale suit, à travers les branches floues des arbres au premier plan, le parcours d'une fille traversant le carrefour un violon à la main. Ici, le champ/contre-champ est sans amorce, et il sépare définitivement l'observateur de l'objet de son

regard. La longue focale, mise en valeur par ces branches d'arbre au premier plan, donne le sentiment de la distance, et dissimule à moitié sa vision. Pour continuer de suivre la jeune femme du regard, il est même contraint de se coller davantage encore contre la vitre. Alain est loin de la vie qu'il observe, et en est séparé par une vitre (au poids symbolique important). L'usage d'une longue focale est ambigu : la matière floue au premier plan fonctionne comme un cache à travers lequel on voit plus ou moins bien, et en même temps cela nous permet d'être proche de la passante, de pouvoir suivre ses déambulations. Dans cet effet de superposition, l'image est ramenée à son statut d'image (2D). Donc non seulement le premier plan fait obstruction à ce que l'on regarde, mais il rappelle théoriquement la distance intrinsèque d'une image à ce dont elle est l'image. Contrairement à la jeune fille, Alain est collé derrière une vitre transparente (les positions de l'acteur renforcent cette idée d'être collé à la vitre). Il est sur-cadré, entre des rideaux et un bord vertical de la fenêtre. Ce sont moins les rideaux d'un théâtre que ceux des coulisses depuis lesquelles il observe la scène. Le dernier plan du contre-champ est la rue filmée à une focale plus courte. La jeune fille au violon est une petite silhouette parmi d'autres, qui disparaît derrière un arbre. Image fugitive, image volée. Contrairement à la première séance d'observation où les événements arrivaient sous son nez par hasard, ici Alain est dans une posture active. Il s'est levé pour aller voir, il se contorsionne pour pouvoir suivre la jeune fille des yeux et surtout le contre-champ est un suivi panoramique à la longue focale de l'objet de son regard : c'est le mouvement même de son attention. Le champ/contre-champ obéit à la logique subjective de ce qu'il voit. Nous revenons donc à l'hypothèse de Marie-Claude Lambotte selon laquelle le mélancolique peut renouer avec le monde en se créant des « objets esthétiques » (« au sens où ils ne cessent de susciter le regard et de conforter le plaisir »). Il élit certaines choses anodines comme dignes d'intérêt, ayant pour unique valeur d'attirer « dorénavant le regard sans plus d'autre utilité. » Il ne fait que regarder par sa fenêtre mais « dès lors qu'on distribue différemment les éléments d'un environnement, certains d'entre eux qu'on ne voyait plus, ou qu'on n'avait jamais vraiment vus, apparaissent ou réapparaissent, mis en valeur dans un surgissement qu'on n'avait pas prévu. »¹¹⁸ Le hasard, qu'il affectionne, réagence un monde plat pour lui redonner occasionnellement du relief.

118 « L'objet du mélancolique », Marie-Claude Lambotte, *op. cit.*, p.8.



Deuxième séquence d'observation : champ/contre-champ et longue focale, *Le Feu follet*, Louis Malle, 1963

À la fin de ce long et décisif passage du film, Alain se retrouve seul et décide de se tuer le lendemain. Pourtant nous venons de décrire une forme de victoire envers Lydia et le docteur, ainsi que l'évolution du personnage d'un observateur passif à un observateur actif. C'est là toute l'ambiguïté de sa liberté retrouvée. Il retrouve un semblant de pouvoir d'action et le met à profit de sa propre mort. Après le départ du médecin, le montage s'affole, et appartient à Alain : il semble avoir pris possession du film une fois ses détracteurs battus. Lorsque le docteur lui dit avant de partir que la vie est bonne, le visage de celui-ci est éclairé d'une lumière douce, diffuse, en raccord avec les plans précédents. Le visage d'Alain, qui répond au docteur déjà parti « Dites-moi en quoi » et avance un dernier pion sur le jeu d'échec, est d'un noir et blanc contrasté, dur. Cette lumière, justifiée par sa position par rapport à la fenêtre et la position penchée de l'acteur, évoque le jeu d'échec ainsi que le rapport de force entre lui et le docteur. Mais ce contraste sur le visage d'Alain est aussi celui de sa pensée, de plus en plus extrême : il est littéralement manichéen, la face à moitié blanche et à moitié noire. En effet, immédiatement il reprend le pistolet et se fait une confession à voix haute (« La vie, elle ne va pas assez vite en moi alors je l'accélère, je la redresse. ») tandis que des coupes brutales créent une ellipse temporelle. Un plan d'1/2 seconde le transpose de son bureau le pistolet à la main à son lit en pyjama, téléphonant de dos. Le plan suivant il éteint la lampe de chevet et s'allonge dans son lit. Un fondu au noir semble marquer la reprise d'un montage normal, mais à nouveau un plan d'1/2 seconde nous perturbe. Il s'agit d'un gros plan de lui en train de dormir. Et on revient exactement au même plan où il éteint sa lampe de chevet avant de s'allonger,

sauf que cette fois il dit à voix haute « Demain je me tue. » Il dit cela d'un air détaché, comme s'il avait simplement pensé au programme de la journée à venir. Puis cette fois un vrai fondu au noir fait l'ellipse jusqu'au matin, et on retrouve le même gros plan de lui en train de dormir... On remarque avant tout que le montage se dérègle exactement au moment où il prononce : « je l'accélère [la vie] ». Sa phrase, performative, crée ce qu'elle dit : le montage s'accélère, le temps de la narration saute sous forme d'ellipses, et sa pensée s'accélère au point d'aboutir à la décision finale. Ce montage bizarre fait d'abord penser à la résurgence d'une subjectivité saoule, cela pourrait être les trous de mémoire de quelqu'un ne sachant plus où il est, ni comment il est arrivé ici. Même si d'un point de vue narratif il n'a pas bu et ne paraît pas alcoolisé, l'accélération qu'il décrit est une métaphore des effets de l'alcool et l'image pourrait donner à voir cette métaphore. L'accélération fonctionne d'autant mieux que nous avons suivi jusqu'à présent Alain quasiment continuellement, dans une impression de temps réel (surtout après la longue séquence d'ennui et de vide). Mais ces jumps-cuts étranges pourraient aussi être le produit d'une pensée en surcharge, Marie-Claude Lambotte décrivant la mélancolie comme une « maladie de la pensée » ; « C'est par trop de pensée que le mélancolique s'égare »¹¹⁹.

Même le fondu au noir qui normalement adoucit la coupe et donne la sensation du temps qui passe, est ici perverti. Il est utilisé pour provoquer exactement l'effet contraire : une coupe brutale et contredisant l'idée du temps. Le fondu au noir répète le même plan, mais avec la modification si importante de l'annonce du suicide. La répétition laisse-t-elle entendre qu'il s'agit d'une version alternative, ou bien qu'il s'agit de la même action mais explicitée par l'usage d'une réplique ? On peut aussi supposer que tout cela n'est qu'un rêve et qu'il prend sa décision dans son sommeil. La rupture de l'esthétique plus ou moins réaliste du film par cet effet extrêmement artificiel confirmerait cette hypothèse. Cependant, très au pied de la lettre, le montage obéit au personnage. Après s'être affirmé contre ses détracteurs et en tant qu'observateur, la figure d'Alain semble s'épanouir et prendre le pouvoir du film. Il s'émancipe extra-diégétiquement. Alors que la musique d'Erik Satie est imperturbable, toujours la même, comme une couverture d'indifférence, la perturbation du montage s'oppose à cette mélancolie fataliste. Au moment du fondu au noir trompeur, on croit un instant que la musique va s'arrêter, parce que le plan a duré suffisamment longtemps pour arriver à la fin de la phrase musicale, et que le fondu au noir s'accompagne d'un fondu au son. Or, non seulement il y a un nouveau faux plan subliminal suivi d'une répétition du plan précédent, mais la musique reprend de plus belle. Elle est comme prise par surprise par le rebondissement à l'image. Ce décalage crée une impression de détournement au sein même du film, comme si la technique avait du mal à suivre le personnage. Sa formule « je la redresse [la vie] » est

119L'*Esthétique de la mélancolie*, Marie-Claude Lambotte, 1984, Paris, Aubier, p.40.

donc assez ironique, puisque le verbe *redresser* renvoie à des règles, alors que le film se dérègle. Selon le Larousse, le verbe signifie, en un sens littéraire, « Reprendre, réformer ce qui paraît s'écarter de la vérité, de l'exactitude, de l'équité. » Plus prosaïquement, c'est l'idée de « mettre ou remettre droit ce qui est déformé, ou lui redonner sa forme première ». Le décalage est donc entre le texte et l'image. Doit-on comprendre que la forme première de la vie selon Alain, ou bien sa bonne forme (droite) est comme un montage dérégulé, n'obéissant pas aux conventions de la narration et de la continuité ? De façon générale, ce dérèglement est aussi, à l'échelle du film, la brisure d'une machine quasi-parfaite. Au sein d'un système efficace et lisible de mise en scène, ces jumps cuts ressemblent à une erreur de projection ou de montage. Il y a un accident, une cassure, une erreur dans la machine. Cette fragilité du montage exprime donc la faille du personnage, qui voudrait « redresser » la vie quitte à la rendre invivable. Cet extrait en somme est le produit de son excessive lucidité.



En conclusion, la logique de ce long passage du film est celle d'une émancipation impossible. Alain, dans sa décision de mourir, est représenté comme un homme s'étant libéré des influences de ses relations sociales et d'une impuissance absolue. Entre l'hypocrisie et la lâcheté de ses deux interlocuteurs principaux et ses moments de pure solitude (véritable expérience du néant), le film fait le yo-yo entre des extrêmes. D'un côté, la surface banale des mondanités et des discours poliment creux, et de l'autre des mots recherchés, rares, authentiques, presque poétiques, ou bien un

argumentaire logique et aussi limpide qu'une démonstration scientifique. Alain parle et la mise en scène exprime sa victoire par les mots. Or, ce passage constant du plus noble au plus médiocre, ce balancement perpétuel et ce mouvement de défi entre Alain et les autres rappelle cette description de la drogue donnée par le personnage du roman :

Il s'agissait uniquement d'une tonalité physique plus ou moins haute, plus ou moins basse, comme ce que produisent la nourriture, la santé. "Je suis plein" ou "je ne suis pas plein". C'était à cette alternative toute digestive que se réduisaient ses sensations.¹²⁰

D'un côté, des scènes de conversation, de groupe, et de l'autre des actions bizarres, qui font d'Alain un marginal, un observateur étranger au monde. La structure du passage suit aussi une logique de l'isolement : du monde extérieur, il rentre dans sa prison ; de la salle commune, il monte dans sa chambre ; dans sa chambre il se met au lit. Et c'est dans son lit, dans la nuit probablement, qu'il prend ouvertement la décision d'en finir. Parallèlement à ce retranchement progressif, à deux reprises, il est amené à jeter un dernier regard sur le monde. Or tout cela caractérise le héros pour le reste du film : jeté en plein dans la vie, il sera un personnage témoin, observateur, plus ou moins emporté par les hasards des rencontres et qui essayera dans une dernière tentative de redresser les êtres humains autour de lui, ou bien peut-être secrètement d'y trouver sa place.

120 Pierre Drieu la Rochelle, *op. cit.*, p.46-47.

Chapitre 3 : Présence fantômatique

*Et pourtant les habitudes d'espoir et de confiance dont est tissée la vie sont si fortes qu'il feindrait de ne pas s'en tenir strictement à ce geste ; il irait à droite et à gauche, il irait vers des gens, il leur parlerait comme s'il attendait d'eux quelque chose, comme s'il voulait partager avec eux la vie. Mais, en fait, il n'en serait rien. A l'encontre de ce que croit le vulgaire, les fantômes sont aussi inefficaces qu'ils sont intangibles.*¹²¹

Après avoir décidé de son suicide, Alain visite ses amis afin de leur dire plus ou moins adieu. L'extrait choisi commence par une promenade dans Paris avec son plus proche ami, son ancien compagnon de débauche, Dubourg. Ils viennent de déjeuner chez celui-ci, avec femme, enfants et chat, où Alain a décrit son nouvel état de sobriété comme une stérilisation du corps et de l'âme. Une fois seul avec son ami, il enfonce le clou en expliquant ce qu'il ressent (« Beaucoup de vide. Moments atroces. ») et en annonçant son départ (« C'est fini pour moi. Je m'en vais. »). Il s'ensuit alors le début d'un affrontement entre les deux hommes, l'un essayant de sauver l'autre contre son gré. Dubourg se défend des attaques d'Alain qui lui reproche d'avoir abandonné la passion de sa jeunesse : « Tu crois voir ici un petit bourgeois résigné, mais je vis beaucoup plus intensément que du temps des saouleries et des coucheries. » Il défend une intensité d'ordre intellectuel, qu'il éprouve dans ses recherches approfondies d'égyptologue. Mais à cela Alain ne répond pas directement. Il est à la fenêtre, il effleure le rideau en disant : « Le soleil, on peut le toucher de la main. » On retrouve sa figure d'observateur à la fenêtre. Cette posture, cette idée de toucher le soleil impose définitivement la métaphore de la main, du toucher : Alain croit en une vie véritable mais inaccessible. Cela évoque également la symbolique du soleil comme vérité (le mythe de la caverne de Platon par exemple).

À entendre le sujet mélancolique émettre le souhait d'une vraie Vérité ou d'un Sens dernier qui se tiendrait au-delà des choses, derrière elles, et qui brillerait comme le soleil derrière la lune lors d'une éclipse, on ne peut que souligner l'affirmation quasi réaliste, au sens philosophique du terme de tels concepts. Mais il faut tenter d'élucider, maintenant, la fonction de ces derniers dans la mesure, où, précisément, ils semblent faire l'objet d'une certitude et tenir de la logique propre du sujet.¹²²

Au contraire, Dubourg lui oppose une compréhension du monde plus complexe, plus riche, accessible à tout homme potentiellement : c'est le fait de se saisir du monde par l'esprit, de le faire sien pour l'habiter (comprendre : du latin *com-prehere* c'est-à-dire littéralement « saisir avec », contenir en soi). Dubourg est bien l'homme des idées, tandis qu'Alain celui d'une lucidité auto-destructrice (c'est l'homme qui voulait aller trop près du soleil). Or, le système figuratif du film

121 Pierre Drieu la Rochelle, *op. cit.*, p.56.

122« La mélancolie, névrose ou psychose ? La « déception essentielle » », Marie-Claude Lambotte, 2009/3 (n°16), p.5-18, *Psychanalyse*, ERES, p.15.

s'éloigne de plus en plus de la logique d'Alain pour intégrer un autre discours et prendre du recul par rapport à sa propre cohérence.

LA RÉALITÉ À PORTÉE DE MAIN

« Tu vois on a envie de la toucher. Eh bien, Paris c'est comme elle, la vie c'est comme elle. »¹²³

La dualité ainsi établie, nous suivrons ses différentes variations au cours des dernières pérégrinations d'Alain. L'extrait choisi se présente sous forme de boucle, commençant et s'achevant au même endroit, le jardin du Luxembourg, à la seule différence près qu'Alain est accompagné de Dubourg au début et qu'il se retrouve seul à la fin. Nous verrons comment le fossé se creuse toujours davantage entre Alain et les autres, et quelles sont les figures auxquelles il s'oppose. Dans un premier temps, face à Dubourg, il évite une représentation du monde dont la compréhension intellectuelle est la clef ; puis, par le biais du personnage incarné par Jeanne Moreau, il se confronte à la beauté mais aussi à la complaisance du sentiment tragique ; finalement, plongé dans la foule parisienne d'une terrasse de café, son inadéquation au monde qui l'entoure parle pour lui. Nous suivrons donc les ultimes étapes de son isolement maîtrisées, déterminées, en décelant justement comment il procède pour se débarrasser inéluctablement des potentielles échappées face à la programmation de sa propre mort.



Dans la séquence avec Dubourg, la vie tente de surgir à chaque coin de rue sous des formes que l'on peut considérer comme illustratives ou ironiques. Les premières images tournées dans le jardin du Luxembourg font l'effet d'une respiration : enfin nous sortons des espaces exigus des appartements parisiens. On constate d'emblée la présence de figurants, qui donne de la vie, une impression de réalité à la séquence. Les deux amis se baladent en plan large, la caméra les précédant

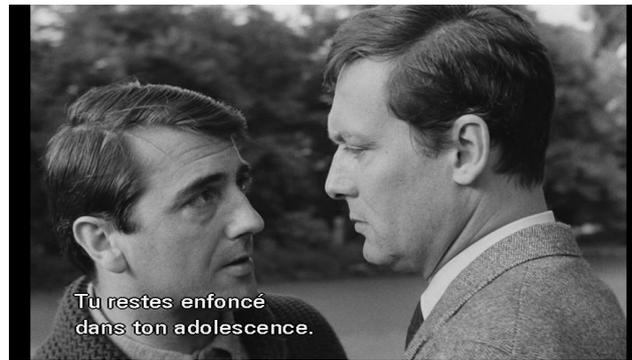
¹²³ *Le Feu follet*, Dubourg à Alain.

de peu et les filmant de trois quarts. D'abord très proches, bras dessus bras dessous, ils sont au contraire loin l'un de l'autre dans le plan suivant. Rapidement Alain tente un rapprochement, il met la main sur l'épaule de son ami, lui demande s'il est réellement heureux de la vie qu'il mène, et passe devant lui afin de parler face à face. Alain avance donc en marche arrière. Le plan portrait nous ramène à l'intimité de leur conversation mais en même temps il permet de dynamiser le jeu de vie et de mort qui oppose les deux amis. En effet, la chorégraphie caméra/acteurs fait qu'au moment où Alain passe devant Dubourg pour se mettre face à lui, il sort du cadre en continuant sa marche arrière, tandis que Dubourg s'immobilise. Une sculpture en arrière plan, représentant un corps à corps entre deux silhouettes masculines, illustre et donne une ampleur universelle à leur opposition. La sculpture véhicule quelque chose d'universel, car les figures massives sont probablement des personnages mythiques, incarnant des valeurs ou des idées différentes. Nos personnages ne sont donc pas simplement deux amis, mais deux attitudes face à la vie qui s'affrontent. Puis, à peine le champ/contre-champ est-il installé, que Dubourg déboule sur Alain, en avançant presque le mouvement de caméra qui le suit. Il sort de son propre cadre pour rentrer dans celui d'Alain et le convaincre que la vieillesse n'est pas que résignation. Ce dernier lui a tourné le dos, et il le rejoint pour le prendre par le bras et l'accuser... de tourner le dos au temps qui passe ! Or, le point de vue de la caméra étant toujours à la place qu'occupait Dubourg, à l'arrière d'Alain, celui-ci nous tourne littéralement le dos. L'illustration visuelle de la position d'Alain (marcher à reculons, tourner le dos) n'est pas qu'une redondance : c'est aussi une manière de décrédibiliser un peu le personnage d'Alain, dont les préjugés sont soulignés. Cette fois-ci, c'est Dubourg qui est passé devant lui pour être face à face. Ils arrêtent de marcher et la caméra, dans un mouvement autonome, les rattrape et tourne en demi-cercle autour d'eux. Cette accélération entre le moment où Dubourg se précipite hors de son cadre pour rejoindre et arrêter Alain et la fin de ce demi-cercle autour de leurs corps immobiles, donne la force qui manquait jusqu'à présent au personnage de l'ami intellectuel. Ce n'est plus Alain qui mène la danse. Les propos de Dubourg prennent consistance grâce à cette impulsion, et c'est la première fois que l'on offre réellement aux spectateurs un point de vue extérieur à Alain qui tient debout. À Alain qui lui reproche de ne plus avoir son « œil brillant d'autrefois » ni sa « belle énergie », Dubourg répond qu'il faut accepter de vieillir c'est-à-dire d'avoir quelques certitudes sur lesquelles fonder sa vie. L'argument rappelle l'idée que la position du doute est en soi intenable (« De là vient ton angoisse » ajoute-t-il), et que s'il faut en passer par le doute afin de détruire toute hiérarchie des valeurs arbitraire, cela ne peut être qu'un moment (donc par définition dépassable). Dubourg reprend implicitement à son compte le doute cartésien : il ne peut s'agir que d'un prélude (nécessaire) au fondement forcément hypothétique d'une représentation du monde. Le but même du doute est d'établir une construction, des certitudes (bien que ces certitudes ne soient pas des vérités

absolues, mais plutôt des axiomes que l'on adopte). C'est, dit-il, le passage obligé à l'âge adulte.

On entend alors des cris d'enfants, puis ceux-ci apparaissent et passent flous, au premier plan, devant les deux hommes. L'apparition fugace mais vivante de ce groupe perturbe le discours logique de Dubourg. L'image est métaphorique : la masse bruyante/courante est synonyme de chaos, de passion, d'irrationalité. Or, Dubourg compare justement Alain à un adolescent qui aurait refusé de grandir. Lui avancer des arguments rationnels semble donc tout aussi vain que de raisonner ou contenir cette jeunesse qui passe en trombe devant eux. Les enfants sont d'autant plus un élément perturbateur que leurs cris interrompent Dubourg et que le plan choisi contient un regard caméra malicieux de l'un d'entre eux. Ils rompent donc même un instant la narration, par ce regard caméra accidentel et par l'aspect artificiel de leur passage. Quelque chose de la réalité commence à s'immiscer dans la fiction, par le biais d'une mise en scène qui s'adapte à l'environnement. On sait par exemple que Volker Schlöndorff, alors assistant réalisateur, était chargé d'aborder les passants afin de leur demander de faire de la figuration. Le plan commence sur les enfants, annoncé par le bruit qu'ils provoquent, puis ils occasionnent un panoramique en courant dans la direction des personnages. La caméra va les chercher pour retrouver Alain et Dubourg. On aurait pu imaginer d'autres façons plus discrètes de représenter le passage de ces enfants, mais il a été choisi de mettre en évidence l'effet intrusif de ce groupe. En outre, cette apparition en coup de vent évoque aussi l'énergie à laquelle Alain faisait référence : c'est la joie de vivre glorieuse de la jeunesse. Le mode même d'apparition des enfants – masse floue/bruyante – renvoie au sensible, à la légèreté, au plaisir simple d'être en vie. C'est la nostalgie des deux hommes pour cet état premier (avant le doute de l'adolescence) qui passe sous leurs yeux. Or, l'ironie est que nous voyons d'un côté les efforts des adultes pour retrouver un bonheur (perdu) de l'immédiateté et, de l'autre, l'évidence inimitable de celui des enfants.





Dubourg/Alain, un premier affrontement interrompu par la ruée des enfants, *Le Feu follet*, Louis Malle

Ensuite vient la question de la virilité et des femmes. Alain reprend son chemin, après le passage des enfants, en affirmant qu'il est « difficile d'être un homme » tout en admirant une statue de femme. Ici le terme « homme » est ambigu étant donné qu'ils parlaient à l'instant du passage à

l'âge adulte (homme en tant qu'être humain ou masculin ?). Une coupe fait ellipse et transporte les deux personnages au milieu d'une rue en travaux. On remarque que le lieu procure un effet de réel plus grand que le jardin du Luxembourg car ce dernier était encore un peu coupé du monde, dans un écrin de verdure et de statues. La rue parisienne est non seulement fréquentée, mais les personnages sont visuellement coincés entre un arrière-plan où des travaux ont lieu (un ouvrier regarde les acteurs puis la caméra) et l'avant plan où des voitures défilent sans cesse. Louis Malle n'a pas choisi la rue la plus calme de Paris, il installe au contraire l'action d'une conversation en plein dans l'effervescence urbaine. Les plans tournés au sein de la vie réelle ont donc une part de valeur documentaire. Alors même qu'ils semblent continuer la même conversation (« Je ne veux pas vieillir. » dit Alain en tapant du point comme un enfant), un groupe de jeunes femmes apparaît en riant sous leurs yeux. De la même façon que le groupe d'enfants, le plan commence sur les femmes qui viennent à la rencontre des deux hommes, et non l'inverse. Un mouvement de panoramique souligne l'idée que ces personnes croisent littéralement la route d'Alain : elles passent et la caméra s'arrête sur Alain qui n'a rien fait pour les retenir (« Tu sais très bien que je n'ai aucun pouvoir sur elles. [les femmes] »). Et, tout comme les enfants, les femmes font beaucoup de bruit ; elles incarnent également quelque chose de la joie de vivre. D'ailleurs, après une déclaration d'Alain encore très générale où les femmes sont rangées parmi les choses du monde (« Je n'ai pas de prise sur elles. Pourtant il n'y a que sur les femmes que j'ai un peu l'impression d'avoir prise sur les choses. »), ils se mettent à parler plus précisément du plaisir charnel. Alain s'énerve un peu face à l'incompréhension de Dubourg qui ne cesse de vouloir faire de l'alcool l'origine de tous ses problèmes : « Mais je bois parce que je lui fais mal l'amour ! » Or, au milieu de cette phrase, une coupe marque l'irruption d'un couple qui les croise. L'homme lève la tête vers Alain alors qu'il finit sa réplique. Le montage est brutal, car on ne voit pas Alain prononcer la fin de sa phrase et que les inconnus font à peine un pas avant de rencontrer Alain et Dubourg. L'effet de cette coupe est une intrusion accidentelle des passants dans l'intimité d'Alain qui a crié un peu trop fort. On voit ici la pudeur de la mise en scène, ainsi que l'idée de mettre à nu une intimité dans un environnement public : il y a inadéquation. Des choses aussi intimes dérangent en un tel lieu, et on voit bien que Dubourg lui-même s'empresse de faire des généralités. C'est l'éternel problème d'Alain que de ne pas donner le change aux gens qu'il fréquente ; il ne dit pas au médecin, ni à Lydia, ni à Dubourg ce qu'ils aimeraient entendre, et attendent de lui. Il ne sait pas se comporter, se conformer, tout en exprimant ce qu'il veut et doit exprimer. Enfin, une dernière figure apparaît sous leurs yeux par un même effet d'irruption (panoramique d'elle à eux) : une femme à l'allure glamour sort d'une voiture, passe devant eux en dévisageant ouvertement Alain. Or, Dubourg profite de cette apparition pour reprendre la métaphore de la femme en disant : « Tu vois on a envie de la toucher. Eh bien, Paris

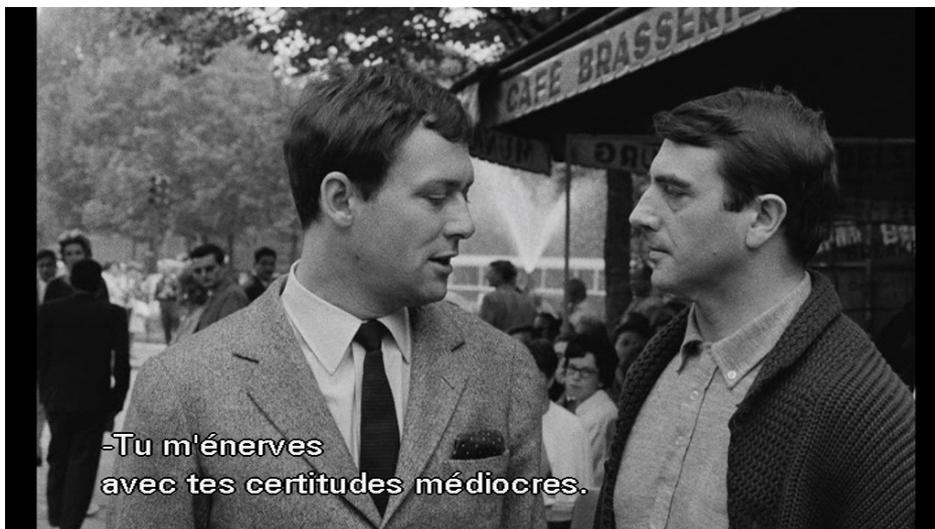
c'est comme elle, la vie c'est comme elle. ». Mais cette réplique est montée de manière très étrange : dans le plan moyen où la femme passe, Dubourg s'apprête à ouvrir la bouche, mais une coupe nous donne à voir Alain en train de marcher avec Dubourg de dos. Puis, une fois la réplique finie, on revient au plan moyen de face. On sent très bien que le plan où Alain et Dubourg marchent ne correspond pas à la réplique que l'on entend. Dubourg est de dos et cela empêche tout faux raccord évident car nous ne pouvons lire sur ses lèvres. Mais le fait de revenir au plan principal, comme si on avait seulement coupé cette réplique pour la mettre en off sur un autre plan, donne l'illusion d'une semi-hallucination. Alain marche le regard dans le vide, accompagné par ces paroles venues de nulle-part, au milieu de la foule réelle de Parisiens (quelques brefs regards caméra, des gens amassés aux côtés d'Alain comme le font les badauds devant un tournage). Est-ce un rêve, une impression paranoïaque de la masse urbaine ? Le fait est que ce choix de montage, à l'effet significatif trouble, donne une grande importance aux mots de Dubourg. À l'instant où on dit à Alain que la vie vaut le coup d'être vécue, il est plongé dans une foule le dévisageant. La métaphore du « toucher », du contact avec les autres, produit donc ce plan paranoïaque : Alain a avant-tout très peur. La métaphore de la femme comme possibilité de prise sur le monde est soulignée, mise en écho par la ressemblance de la passante avec le personnage de Lydia ainsi que par le champ lexical employé (le *toucher* faisant référence à la symbolique de la main).



Une femme passe : « Tu vois on a envie de la toucher. »



Faux raccord : « Et bien Paris c'est comme elle, la vie c'est comme elle. »



Retour au plan principal après la fin de la réplique de Dubourg

L'effet est également un rajout de découpage apparemment inutile (pourquoi ne pas garder le plan principal de face en entier ? Pourquoi ce faux-raccord ?) et cela perturbe justement le rythme de la narration. Quelque chose se passe, Alain quitte Dubourg, le mouvement s'accélère. Un travelling latéral, de trois quarts face, court avec les acteurs qui filent le long des vitrines de magasins. Dubourg rattrape Alain et répond à son attaque par une critique énervée. Un autre travelling latéral, de trois quarts dos, amplifie le mouvement vers l'avant. Le fait d'avoir placé les acteurs près des vitrines amplifie l'impression de rapidité du travelling et l'urgence, l'importance de leur confrontation. Ils se jugent enfin ouvertement, l'un reprochant à l'autre sa médiocrité et sa lâcheté (petite vie moyenne d'embourgeoisement, aux « certitudes médiocres » ; peur et faiblesse du drogué qui fait « l'apologie de l'ombre » par crainte du soleil). Le double travelling, sa rapidité accentuée par l'accélération du montage, est le mouvement de la colère qui éclate enfin. Mais cela évoque aussi un mouvement de fuite, ce qui est inédit dans la représentation du personnage d'Alain.

Celui-ci a tout de même le mot de la fin. Il s'arrête brusquement, se retourne vers Dubourg en le prenant par les épaules. Le travelling latéral s'arrête lui aussi pour devenir un lent mouvement vers l'avant, et un champ/contre-champ en gros plans, qui soulignent la valeur de la réponse d'Alain : « Tu es mon ami ? Si tu es mon ami, tu m'aimes comme je suis. Pas autrement. Laisse-moi te regarder. Je voulais que tu m'aides à mourir, c'est tout. » L'implacable logique d'Alain consiste à s'identifier totalement à sa mélancolie ou à son addiction : ce ne sont pas des symptômes, mais les attributs de sa personne (« tu m'aimes comme je suis »). Il assène à son ami l'idée implicite que, lui, contrairement aux autres, n'est pas fait pour vivre si cela consiste à compromettre son idéal de vérité. La mise en scène du discours mélancolique correspond dans ces derniers plans à une fuite en avant, au fait de tourner le dos au discours nuancé de son ami et finalement à mettre fin au débat (en mettant fin au mouvement du plan). Ces plans sont à la fois les plus travaillés d'un point de vue technique dans cette séquence, et en même temps les plus amateurs en apparence. En effet, ce mouvement rapide de travelling en pleine rue, face à des vitrines qui nécessitent de maintenir un certain angle pour que ni la caméra ni l'équipe ne s'y reflètent, ainsi que la chorégraphie de tous ces passants allant et venant rapidement autour d'eux, tout cela brise l'effet « documentaire » entretenu jusque là dans la séquence. Pourtant c'est dans ce dernier plan qu'une erreur technique se fait voir : la présence de la perche dans le reflet d'une vitrine au moment de l'ultime réponse d'Alain. Cet élément de fragilité dans la maîtrise renforce la précarité de l'équilibre intellectuel du personnage. Accident de tournage certes, mais qui coïncide parfaitement avec la structure générale de la séquence. Entre une écriture fictionnelle du découpage et l'intrusion brusque du monde extérieur par le montage, ce moment entre Alain et Dubourg met à nu les failles humaines qui parsèment et construisent leurs idées. L'impression générale de la mise en scène de cette séquence est en effet un mélange hétérogène entre une improvisation avec le réel et un discours pré-établi, à l'image du système dichotomique qui caractérise Alain en général (la réalité autour de soi/le pouvoir de négation qui l'habite ; se compromettre en vivant dans le monde/rester intègre ou authentique en restant hors-monde, etc.). Son discours est donc contrebalancé, donnant au spectateur un peu de recul critique en troublant l'une des positions principales campées par Alain. Dans ce travelling que traversent plein de gens pressés en tout sens, est-il en train de fuir le monde si évident autour de lui (à portée de main), ou bien préserve-t-il sa vérité ? Dans tous les cas, la question reste sans réponse explicite. La valeur des plans se rapprochant progressivement jusqu'à éliminer la présence du contexte, de la foule, Alain et Dubourg se font finalement face dans l'intimité de leur amitié. Ce mouvement de dénuement, pour aller à l'essentiel (es-tu mon ami oui ou non ? M'aimes-tu ?) amorcé par Alain, dit bien l'alternative à laquelle il veut astreindre son ami. Or, encore une fois, cet effet de découpage qui les extrait de leur environnement amène le trouble : est-ce l'image de la

réduction stérile à laquelle mène la pensée radicale d'Alain, ou bien de sa vertu qui est de revenir à ce qui compte vraiment ? Le bref champ/contre-champ en gros plan s'enchaîne par une ellipse avec un autre dialogue assis sur un banc. Et le raccord joue sur un effet de continuité avec le champ/contre-champ : c'est un plan de Dubourg de même valeur... mais de dos. Dans le montage, c'est donc un ami ne lui faisant pas face que regarde Alain. Pourtant, filmé de dos, Dubourg porte la main sur l'épaule de son ami comme celui-ci le faisait à son égard au tout début de la séquence en lui demandant s'il était réellement heureux. Peut-être ne fait-il pas face à la situation (proposant au Alain qui vient de lui confier son intention de mourir de vivre chez lui quelques temps), mais il accepte de clore le débat, et peut-être ainsi d'accepter tacitement sa décision d'en finir. Dans tous les cas, un mouvement de travelling arrière quitte Dubourg, toujours de dos, tandis que sa voix devenue off accompagne Alain en train de marcher seul dans les rues, suivi de trois quarts face par un travelling latéral. La symétrie du découpage souligne ici la solitude retrouvée du personnage. Au mouvement vers l'avant qui les unissait dans la pureté ou la stérilité de leur amitié (champ/contre-champ en gros plans), s'oppose désormais un mouvement vers l'arrière (travelling arrière dans le dos de Dubourg, travelling arrière précédent Alain et lui faisant face). Ce travelling arrière et cette disposition des corps désignent le fossé les différenciant et l'inévitable séparation à venir. Au travelling latéral de trois quart face les accompagnant dans leur affrontement répond maintenant un travelling latéral de trois quart face accompagnant Alain seul, avec le récit en off du quotidien paisible et heureux de Dubourg. Dubourg, dont la présence s'efface par la position de l'acteur (de dos) puis visuellement (ne gardant plus que sa voix), a perdu toute contenance en tant que personnage. En un instant, il n'est plus qu'une voix évoquant un bonheur inaccessible, la trace, le souvenir d'un autre monde : « Ce soir ? J'écrirai quelques pages sur mes Égyptiens... et puis je ferai l'amour avec Fanny. Je descends dans son silence comme dans un puits. Et au fond de ce puits il y a un énorme soleil qui chauffe la terre. » Dans la bouche de Dubourg, la métaphore du soleil et de la femme finissent par ne faire plus qu'un, créant une représentation du monde liée au sensible (faire l'amour, la chaleur du soleil), au pouvoir de l'imagination et de la poésie (qui font de ce corps un puits au fond duquel est un trésor ?) et finalement à l'intellect (interprétation personnelle de la mythologie égyptienne, recherches rationnelles pour approfondir la compréhension du monde, sortir de soi, et l'enrichir en lui attribuant davantage de valeur ?). On pense à la déesse égyptienne Nout, l'une des quatre divinités originelles incarnant l'élément de feu, le firmament, son corps arqué au-dessus de la Terre définissant le trajet du soleil. Dans cette cosmogonie, Nout est initialement séparé de Geb son frère jumeau, le corps masculin incarnant l'élément terrestre, et elle accouche le matin du soleil pour l'avalier le soir. Le soleil de Dubourg est donc cette image d'un monde cyclique, qui consiste à rejouer continuellement le mythe d'une symbiose, d'une union au sens large du terme. À

cela Alain oppose-t-il peut-être l'idéal de l'union totale, originale (la seule et unique), et non pas le mimétisme métaphorique. Car ce que propose Dubourg est en effet de se contenter de détours, de paraboles : l'amour charnel (faire l'amour avec Fanny étant pour lui un moyen d'accéder à « l'énorme soleil qui chauffe la terre ») et la compréhension rationnelle du monde (les Égyptiens qu'il étudie ayant « du soleil dans le ventre »). Alain, dans sa radicalité, recherche le non-humain, il cherche à toucher le soleil directement. Si la femme est le moyen métaphorique d'atteindre le soleil aux yeux de Dubourg, elle est au contraire le signe même de l'opacité du réel aux yeux d'Alain. Rappelons-nous la première séquence du film : l'impuissance sexuelle comme champ/contre-champ d'un contact impossible. Le soleil est définitivement hors d'atteinte, c'est la « vraie Vérité » ou le « Sens dernier qui se tiendrait au-delà des choses, derrière elles, et qui brillerait comme le soleil derrière la lune lors d'une éclipse »¹²⁴.

Cette façon d'introduire des images du « vrai » Paris quasiment au trois quarts du film fait une forte impression. Alain fait plus que jamais figure d'étranger : c'est un personnage de fiction en plein décor réel, et qui se fait remarquer (on ne cesse de le regarder, sous prétexte qu'il est beau ou qu'il parle trop fort). Lorsqu'il se promène seul dans les rues, avec la voix-off de Dubourg lui expliquant qu'il faut apprendre la patience pour aimer la vie, il passe devant des vitrines reflétant distinctement le machiniste et la dolly précédant l'acteur pour le filmer de trois quarts face. Le plus drôle est que l'on voit Maurice Ronet regarder le machiniste en question. Non seulement le mélange fiction/documentaire est assumé, mais la fiction elle-même se révèle comme telle (par le fait d'avoir gardé ce plan au montage). Par ailleurs il passe devant une affiche intitulée « L'Ombre d'un doute », et la grosseur du plan fait que l'on ne peut manquer de lire cette phrase. Ce travelling solitaire dans les rues de Paris marque donc définitivement la fragilité d'Alain, à la fois par la sagesse de Dubourg, par les failles visibles de la machine fictionnel du film, et par cet indice visuel qui laisse la place au doute. Est-ce que finalement, toute la fatalité apportée par la première moitié du film n'est-elle pas en train de s'effondrer ? Est-ce que toute la détermination d'Alain et sa logique ne sont-elles pas remises en question, au point qu'il soit permis d'imaginer un éventuel sauvetage de dernière minute ?

124 « La mélancolie, névrose ou psychose ? La “déception essentielle” », Marie-Claude Lambotte, *op. cit.*, p. 15.



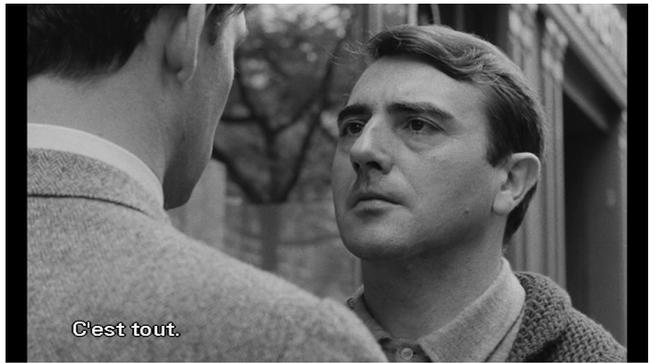
Contente-toi de cette médiocrité.



Si tu es mon ami,
tu m'aimes comme je suis.



Je voulais
que tu m'aides à mourir.



C'est tout.



Promets-moi de venir
bientôt à la maison.



Notre vie est réglée.



Dubourg,
que vas-tu faire ce soir ?



il y a un énorme soleil
qui chauffe la terre.



Ce que j'aime en toi,
c'est cette chose irremplaçable :

LES COULISSES DE LA COMÉDIE SOCIALE

La rencontre d'Alain avec Dubourg – figure de l'embourgeoisement – contextualise son addiction à l'alcool alors que la première moitié du film visait davantage l'abstraction et une logique métaphysique. Alain ferait presque de son alcoolisme une forme de lutte contre l'embourgeoisement de la société (il se marginaliserait par protestation). Mais toute sa longue promenade dans Paris n'est qu'un approfondissement de cette espèce d'argumentaire sociologique : après la bourgeoisie, Alain retrouve des vieux amis d'une aristocratie décadente et artiste, puis il assistera finalement à une soirée mondaine digne des études de Proust (au cours de laquelle éclatera enfin son envie pathétique et touchante d'appartenir à un groupe). Ne semblant plus appartenir à aucune de ces classes, il en est pourtant le produit. Alain passe à travers ces milieux comme pour leur rendre leurs comptes, les mettre face à leur hypocrisie, et s'affirmer comme une force autonome par rapport à eux (une sorte de coupure du cordon ombilical social). Mais ce que souligne implicitement ces séquences sont les nombreuses « bonnes raisons » que donne la haute société aux personnes addictes de continuer : l'ennui chez la petite bourgeoisie, le manque de passion d'une vie matériellement confortable et moralement réglée, le prestige artistique de la drogue, la marginalité fière d'elle-même, l'hypocrisie des rapports mondains, la pauvreté humaine des relations et de la communication en général. Bref, Louis Malle qui est un réalisateur connu pour sa critique constante des milieux de la bourgeoisie et de l'aristocratie, fait le portrait peu avantageux des classes supérieures françaises tout en valorisant l'individualité de quelques uns. Dubourg déjà est un personnage suffisamment ambigu pour ne pas être qu'une simple caricature.

Le personnage de Jeanne Moreau, inventé pour l'occasion à partir de quelques répliques du livre original, sauve à la fois une individualité aristocrate, mais aussi une femme. Car on ne peut pas dire que le film (et encore moins le livre) donne la part belle aux personnages féminins : toutes plus ou moins reléguées au statut de symbole, d'incarnation du monde et/ou de la vie, et en même temps plus ou moins jugées comme des objets. Dans son livre, le héros de Pierre Drieu La Rochelle ne cesse de répéter que les femmes doivent être « belles et bonnes » (au sens où la féminité est synonyme de beauté et bonté), tandis que dans le film elles ne servent qu'à refléter l'image d'un monde perdu (le plaisir, la vie matérielle, empirique). Mais Jeanne Moreau vient changer cela. L'actrice a joué la même année le rôle principal dans *La Baie des anges* de Jacques Demy, un film qui démonte les mécanismes de l'addiction par le biais des jeux d'argent (un film d'une démonstration puissante, qui documente sur le phénomène de l'addiction). Et ici elle se drogue également, en héroïne probablement, au milieu d'un petit cercle vieillissant d'aristocrates aux ambitions artistiques et surtout d'éternité. La première fois qu'on la découvre, c'est à travers la vitre

de sa galerie d'art. Elle voit Alain en train de l'observer depuis la rue, et se rapproche de lui jusqu'à se coller contre la vitre pour lui parler. De la même façon qu'Alain observait des saynètes de la vie quotidienne depuis sa fenêtre, il observe ici son amie à travers une vitre. Il a devant lui une image, quelque chose de distant, de séparé, qu'il ne peut pas toucher. Or les deux acteurs utilisent beaucoup leurs mains pour essayer de communiquer à travers la vitre : elle commente les changements physiques d'Alain en traçant la ligne de la bouche ou des yeux sur son propre visage ; lui a les mains plaquées contre la glace à hauteur des épaules. On sent entre les deux la volonté de se toucher, de se trouver. Et à vrai dire le personnage de Jeanne Moreau derrière la vitre ressemble au reflet féminin d'Alain, à l'exception près qu'elle aurait trouvé dans la peinture ce qui manque peut-être à Alain. Or, Pierre Drieu La Rochelle lui-même, dans sa lettre publiée de manière posthume, *Adieu à Gonzague*, adressée à son ami disparu Jacques Rigaut dont est inspiré le personnage d'Alain, exprime aussi l'idée que celui-ci aurait pu vivre s'il avait eu davantage de persévérance ou de talent dans l'écriture. Jeanne Moreau incarne peut-être cette éventualité rêvée. Dans tous les cas, derrière la vitre, elle est littéralement dans le reflet d'Alain. Elle lui dit qu'il a l'air d'un cadavre et il lui retourne gentiment le compliment. Puis ils se retrouvent en plein dans un marché, à toucher des objets du réel comme une langouste, du fromage, un enfant qui est sur le chemin. Les plans de valeur rapprochée concentrent l'attention sur l'action tout en laissant de l'espace à l'environnement et aux nombreux figurants environnants. On voit une personne soupeser un fruit, sentir un camembert, on échange de l'argent contre des paquets. Toutes ces petites transactions, ces petits contacts humains sont de l'ordre du sensible et du banal. Alain est au cœur de son antithèse. Faire les courses au marché est non seulement à l'opposé de la grandeur tragique de ce qui occupe son esprit, mais cela est aussi le symbole du toucher (fonction corporelle qui incarne ce rapport immédiat aux choses auquel il aspire). Ces plans sont comme des vignettes improbables, on entraperçoit un Alain vivant une vie « normale », au milieu de gens réels, de notre quotidien à tous. Encore une fois, on remarque quelques regards caméra et la bande-sonore n'est que la longue litanie des marchands accompagnée de quelques bribes prises ça et là sur un vrai marché.



Communication à travers une vitre, puis promenade en plein marché parisien

Enfin ils s'isolent du monde, retournent dans leur univers. La maison du personnage de Jeanne Moreau (Eva) a des allures romantiques : du lierre aux fenêtres, un jardin, des colonnes, un miroir en extérieur, beaucoup de végétation, beaucoup de livres, et des oiseaux qui ne cessent de piailler... Ils passent sous une espèce de porche qui les plonge dans l'ombre momentanément et fait d'eux des silhouettes, puis ils s'enfoncent progressivement dans la cour, longent des façades avant de parvenir à leur lieu secret, la maison où se retrouvent des amis adeptes des opiacés. Et ce personnage s'oppose presque immédiatement à « ce cafard de Dubourg » et autres « gens sains » :

Eva : - Nos amis sont extraordinaires. Ils s'imaginent que le temps les change, alors ils s'agitent bêtement, ils font n'importe quoi : des enfants, des affaires, des bouquins. Ou ils se tuent. Ou ils deviennent mystiques, comme Dubourg.

Alain : - La fête est finie.

- Ils parlent de sincérité, les salauds, mais ils se jettent dans leurs basses besognes.

- Et toi ?

- Moi ? Abandonnée, ruinée, ent-iè-re-ment ravagée, inaltérable. Je ne bouge pas. Je ne cherche toujours pas à comprendre. Le sommeil ! Je ne crois plus qu'au sommeil.

- Tu as changé, tu travailles.

- La peinture ? C'est ma seule faiblesse.

La musique d'Erik Satie reprend au moment où Alain lui demande « Et toi ? ». Ils marchent tous deux, puis évoquent la mort d'une certaine Carla : « Elle s'est tuée. L'année dernière, en voiture. Avec un imbécile. » Eva acquiesce lorsqu'Alain déclare que c'est absurde (cette mort accidentelle, donc la vie), ils sont d'accord, ils partagent une forme de nihilisme. Cela est discrètement souligné par leur démarche, parfaitement synchrone. Leur volonté de ne croire en rien, leur acceptation de l'absurdité a quelque chose de beau, de magnifié, à la fois par la musique, le décor et surtout le jeu de Jeanne Moreau. Elle prend un peu le rythme et l'attitude de Maurice Ronet, en gardant une sorte de distance polie, une élégance, et en jetant parfois l'un de ces regards qui trahissent leur émotion contenue. Lorsqu'elle se dit « entièrement ravagée », elle avance et tend les bras comme pour se présenter. Elle fait de ce personnage quelqu'un de lucide, très conscient de lui-même, et donc un peu détaché, un peu ironique. Ils ont tous deux cette propension à se commenter soi-même, à se concevoir comme les personnages de leur propre vie, et cette facilité d'analyse qui leur donne du pouvoir. Contrairement à Dubourg qui en est venu difficilement, lentement au bout de sa logique, elle se raconte en quelques mots : abandonnée, ruinée, ravagée, inaltérable. Elle ne cherche pas à comprendre, elle est le contraire de ce que proposait Dubourg le chercheur. Ils se sourient beaucoup, sont tendres l'un avec l'autre, et se disent les choses les plus graves simplement, calmement. Ils partagent également l'art du sous-entendu, Alain lui disant qu'il « part », qu'il est venu « dire au revoir » et elle répondant simplement « Toi aussi. », ne nous permettant pas vraiment de savoir si

elle fait allusion à la mort de Carla (un suicide ?) et si elle a compris son intention ou pas. Mais la question ne se pose pas longtemps, ils semblent en une telle harmonie qu'elle a bien dû comprendre d'une façon ou d'une autre le message. D'ailleurs leur discussion est très rapide, mais suffisante. Que se seraient-ils dits de plus ? Ils sont les mêmes et ont donc la même façon de réduire les idées, les émotions les plus complexes en des lignes claires. Avant de rentrer dans la maison, un petit panoramique vers le haut nous laisse découvrir une sorte de temple façon grecque avec un frontispice au nom de « L'Amitié ». Au même moment, le tonnerre gronde et marque de manière stéréotypée la majesté du temple. Ce coup de tonnerre et ce recadrage vers le temple expriment-t-ils également une menace qui plane au-dessus de l'amitié ? Est-ce un hommage ou bien l'annonce d'une amitié qui se brise (Eva le laissant elle aussi aller à la mort), d'une amitié impuissante face au discours mélancolique ? Cet effet est un peu à part dans l'esthétique générale du film. Il a quelque chose de mélodramatique et un peu kitsch, mais il a le mérite d'attirer l'attention sur ce frontispice, qui n'aurait été qu'un élément en arrière plan autrement. L'amitié est donc ici l'enjeu central. Mais l'architecture même du temple évoque le monde vieillissant, prestigieux, dans lequel s'appêtent à pénétrer les personnages. Ils rejoignent en effet l'ancre d'Urcel, artiste antipathique au plus au point qui est moqué par le personnage de Jeanne Moreau et attaqué personnellement par Alain. Avec sa langue précieuse et son ton arrogant, il critique l'idée de se désintoxiquer. Nous ne le voyons pas tout de suite et ses paroles accompagnent les allers-retours d'Alain dans cette pièce pleine de sculptures et de masques africains (ou d'inspiration africaine). Celui-ci ne tient pas en place dans un endroit caractérisé par son immobilité mortifère. Alain rejette ce lieu, marque son refus de s'y poser. On remarque la présence de quatre figurants statiques, stoïques : des figures de drogués, des mortsvivants ? Justement Urcel se présente comme un « poète » et il prétend que cette catégorie d'humains (« nous les poètes » face à « toute cette pauvre humanité ») possède le goût du risque « dans le sang ». Dans ce lieu où l'on se drogue, tout semble mort et Alain ne cesse d'y bouger. À ses yeux, « La drogue, c'est encore la vie. C'est embêtant, comme la vie. » et toute cette exclusion artificielle du monde n'est qu'une façon de s'affirmer en tant que marginalité supérieure, en tant qu'élite. Cette maison à l'écart – cet endroit de déguisement où les œuvres d'art, les rideaux et teintures recouvrent l'espace – produit des cadres surchargés. L'un des figurants n'est révélé que tardivement, à l'occasion d'un mouvement de caméra, dans l'ombre d'un pilier. Il est tout en noir, porte des lunettes sombres et une canne. Il dodeline de la tête et sa posture, debout, comme celle de ses compagnons assis de manière plus ou moins travaillée, recèle quelque chose d'artificielle. Ils appartiennent en fait au décor, à la manière des objets d'art, et cela est d'autant plus frappant qu'Alain parle à Urcel par-dessus le visage d'une jeune femme aux prunelles immobiles. Ici, les gens sont rangés et exposés comme de beaux objets, c'est le musée d'Urcel le « poète », qui

collectionne et s'entoure de belles choses. Ce rapprochement entre les figurants et les œuvres fait d'Urcel un possesseur d'individus : il tient à sa guise ceux qui consomment la drogue qu'il a. Toute sa petite compagnie dépend de ce rapport de force, exprimé à travers la présence mutique de figurants. On a donc une surcharge d'objets et de figurants dans un petit espace clos, et en même temps ce ne sont que des « des formes vides » comme le dénonce Alain en partant. C'est du creux, exprimé par un trop-plein. Cette esthétique d'une aristocratie décadente, un peu gothique/antique/exotique, incarne la caricature du romantisme noir. Urcel est une sorte de vampire, présenté allongé en plein jour sous le signe de ce coup de tonnerre (qui sonne véritablement son apparition dans le film). Il est en quelque sorte la caricature d'Alain, il lui renvoie tout le grotesque de son argumentation anti-sociale. Alain se retrouve à critiquer la marginalisation élitiste d'Urcel tandis qu'il tenait lui-même le discours inverse contre Dubourg. Il se positionne en « ni ni », rejetant et l'embourgeoisement et l'enlissement réactionnaire.





Alain faisant les cent pas chez Urcel, au milieu d'un rassemblement « vampiresque », *Le Feu follet*, Louis Malle

Au cours de ces visites, le discours d'Alain se dévoile dans toute sa puissance mais aussi son hypocrisie. Les rapports de force s'opèrent par une maîtrise de l'espace et de la parole. Or, Alain impose plus difficilement sa loi qu'avec le docteur ou Lydia. Quelques failles se font sourdre, notamment par la mobilité de plus en plus intenable du personnage. Il fuit Dubourg dans la rue, marche de plus en plus vite et ne tient littéralement pas en place chez Urcel. Cette instabilité d'Alain face aux classes sociales éclatera lors de la soirée finale, chez des « amis » de la haute société. Son incapacité à trouver sa place se traduit alors par ces jumps cuts dont nous avons déjà parlé, qui coupent, amplifient et redéplient ses allers-retours incessants dans la pièce où il se met à nu. Non seulement il « explose » en paroles (il dit ce qu'il ne devrait pas dire), mais aussi en termes figuratifs. À force de mouvements de fuite et d'instabilité, le montage « explose » la continuité spatio-temporelle en faisant des sautes, des trouées. Mais avant cet ultime geste de mise à nu de la comédie sociale, Alain se remet à boire. Louis Malle, en tant que scénariste, n'a pas choisi de situer la rechute officielle d'Alain chez Urcel (comme c'est le cas dans le roman). Il invente une séquence supplémentaire, une séquence d'observation à un bar qui se conclue donc par la prise d'un verre d'alcool. Joachim Trier a repris cette idée d'observation, dans un café d'Oslo, mais l'a traitée d'une façon différente. Nous verrons comment, dans les deux cas, les cinéastes font définitivement du personnage de l'addiction une figure proche de celle du narrateur omniscient en littérature.

UN PERSONNAGE UBIQUISTE ?

*Je suis mal placé dans la vie. Je suis comme dans une salle de théâtre, tout près de la scène, mais complètement de côté. [...] Cette apparente mauvaise place m'a servi à ne pas être hypnotisé. Je vois tout, dans tous les détails.*¹²⁵

¹²⁵Extrait de la description du rêve d'un patient mélancolique de Marie-Claude Lambotte, « L'objet du mélancolique », *op. cit.*, p.9.

Dans un dernier temps, Alain tente de retrouver d'autres amis, les frères Minville, qui sont au café de Flore. Or, après une discussion avec ceux-ci, Alain seul au café observe le monde alentour avant de céder et boire un verre d'alcool. La séquence au café de Flore semble résumer, en quelques vignettes, le dégoût d'Alain pour le monde. Dans une librairie, alors qu'il fait face à une personne hostile, c'est une femme qui va l'aider en lui disant où se trouvent les Minville. Personnage d'un instant, la femme désigne et confirme une complicité féminine caractéristique du personnage d'Alain : dans la rue, dans la maison de repos, au dîner à la fin du film, ou bien ici, les personnages féminins si fugaces soient-ils semblent intuitivement attirés et confiants envers lui. Au café, un homme lui fait implicitement des avances et ce désir pour lui provoque sa fuite. « Quelle ignominie ! » se dit-il, ne supportant plus ce genre de rapports humains (charnel). Dans les toilettes du café, il se regarde dans un miroir lorsque l'homme en question fait de même puis l'observe avec insistance. En terrasse, une jeune femme l'observe aussi sans retenu. On peut penser, tant ces regards sont sans pudeur, qu'il s'agit presque d'un délire paranoïaque d'Alain, que la mise en scène emprunte un point de vue subjectif exagéré. On le désire partout et ce désir émane de tous (des deux sexes). Un vieil ami l'interpelle par hasard, quand il revient des toilettes, et ne cesse de parler en évoquant les faits d'armes du jeune Alain, ce qui l'insupporte (« On n'était pas si drôle. »). Et au même instant, alors qu'un plan légèrement décadré le montre tenant difficilement debout, le regard un peu vague, un groupe d'homosexuels commente le visage d'Alain comme le stigmate de sa déchéance. Ce double discours à la gloire de sa beauté et de son énergie passées, ce double champ/contre-champ avec pour seul et unique contre-champ le visage d'Alain fait de lui une proie. Objet du regard désirant, objet de jugements, il se désintègre sous tant d'oppression, tant de regards. La séquence fait écho aux premiers plans du film qui mettaient en scène son incapacité à construire l'objet de son propre regard, et à se constituer ainsi sujet. Ici, inversement, il ne peut supporter d'être l'objet des regards d'autrui. Comme il fuyait le jugement de Dubourg ou des autres, il fuit le simple contact visuel. Alain est un système figuratif d'observation, mais de loin, comme un voyeur.

Les Minville incarnent l'action politique après que Lydia a incarné la possibilité de l'amour et Dubourg la vie de l'esprit. Alain rejette leur engagement (ou la politique en général) qu'il considère comme « grotesque », un jeu de « boy-scouts ». À ses yeux, les Minville (potentiellement des membres de l'OAS qui continuent leur guerre d'Algérie après l'indépendance) prennent des risques fous pour n'aboutir à rien. Leurs actions lui paraissent ridicules et ceux-ci rappellent gentiment son « absence totale de conscience politique ». Les Minville partent en lui expliquant qu'il ne sait pas de quoi il parle et en répétant, avec force, l'idée qu'ils sont « têtus ». Ils assument l'absurdité apparente de leur geste, au nom de quelque chose de têtue : une cause politique. La rencontre avec ses amis est encore plus courte que la précédente, il se retrouve donc seul en terrasses, débarrassé de toute autre

éventuelle porte de sortie, et il regarde autour de lui. Un plan large commence par l'isoler dans la foule d'une terrasse parisienne : on peut voir que les gens sont en groupe sauf lui et un vieil homme à ses côtés. Tous deux font face à la rue, tandis que les groupes sont disposés en forme de cercle. Un gros plan superpose le visage d'Alain à la vitre du café. Ce dispositif de la représentation d'une vitre/écran est systématique au long du film. Il y a ce premier miroir devant lequel se maquille Lydia (la femme si sociable qu'il fréquente) et dans lequel ils se regardent, se rêvent comme un couple. Puis, nous nous souvenons ce pan de mur en miroir recouvert de coupures de presse dans sa chambre de la maison de repos ainsi que la fenêtre lumineuse à travers laquelle il observe les gens dans la rue ; la fenêtre diffusée par un voilage chez Dubourg et qui fait dire à Alain que le soleil se laisse toucher ; le défilement des vitrines de magasins devant lesquelles lui et son ami marchent à pas de course ; la vitrine qui le sépare de Jeanne Moreau au moment de leurs retrouvailles et contre laquelle ils se pressent chacun de leur côté ; ce miroir dans les toilettes du café et dans lequel il contemple son visage désiré, si las... Et finalement nous avons ce bout de vitrine devant lequel se découpe son visage faisant face à la rue, reflétant derrière lui ce qui se passe sous ses yeux. On pourrait dire qu'il est finalement passé de l'autre côté du miroir, qu'au cœur de ce champ/contre-champ il y a d'un côté des scènes de rue ou du café et, de l'autre, un personnage de l'ordre du reflet, déjà moins présent que ce qui l'entoure. Est-ce pour cette raison qu'il ne supporte plus les regards portés sur lui ? Parce que cela lui rappelle une présence qui n'a pas lieu d'être, puisqu'il appartient déjà au monde des reflets ? On trouve ici, de manière subtile, un procédé typique des films d'horreur ou fantastique : l'utilisation de sources de reflets comme signe d'un autre monde, d'un dehors ou de la mort (*Mirrors* d'Alexandre Aja, 2008, un film d'horreur américain est par exemple fondé sur cette idée).





Le champ/contre-champ est organisé en un demi-cercle comme celui de la terrasse à la maison de repos. Les va-et-vient des personnes baladent son regard tout autour de lui, de sa gauche à sa droite où une jeune femme l'observe sans ciller et où le vieil homme vole discrètement des pailles. Ces deux plans (la femme le regardant et l'homme volant des pailles puis le regardant) ramènent alors son regard vers lui-même, et plus précisément vers le verre d'alcool sur la table. Devant le café passent des gens de tous les âges, plutôt bourgeois, presque tous en groupe. On remarque tout de même que l'accumulation des prises de vue semi-documentaires commence par des plans suivant spécifiquement des femmes. Puis trois jolis garçons bien mis de leur personne regardent et saluent la caméra depuis leur rutilante voiture. Grâce au montage, on met sur le compte de la jeune femme précédente le fait qu'ils aient ralenti la course de leur voiture : une petite histoire apparaît, celle d'un flirt banal. Puis les plans suivants ne s'intéressent plus uniquement aux femmes : il y a un groupe d'hommes, un couple, un jeune homme avec deux femmes plus âgées...

L'indifférenciation gagne le regard d'Alain, il ne trie plus les passants en fonction d'un potentiel fantasme ou d'une potentielle histoire avec une femme. Il regarde tout ce qui vient, tout ce qui passe. Ces images prises sur le fait, à la volée, en demandant aux gens de passer devant la caméra comme si de rien n'était, ont bien sûr une valeur documentaire. C'est le Paris de Saint-Germain-des-Prés des années 1960 et, à la manière des photos de Doisneau, « le passant patient », nous sommes attirés par les détails qui font soudain de n'importe qui le sujet d'une image. D'ailleurs cette accumulation de plans ostensiblement pris sur le vif donne un surplus de sentiment de réalité aux plans de la femme l'observant et de l'homme volant des pailles : on a l'impression que le cadreur a sagement attendu de pouvoir saisir quelque chose d'aussi anecdotique et surprenant que le voleur de paille, qu'il l'a véritablement pris sur le fait. Cette mise en scène accentue l'idée que le monde continue de tourner et que chacun a son propre petit vice, son petit secret. La nature de ce qu'Alain observe (l'anecdotique, le banal) nous rappelle la théorie des « objets esthétiques¹²⁶ » de Marie-Claude Lambotte. La valeur documentaire des images incarne cette valeur du petit rien susceptible d'attirer le regard (qui se suffit à lui-même, par le simple plaisir qu'il procure à être regardé). Mais, comme nous l'avons décrit, la série des vignettes s'achève par les plans des deux figurants qui le regardent. Au lieu de lui laisser la possibilité de regarder autour de lui, on le renvoie vers lui, vers sa propre image. La façon dont Maurice Ronet prend le verre d'alcool, le dispose devant lui avant de le boire, ressemble à la façon dont son voisin a pris rapidement les pailles pour les cacher dans son sac, celle d'un garçon sachant qu'il fait une bêtise. Alain mime en un sens le comportement du monsieur voleur de pailles, comme s'il ne savait quoi faire de lui si ce n'est imiter l'image d'un autre. Or, le gros plan d'Alain buvant son verre n'a plus la vitre reflétant la rue comme arrière-plan, mais une vitre totalement transparente à travers laquelle on voit ce qui se passe. En imitant les gestes d'un autre et en buvant à nouveau, il semble s'être fondu dans le paysage, dans le monde réel. Alors, cessant d'observer, il devient l'objet du regard d'autrui. Figure reconnaissable, qui titube dans les rues de Paris, qu'un passant ramasse par terre et aide à se relever, c'est l'un des éternels ivrognes cités à la fin de *The Lost Week-end*.

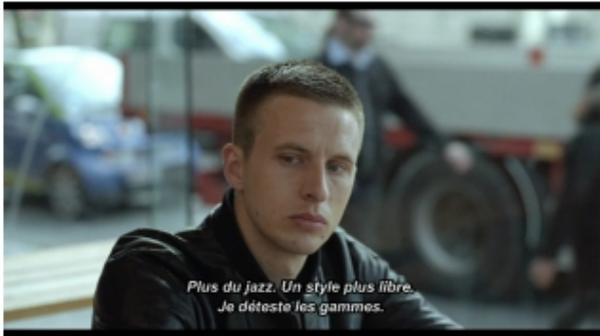


126« L'objet du mélancolique », Marie-Claude Lambotte, *op. cit.*, p.8.

Dans *Oslo*, 31 août, la scène du café a lieu beaucoup plus tôt dans l'histoire (à moins de la moitié du film) et elle ne constitue pas la scène de rechute (que le scénariste réserve comme final). L'écoute, l'observation et l'imagination du personnage principal Anders (interprété par Anders Danielsen Lie) sont au cœur de cette séquence. L'histoire est sensiblement la même que celle du *Feu follet* de Louis Malle, Anders est livré à lui-même dans Oslo juste après sa sortie de cure de désintoxication. À ce moment du film, il sort d'un entretien avec le rédacteur en chef d'un journal qui était peut-être prêt à l'engager malgré son passif (il avoue avoir été toxicomane). Anders a refusé cette possibilité, ne laissant pas à l'employeur l'opportunité de lui donner une chance. Il marche dans la rue, en caméra portée comme souvent dans le film. Ce procédé est le plus simple, le moins coûteux des moyens techniques pour filmer dans la rue. Il a aussi l'avantage de créer cet effet réaliste (si souvent utilisé aujourd'hui) qui permet au cinéaste d'inclure la ville et ses images documentaires au cœur de la fiction. Mais la séquence du café se distingue de cette esthétique générale du film, elle fait partie de ces poches un peu planantes qui ponctuent l'action (nous pensons notamment à la séquence rêveuse de la matinée où il s'éclipse au détour d'un plan pour quitter une compagnie agréable et retrouver la drogue). La première image est un plan de lui de profil les mains sur les tempes. La valeur du plan taille ne nous permet pas de le situer, l'arrière-plan est une vitre donnant sur la rue, mais nous comprenons qu'il est assis dans un café grâce au brouhaha ambiant qui l'entoure. Un bruit un peu plus aigu que les autres attire soudain son attention. Il lève la tête dans la direction présumée du bruit, et commence alors une série de champs/contre-champs. Tout d'abord il s'agit d'une serveuse transportant un plateau, suivie à la longue focale à l'arrière-plan de plusieurs tablées de clients. Mais le panoramique qui la suivait ne s'arrête pas lorsqu'elle disparaît dans les cuisines, et le mouvement continue jusqu'à une femme au comptoir, bien plus proche dans la profondeur du plan. La caméra épouse potentiellement le regard subjectif d'Anders qui ne suit pas des yeux une personne en particulier, mais se laisse porter par la direction d'un son ou d'un mouvement de regard. Le plan suivant cadre Anders en longue focale depuis le point de vue (au premier plan, flou) d'une table de clientes qui s'installent à l'autre bout du café. On entend plus ou moins clairement les voix de ces dames, comme si le point de vue d'Anders s'était transporté là-bas par sa capacité d'écoute. Les femmes sont floues, et la mise au point sur Anders en arrière-plan montre qu'il ne les regarde pas. Puis, un plan d'une femme en train de manger un croissant est l'occasion de montrer la terrasse en face de lui, pleine à craquer. Cette foule est juxtaposée à un plan de lui, isolé dans son coin, devant une vitre transparente. L'axe de la caméra, de trois quarts dos par rapport à lui, renforce sa position d'écoute (c'est presque son oreille qui est cadrée). Il laisse traîner son oreille, les champs/contre-champs ne se limitent donc pas à ce qu'il voit littéralement ni à son axe de regard. Ce plan de trois quarts dos montre un personnage qui semble renfermé sur lui-même

(il regarde ses mains posées sur la table, il est seul dans le cadre) alors qu'il est en train d'acquiescer par le montage une sorte de pouvoir d'ubiquité. Le cinéaste a développé l'idée esquissée par Louis Malle d'une place narrative de l'addict-spectateur. Par cette expression, nous soulignons simplement qu'Alain et Anders observent un monde dont ils sont mis à l'écart (spectateur) et, ce faisant, le réorganisent (narrateur ou metteur en scène). De la même façon qu'Alain dans sa chambre arrange son intérieur selon la cohérence de ses petites obsessions, il regarde à travers sa fenêtre en isolant une silhouette (la femme au violon) et de ce fait crée les prémises d'une histoire. Au café de Flore, le montage laisse supposer qu'il s'invente des intrigues relatives aux passants anonymes (les hommes dans leur voiture ralentissent-ils pour séduire la belle jeune femme qui marchait dans le plan précédent ? Pourquoi ce vieux monsieur vole-t-il des pailles ?). Joachim Trier poussant la démonstration encore plus loin, Anders dans son café, va véritablement « monter » le réel autour de lui, créant des associations son/image imaginaires. Depuis leurs coulisses, ils deviennent les narrateurs de leur propre vision du monde. Cette capacité de réinterprétation du réel (au fondement de l'art) est précisément le lien qui les rattache encore au monde dont ils se sentent exclus (et c'est là-dessus que Marie-Claude Lambotte semble fonder ses thérapies pour patients mélancoliques, sur leur sens de la composition). Le pouvoir de déplacement virtuel d'Anders s'amplifie : un très gros plan en longue focale met clairement en valeur son oreille, puis un léger mouvement panoramique permet une bascule de point de l'oreille à l'œil d'Anders. Des voix claires et distinctes apparaissent en off, il entend enfin une conversation. Le contre-champ apparaît, il s'agit d'un très jeune couple qui parle musique. On revient à un plan de lui de trois quarts face. En off, d'autres voix remplacent celles des jeunes. Anders détourne son regard gauche cadre : il a saisi une nouvelle conversation au vol. Nous retrouvons le procédé qui consiste à positionner l'objet de l'écoute d'Anders au premier plan, sous la forme d'une présence floue, tandis que lui est net en arrière plan et ne regarde pas dans leur direction. Ensuite l'objet de son écoute, un groupe de femmes avec des bébés apparaît net dans son dos alors que lui, au centre du cadre, est une masse floue. Mais une lente bascule de point, en même temps qu'un léger travelling en avant, passe la focalisation d'elles à lui. Et, le montage devenant systématique, il est alors attiré par l'apparition d'un autre bruit en off, le moteur d'une moto passant dans la rue à côté du café. La coupe devance le mouvement d'Anders se retournant et la caméra passe dans l'axe de ce nouvel intérêt : la moto nette à travers la vitre passe en arrière plan d'Anders flou. Puis un homme sur le trottoir occasionne une bascule de point et un mouvement de suivi. La caméra mime l'attention volatile d'Anders qui « attrape » tout ce qui vient d'un point de vue sonore ou visuel. Un groupe de jeunes filles, isolé encore une fois par quelques morceaux d'amorces floues au premier plan, parle d'un chanteur qui s'est suicidé avec un fusil de chasse (Kurt Cobain ?). Elles évoquent ce suicide qui les fait beaucoup rire « - Quand on veut se tuer, on prend

pas un fusil de chasse ! -T'as raison de dire qu'il ne chante plus très bien ! Non, il s'est tiré une balle ! -Avec un fusil ! La tête complètement éclatée ! » Le raccord sur le plan principal de la séquence (Anders de profil devant la baie vitrée qui donne sur la rue) montre enfin une réaction du personnage à ce qu'il entend : il sourit en les regardant. Cet humour un peu noir nous rappelle les articles que collectionne Alain dans le film de Louis Malle. À partir de là, le montage devient réellement intéressant : l'attention d'Anders se reporte sur la rue, il tourne la tête dans l'autre direction et une bascule de point visuelle porte notre attention à ce qui s'y déroule. Néanmoins, nous constatons que contrairement aux plans précédents, le son ne suit pas cette bascule visuelle et ne nous emmène pas dehors en même temps que le regard d'Anders. Au contraire, le son nous ramène à l'intérieur du café, nous entendons la conversation de deux femmes. Un plan de ces figurantes nous prouve leur existence et leur emplacement à l'intérieur du lieu. Mais dans ce raccord, à aucun moment Anders ne tourne la tête dans leur direction. Au contraire, il est toujours dirigé vers l'extérieur. Il est même devenu une petite amorce floue au premier plan alors qu'il regarde un homme en train de marcher à l'extérieur. Puis, un plan en travelling pris depuis l'extérieur, le montre à travers la vitre, suivant du regard l'homme en train de s'éloigner. Le mouvement de la caméra mime l'éloignement du figurant et le suivi du regard d'Anders. Or, en effet, le plan suivant montre le produit de l'imagination d'Anders qui « voit » l'homme dans un parc. Plans moyens, dans le dos ou de profil, qui n'expriment pas du tout le point de vue subjectif réel d'Anders. Le figurant s'assoit finalement sur un banc alors qu'en voix-off l'une des deux femmes continue de raconter les états d'âmes de son compagnon. Ce qui est intéressant est donc ce montage auquel procède le héros. Il accrédite l'histoire d'une inconnue, au sujet d'un homme, à la silhouette d'un passant prise totalement au hasard. Ainsi ce figurant devient-il le personnage d'une histoire imaginaire, il devient ce « il » entendu au café. « -Il a commencé à dire qu'il ne savait pas ce qu'il ressentait. Il a dit qu'il était perdu, mais qu'il voulait vivre avec moi. En même temps, il disait que... -Qu'il sait pas ce qu'il ressent. » Moins qu'une histoire il s'agit de l'évocation d'une émotion, d'un sentiment d'indécision et de perte de repères. Or les images imaginaires sont simples elles aussi : un homme seul qui s'assoit sur un banc l'air un peu perdu. La première de ces images est un plan de lui, dans son dos. Ce point de vue est a priori celui de l'identification d'Anders. Il le suit du regard puis en pensée, il se met dans la peau de cet être imaginaire auquel il a attribué le corps d'un passant. Nous remarquons ici la métaphore au médium cinématographique : dissociation du son et de l'image pour créer au montage une histoire, dissociation entre un « scénario » et le corps de quelqu'un (un acteur) pour créer finalement un personnage.





Anders-spectateur qui se déplace mentalement dans le café, puis Anders-narrateur qui crée un montage imaginaire

Ensuite Anders, de trois quarts face en plan moyen, perçoit un monologue qui l'intéresse. Il s'agit d'une liste qui, au début du moins, évoque fortement la liste cynique du personnage principal de *Trainspotting* à la toute fin du film. En l'occurrence il s'agit d'une adolescente un peu ronde, complètement dénuée de cynisme (a priori aux antipodes du personnage de *Trainspotting*) :

Je veux me marier, avoir un bébé. Je veux faire le tour du monde, acheter une maison, partir en voyage en amoureux, manger des glaces toute une journée, vivre à l'étranger, atteindre et garder mon poids idéal, écrire un livre fantastique, reprendre contact avec d'anciens amis. Je veux planter un arbre, préparer un délicieux dîner, je veux sentir que j'ai réussi. J'aimerais nager avec des dauphins, faire une grande fête pour mon anniversaire, vivre jusqu'à cent ans, rester mariée jusqu'à la mort, envoyer un message dans une bouteille et recevoir une réponse, vaincre toutes mes peurs et mes phobies, regarder le ciel toute une journée, vivre dans une vieille maison avec plein d'objets partout, courir un marathon, lire un livre tellement bien que je m'en souviendrais toute ma vie, peindre des tableaux magnifiques qui reflètent qui je suis vraiment, couvrir tout un mur avec des images et des citations que j'adore, avoir toutes les saisons de mes séries préférées, qu'on m'écoute quand je parle d'une chose qui me tient à cœur, sauter en parachute, piloter un hélicoptère, me baigner nue, avoir un boulot sympa que j'aimerais faire tous les jours. Je veux une demande en mariage très romantique, je veux dormir à la belle étoile, camper à Besseggen, avoir un rôle dans un film ou au théâtre, gagner plus d'un million au Loto, fabriquer des choses utiles de tous les jours, être aimée.¹²⁷

Cette liste occasionne un plan de la jeune fille qui lit ce qu'elle a écrit sur son ordinateur à son amie en face d'elle. Mais, sans coupure du point de vue du son, elle recouvre également une deuxième séquence imaginaire. À partir de « envoyer un message dans une bouteille », un plan fait encore une fois d'Anders un morceau d'amorce flou. Dans l'axe de son regard passe à travers la vitre une femme svelte en tenue de sport. Un panoramique la suit. Puis un plan d'elle de dos, en train de marcher dans une rue différente, reproduit le même procédé qu'avec l'homme au banc. Anders s'imagine le quotidien de cette femme, qui correspond probablement à l'idéal de vie que récite l'adolescente du café. Toujours de dos, nous la voyons courir en plan moyen sur un tapis de course dans une salle de

¹²⁷Monologue de l'adolescente du café dans *Oslo*, 31 août de Joachim Trier, 2011.

sport à la lumière verdâtre, glauque (du grec ancien, *glaukos* : vert grisé ou pâle). Un plan large montre qu'elle n'est pas la seule, entourée par d'autres femmes courant toutes dans la même direction sans se regarder. Puis, toujours sous cette même lumière déprimante, nous voyons la jeune femme faire ses courses dans un supermarché en plans moyens et larges, marcher dans la rue avec ses sacs pleins, et enfin remplir son réfrigérateur. À peu près lorsque l'adolescente dit « peindre des tableaux magnifiques qui reflètent qui je suis vraiment », un plan taille de profil montre la femme visiblement abattue, qui ne range plus ses courses. La deuxième séquence imaginaire finit donc comme la première, par l'esquisse d'un affect négatif qui contredit le discours quasiment propagandiste de l'adolescente. Ce mode de vie auquel elle aspire correspond tout-à-fait à une réactualisation féminine de la fin de *Trainspotting*, une liste de choses à cocher pour officiellement être heureux. Nous remarquons notamment l'omniprésence du mariage : « Je veux me marier, avoir un bébé. [...] rester mariée jusqu'à la mort [...] Je veux une demande en mariage très romantique » et une sorte d'éclectisme typique des réseaux sociaux : « Je veux faire le tour du monde [...] préparer un délicieux dîner [...] planter un arbre [...] nager avec des dauphins [...] courir un marathon [...] lire un livre tellement beau que je m'en souviendrais toute ma vie [...] couvrir tout un mur avec des images et des citations que j'adore. » Dans le dernier cas, on se demande même s'il ne s'agit pas d'un « mur » Facebook (le Facebook « wall » étant cette page censée nous représenter à travers nos propres publications ou celles de ses « amis », c'est en quelque sorte sa personnalité numérique, l'image que l'on veut donner de soi). Dans cette liste de choses à faire, nous ne pouvons nous empêcher de penser à ces photos (moi en train de préparer un délicieux dîner, moi en train de courir un marathon, etc.) qui prouvent ainsi le bonheur acquis. Anders, dans cette vision, se positionne en critique vis-à-vis de cette image du bonheur (c'est plutôt lui qui se rapproche du héros de *Trainspotting*). Nous remarquons un tic esthétique, celui de finir les deux moments imaginaires par un plan de profil des personnages (le premier assis sur un banc la tête baissée, le deuxième debout la tête baissée face à ses courses). Le raccord met en évidence le plan de profil d'Anders également. Ce tic du plan de profil serait une sorte de visualisation de l'intimité, en opposition aux plans dans le dos des personnages (qui les suivent dans leurs faits et gestes). Le schéma est le même, nous suivons l'homme et la femme de dos avant que quelque chose ne craque (un affect négatif) et qu'ils arrêtent toute activité, filmés de profil. Il y a donc deux points de vue mis en scène : le point de vue « de dos » qui serait celui de l'apparence (un homme avec une sorte de mallette de travail marche d'un bon pas vers un quelconque objectif, probablement un bureau, une femme entretient la bonne santé de son corps) et celui « de profil » (moments d'arrêt, d'inaction et d'un affect triste). Le premier point de vue correspond à celui de la société dans laquelle nous vivons : les objectifs de vie (être « en marche », en activité) ; le deuxième point de vue correspondrait au « qui je suis

vraiment » dont parle innocemment la jeune fille, c'est le point de vue de profil qui nous rappelle celui du *Jeune homme nu assis au bord de la mer*¹²⁸ d'Hippolyte Flandrin par exemple ou même en un sens, *Le Penseur*¹²⁹ d'Auguste Rodin dont nous retenons principalement la figure courbée de profil. Dans cette espèce de dichotomie réductrice (bonheur apparent superficiel/tristesse sous-jacente réelle), Anders n'y trouve pas vraiment sa place. Un travelling arrière d'Anders toujours attablé, l'éloigne littéralement de ce que la voix-off propose. Un travelling avant se rapproche au contraire de la jeune fille, soulignant peut-être le fin mot de sa liste, le « être aimée » qui n'arrive qu'à la toute fin (après toutes les références au mariage, et même après le Loto). Ce plan qui valorise la façon dont elle achève sa liste met en avant la déhiérarchisation des valeurs du monde actuel (mieux vaut d'abord sur-signifier l'amour avant que d'être aimé). Le brouhaha inintelligible ne laisse plus se dégager aucune voix-off et un plan large montre Anders sortir du café plein de gens. Au moment même où il touche la porte pour la pousser, le brouhaha cesse de façon brutale. Il passe par la terrasse pourtant très animée du café, mais un silence baigne cet instant. La coupe sonore est renforcée par l'axe de la caméra qui « traverse » le mur de verre du café, passant du dedans au dehors avec au premier plan la tranche du mur, floue, que l'on dépasse pour atteindre l'extérieur. Cet effet de césure, très littéral à l'image et au son, marque le départ métaphorique d'Anders. Il n'est pas fait pour ce monde symbolisé par le microcosme du café (et dont il a imaginé les extensions). Encore une fois la vitre de verre symbolise la réalité comme écran (de projection pour Anders qui regarde par la vitre pour se faire des films ; mais aussi de séparation). La séquence suivante s'ouvre par un plan large de lui assis tout seul dans un restaurant, et plus précisément dans une salle en étage qui ne donne pas sur la rue. Il a choisi un environnement à son image, clôt. À la manière de Billy Wilder pour *The Lost Weekend*, Joachim Trier a réinvesti « de façon moderne la règle des trois unités des tragédies antiques (unité d'action : l'intrigue s'attache à suivre le personnage dans sa quête de réinsertion / unité de lieu : Oslo / unité de temps : 24 heures, le 31 août)¹³⁰. » Mais, contrairement à l'effet produit dans le film de Billy Wilder, la fatalité de la tragédie permet moins à Joachim Trier de donner de l'ampleur au destin d'une figure sociologique méprisée (l'ivrogne, le drogué), que de faire de son personnage « un fantôme qui traverse la ville ». Or, la ville n'est pas traitée comme un simple lieu dans lequel se balade le personnage : « Lorsque j'ai tourné dans la rue, je laissais les gens marcher et réagir spontanément, je voulais capter l'interaction entre Anders et les passants, l'environnement, la nature, etc. »¹³¹ Oslo (comme Paris pour la version française) est une sorte de métonymie qui renvoie à l'évolution de la société occidentale, aux désirs

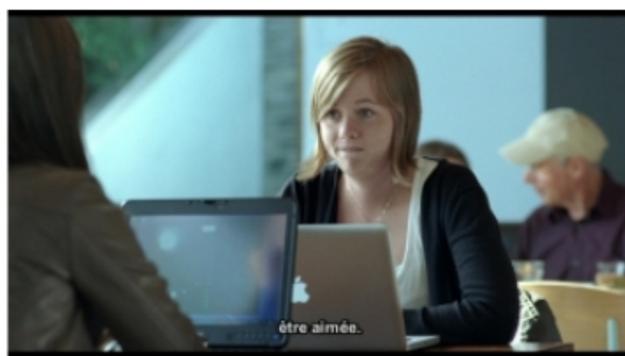
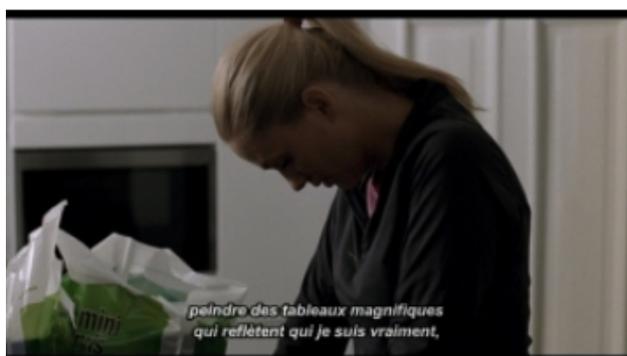
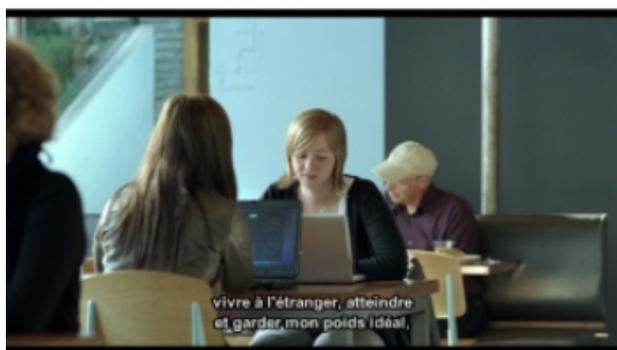
128 *Jeune homme nu assis au bord de la mer*, Hippolyte Flandrin, 1836, Huile sur toile, Paris, Musée du Louvre.

129 *Le Penseur*, Auguste Rodin, 1882, sculpture en bronze, Paris, Musée Rodin.

130 Extrait d'une question de Marushka Odabackian, « *Oslo, 31 août : rencontre avec Joachim Trier* », 2012, *Allocine*.
[http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18611271.html]

131 Extrait d'une réponse de Joachim Trier, « *Oslo, 31 août : rencontre avec Joachim Trier* », *ibid*.

et aux objectifs du monde moderne. À la fin du film, après un long plan séquence anti-dramatique au cours duquel Anders reprend finalement de l'héroïne, une série de plans fixes montrent les différents lieux, mais vides, que le fantôme a traversés au cours du film. Les plans fixes remontent le cours du temps pour terminer par la chambre d'hôtel où l'action a commencé. Cette chambre est dotée d'une fenêtre, mise en valeur par la sous-exposition de la pièce et de grands rideaux. La fenêtre donne sur l'autoroute où le défilé incessant de voitures incarne très clairement cette réalité, ce monde actif, auquel Anders n'avait pas accès. On repense alors à l'importance dramaturgique au cours du film des fenêtres, des vitres (qui font écran comme chez Louis Malle) mais aussi des portes. Comme nous l'avons vu par exemple lors du départ du café, les portes dans *Oslo, 31 août* jouent la séparation définitive qui s'opère entre Anders et le monde.

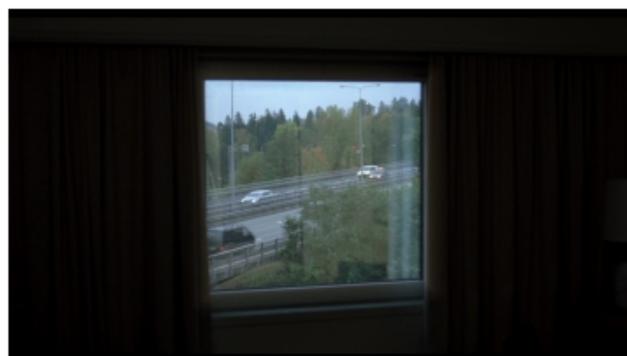
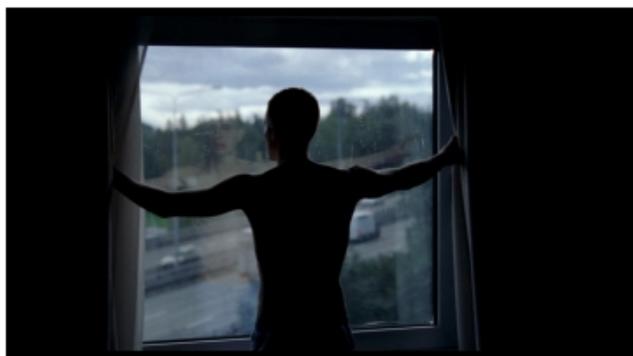




Deuxième montage imaginaire d'Anders, avant qu'il ne sorte du café, *Oslo, 31 août*, Joachim Trier, 2011.



Le plan de profil : axe caméra de celui qui écoute l'intimité d'autrui, axe caméra du « vrai » moi ?



À gauche l'un des premiers plans du film (post-prologue) et à droite, le dernier plan du film : la fenêtre/écran/boîte

Louis Malle et Joachim Trier ont donc chacun à leur façon mis en scène un processus de mise à l'écart du monde, et comme dirait le second : « le sentiment d'exclusion, de rejet, le fait de ne pas se sentir à sa place¹³² ». Le premier insiste peut-être davantage sur le mouvement d'évitement d'Alain (qui a peur du regard des autres) et sur une forme d'hypocrisie, qui font de lui un personnage psychologiquement plus complexe que celui d'Anders. Les réalisateurs ont pris au pied de la lettre l'expression « être coincé » qui concerne tout autant une situation spatiale qu'abstraite. Lors d'une interview, Joachim Trier parle d'une « intégrité autodestructive » : « Il se bat contre lui-même, il trouve son être non-évolutif »¹³³. De la même manière que les différentes « Nico » de Philippe Garrel incarnent une espèce d'éternité (à l'échelle quasiment historique), Alain et Anders sont restés

132 Idem.

133 Idem.

coincés à un stade psychologique (à l'échelle humaine). Mais les trois cinéastes ont situé l'addiction par rapport à un contexte historique, politique, précis. À chacun leur façon, les addicts de Philippe Garrel, Louis Malle et Joachim Trier s'opposent temporellement ou spatialement à un état du monde. Marianne, les héros de *La Cicatrice intérieure* ou *Les Amants réguliers* ne veulent pas faire face à la France post-mai 1968 ; Alain et Anders ne trouvent leur place nulle-part entre le confort de l'embourgeoisement (Dubourg devenu un véritable « hipster » dans *Oslo, 31 août*) et les dérives de la soit-disant marginalité (les réunions d'« artistes » sous opiacés dans *Le Feu follet* ou le monde de la fête ininterrompue d'Oslo). Le constat d'Alain et Anders au bout de leur promenade d'un jour est qu'ils n'ont plus leur place nulle-part. L'autoroute qui passe sous la fenêtre d'Anders est l'image parfaite du monde auquel ils font face : un mouvement constant dont ils ne peuvent rattraper le cours. L'importance donnée à la fenêtre de leur chambre exprime d'emblée le geste qu'ils essaient d'effectuer, c'est-à-dire passer de l'autre côté, rejoindre les autres derrière la vitre. Or, Anders procède mentalement à ce geste lorsqu'il se projette, à travers la vitre du café, dans l'intimité d'autrui. Et ce qu'il s'imagine ne donne pas envie : un monde des apparences trompeuses, où seul compte le maintien en activité. Chez Joachim Trier, la mise en scène du café se politise en exprimant clairement que le monde moderne n'a pas grand chose à offrir aux personnalités telles que celle d'Anders. La chambre d'Alain est l'antithèse du café : alors que les passants du café de Flore semblent tous aller quelque part, avoir des projets de vie, une destination, Alain s'est construit un petit espace où l'absurde est roi. Comme Marie-Claude Lambotte l'explique, la réalité du mélancolique est nivelée : rien n'a plus de valeur qu'autre chose (c'est la conséquence de l'absurdité). Au contraire, à l'extérieur, les gens regorgent d'intérêts : la belle voiture, les beaux vêtements, les rencontres amoureuses, les avances sexuelles, les rigolades entre amis, les promenades en famille, jouer au football, faire son linge, travailler, jouer, s'engager pour une cause politique, courir... et même voler des pailles.

Coupes et couleurs de cheveux, accessoires de mode, tailles, formes et coloris des vêtements, recettes, alcools, liqueurs et cocktails, romans, séries télévisées et chansons, esprit comique, performances sportives, couples de vedettes, conceptions politiques, modèles de voiture sont exposés au va-et-vient de l'excitation et de l'ennui, du foudroiement de l'homme électrisé par la nouveauté et de l'encéphalogramme plat de l'individu blasé.¹³⁴

Dans la version norvégienne, la liste de la jeune fille rejoint tout-à-fait la thèse de Tristan Garcia. Tout ce qu'elle contient sont des expériences sans valeur a priori si ce n'est celle de l'intensité. Les souhaits que nous retenons parmi les autres sont : « je veux sentir que j'ai réussi » et « peindre des tableaux magnifiques qui reflètent qui je suis vraiment ». Ils expriment parfaitement « un idéal sans

134 Tristan Garcia, *op. cit.*, p. 21.

contenu, un idéal purement formel. *Être intensément ce que l'on est*¹³⁵. » La liste est alors infinie car il ne s'agit que de courir après un sentiment de certitude, qui rassure forcément temporairement. Du point de vue d'Anders, ce monde-là est « morne et sans relief ». Il lui manque la « fulgurance existentielle »¹³⁶ qui l'habite lui et Alain. Ces deux personnages nous rappellent Marianne qui, elle aussi, faisait tache face à l'embourgeoisement de Gérard. Dans notre film imaginaire, l'héroïne garrélienne trouve sa « chambre à elle [...] dans les plis du temps »¹³⁷ en celle d'Alain, et c'est bien là qu'elle disparaît régulièrement. Dans son exigence linguistique et sentimentale, elle ressemble beaucoup aux deux feux follets. Il s'agit de ne pas se laisser emporter par le courant de la vie, afin de garder pure leur valeur à eux, d'ordre existentielle et transcendante (l'amour, la vérité). Finalement, la figuration de la mélancolie nous amène à faire de l'addiction le lieu d'un repli. De manière davantage philosophique dans *Le Feu follet* et un peu plus politique dans *Oslo, 31 août*, le monde est régi par une intensité de type productive, pragmatique. L'addiction est alors le dernier rempart des essentialistes (réalistes, selon Marie-Claude Lambotte) qui ne veulent pas d'un idéal sans contenu. Mais l'ironie tragique veut que ceux-ci reproduisent également un discours tautologique car, malgré la certitude d'un contenu, ils n'y ont jamais touché.

Les romans, les films, les chansons ne disent, depuis près de deux siècles, pas autre chose : « Vis !, quoi que tu vives », « Aime !, qui que tu aimes », mais surtout « Vis et aime le plus que tu peux ! » – car à la fin rien d'autre que cette intensité vitale n'aura compté. [...] Il semble que nous ayons appartenu à un type d'humanité qui s'est détourné de la contemplation et de l'attente d'un absolu, d'une transcendance en tant que sens ultime de l'existence, pour embrasser une sorte de civilisation dont l'éthique majoritaire tenait à la fluctuation incessante de l'être comme principe de vie.¹³⁸



Alain derrière la fenêtre de sa chambre ; Anders derrière la vitre du café.

135 Tristan Garcia, *op. cit.*, p. 16 [en italique dans le texte].

136 « On imagine que les jeunes gens partis faire le *jihad* ont tourné le dos à une société morne et sans relief, qui n'avait plus guère de fulgurance existentielle à leur proposer. » Tristan Garcia, *ibid.*, p. 14 [en italique dans le texte].

137 « Leur éternité n'est en rien menacée par l'immobilité, car cela fait longtemps que la femme voyage verticalement dans tous les temps à la fois, dans un songe qui fait des plis du temps son endroit particulier, sa chambre à elle. », Philippe Azoury, *op. cit.*, p. 113 (déjà cité p. 43).

138 Tristan Garcia, *op. cit.*, p. 20-21.

PARTIE III

L'ADDICTION OU LA LIBERTÉ MONSTRUEUSE

Chapitre 1 : L'addiction comme caricature

La figuration de microcosmes dans les adaptations du *Feu follet* font des motifs de l'addiction non seulement un processus d'exclusion spatiale, mais aussi un système d'opposition (la « chambre » en alternative au « café »). Anders particulièrement, derrière la vitre de sa fenêtre ou du café, semble choisir de ne pas appartenir au monde qui l'entoure. Est-ce que finalement l'exclusion spatio-temporelle pourrait ne pas représenter un emprisonnement sur soi-même, mais au contraire une émancipation ? Il est temps de se demander si l'addiction peut être autre chose que la figuration d'un lent départ, d'une disparition progressive (fantôme) ou d'une malédiction cyclique et éternelle. À travers la figure du monstre (ou du monstrueux au sens large), nous dessinerons la possibilité d'une échappatoire. L'idée générale est de développer la puissance d'anarchie et d'anticonformisme que contiennent en eux les motifs de l'addiction. Nous essayerons de montrer en quoi l'addiction interroge l'iconographie du monde « normal » et peut-être en quoi elle ouvre la voie à une figuration de l'altérité.

DEHORS/DEDANS

« Catherine Jourdan, la star la plus intense de l'underground français, fait sa révolution dans sa chambre, entre onanisme violent, terreur paranoïaque et farce séditionneuse¹³⁹. » Ainsi le réalisateur et critique Yann Gonzalez résume-t-il *Dehors-Dedans*¹⁴⁰ d'Alain Fleischer (1974). Le principe de cette œuvre avant-gardiste en noir et blanc est simple : une femme, ne sortant pas de chez elle avant la fin du film, se soumet à des sortes de rituel de profanation du système capitaliste. Cet enfermement radical (la « révolution dans sa chambre ») marque le désir de délimiter un espace de lutte. L'appartement, ce qu'elle y fait, est la contestation de ce qui se passe dehors. Le « dehors » est figuré par des plans fixes de bâtiments parisiens présentés par voix-off, incarnant tous une forme de pouvoir (le parlement, la banque de France, etc.). Le personnage principal regarde aussi parfois les rues de Paris à travers son vasistas et des extraits de *l'Histoire de la Révolution française*¹⁴¹ de Jules Michelet sont alors lus en voix-off. Tous les extraits concernent la description de décapitations. Ces

139 Extrait du résumé du film *Dehors Dedans* d'Alain Fleischer, 1974, sur le site de la cinémathèque française.

140 Ce film n'ayant malheureusement pas été édité en DVD, nous n'en parlerons que sommairement, sur la base de souvenirs de sa projection à la cinémathèque française (le 16 décembre 2016) dans le cadre de la programmation « avant-garde » dirigée par Nicole Brenez.

141 *Histoire de la Révolution française*, Jules Michelet, en sept tomes publiés entre 1847 et 1853, Chamerot.

passages du film véhiculent donc une violence supplémentaire, d'ordre cathartique et politique. Par cette référence à la révolution, le réalisateur semble vouloir identifier davantage encore la violence de son film à un geste politique (ce que fait l'actrice n'est pas choquant de manière gratuite). La production du film lui-même, un huis-clos le plus économique qui soit, est un geste de réaction par rapport à un conflit avec un producteur :

En 1973-1974, le tournage de mon film *Dehors-Dedans*, dans une marginalité radicale vis-à-vis du milieu du cinéma, avait été une protestation, une proclamation de liberté, contre le despotisme et les calculs mercantiles des producteurs, souvent donneurs de leçons et metteurs en scène frustrés (dont les droits face aux auteurs-réalisateurs sont pourtant moindres en France qu'aux États-Unis par exemple) [...]

Dans une économie extrême de la production indépendante et du cinéma expérimental (16mm, noir et blanc), échappant à toutes les règles du corporatisme et de la profession cinématographique [...] j'avais donc tourné *Dehors-Dedans*, qui mettait en scène un personnage féminin solitaire [...] face à celui qui la filme, dans le huis-clos et parmi les simples décors de leur intimité de couple (un studio bohème sous les toits, dans les quartiers de l'Odéon à Paris).¹⁴²

Plus loin, le réalisateur évoque « le caractère extrémiste, provoquant, choquant, voire scabreux de *Dehors-Dedans* »¹⁴³. La nature des gestes de la jeune femme est objectivement de l'ordre du pathologique. Nous nous rappelons par exemple le passage où la femme se masturbe contre une poupée (elle se masturbe avec beaucoup de choses, mais nous avons un peu oublié) ; celui où, dans la volonté d'imiter les images des magazines féminins, elle se barbouille le visage de maquillage ; celui où elle projette des images d'hommes politiques sur son corps nu, tel John Fitzgerald Kennedy sur son postérieur ; ou celui où elle s'assoit sur les toilettes pour manger une bouillie innommable de nourriture en boîtes. Il ne s'agit donc pas de contester uniquement des faits politiques précis, mais un mode de vie, une pensée consumériste et libérale. Dans certains gestes, elle imite un comportement normatif jusqu'au grotesque (le maquillage qui déborde, manger de façon repoussante de la nourriture produite en masse). Les excès du personnage nous incitent à parler de créature car, plutôt qu'une femme, Catherine Jourdan semble jouer un comportement animal, une sorte de monstre anti-capitaliste, un état du « moi » dénué de toute construction sociale. Ce qui caractérise la créature est donc un comportement excessif : vêtue uniquement d'un t-shirt (le sexe à l'air en permanence, nous semble-t-il), elle se masturbe trop et caricature à l'extrême le monde extérieur. Nous voyons là une figuration possible de l'addiction. En effet, la créature surjoue par exemple la surconsommation dans son espèce de crise hyperphagique au-dessus des toilettes. En jouant un comportement excessif pathologique, la créature exprime le caractère intrinsèquement autodestructeur du système qu'elle imite. La consommation jusqu'au-boutiste est à la fois le schéma

142 « Histoire d'un scénario. Fragment autobiographique 9 », p. 1, dans la postface de *Sade scénario*, Alain Fleischer, 2013, Paris, Le cherche midi.

143 *Ibid.*, p. 2.

de l'addiction et celui du capitalisme.



Rares images en ligne de *Dehors-Dedans*, Alain Fleischer, 1974.

Dans un autre genre, une jeune artiste japonaise, Sawako Kabuki, a réalisé un très bref court-métrage (trois minutes) en dessin-animé, dans lequel les troubles alimentaires et l'addiction sexuelle sont figurés par une sorte d'hallucination visuelle autour d'un motif du « dehors/dedans », entre sexe et régurgitation. Rappelons au passage que ces troubles alimentaires ne sont pas reconnus par le DSM V en tant qu'addiction. Mais nous nous inscrivons du côté des nombreux spécialistes qui sont pour la classification de ces troubles comme addictifs. Par exemple, une étude publiée en 2016¹⁴⁴ suggère que l'anorexie mentale ne serait pas expliquée par une peur de prendre du poids (ce qui serait de l'ordre d'une phobie), mais par le plaisir d'en perdre, c'est-à-dire une addiction au fait de maigrir. Les schémas neuronaux impliqués (de récompense et de compulsion) sont les mêmes que dans le cas d'addictions avec produit (drogue, alcool, etc.). Par ailleurs, dans une perspective psychodynamique... :

[...] les troubles des conduites alimentaires appartiennent bien au domaine de la pathologie addictive d'autant que la structure psychopathologique sous-jacente à ces troubles est voisine de celle des autres addictions, que la place de la dépression

144 « Higher reward value of starvation imagery in anorexia nervosa and association with the Val66Met *BDNF* polymorphism » de J. Clarke, N. Ramoz, A.-K. Fladung and P. Gorwood, 2016, *Translational Psychiatry* (publié en ligne).

y est aussi centrale, et que l'évolution vers d'autres addictions toxiques (drogue, alcool, psychotropes), y est notable.¹⁴⁵

Ce petit film japonais¹⁴⁶, *Summer's puke is winter's delight*, est ainsi décrit : « La protagoniste tente de compenser son amaigrissement et le vide qu'elle ressent dans son corps par une suractivité sexuelle. Or, le va-et-vient incessant auquel elle soumet son organisme finit par le liquéfier complètement¹⁴⁷. » L'animation du film est ainsi fondée sur deux principes visuels : l'orifice et le va-et-vient, jusqu'à la dissolution. Cette petite œuvre est crue et dérangeante, car elle mêle deux types d'images interdites : la représentation du corps humain dans ses plus basses besognes (vomi, défécation) et la représentation sexuelle explicite. L'animation permet d'instaurer un lien visuel entre ces deux pôles pour créer un corps proche de la tuyauterie. Le début du film prévient d'emblée le spectateur : le titre surgit à l'écran dans un bruit de vomissement, puis s'efface avec celui d'une chasse d'eau. Une femme à tête de chat parle face caméra : « J'ai juste un peu trop mangé¹⁴⁸. » Le fond noir aux traits mouvants ainsi que le dessin irrégulier de sa tête et ses yeux qui bougent chacun de manière autonome font de ce cette femme-chat une vision glauque (comme la version cauchemardesque du fameux chat *kawaiï*, mignon, japonais). S'ensuit une hallucination psychédélique de métamorphoses, le corps devenant peu à peu une matière indéfinie, passant d'une forme à une autre. Rapidement, les objets se délitent : une bouche en gros plan, le visage de la femme-chat, etc. fondent littéralement. Un liquide jaune coule sur les doigts violets du personnage qui se fait vomir puis, un gros chat défèque un même liquide jaune. Son corps se dédouble, il y a l'héroïne possédant un corps de femme et une tête de chat ainsi qu'une version davantage féline, à quatre pattes. La femme-chat fait face à la part d'elle-même la plus animale. Elle caresse le chat puis introduit sa main dans sa bouche. Deux bouches s'embrassent en gros plans, mêlant leur langue au point de ne faire plus qu'une. Les corps commencent à se confondre dans un mouvement d'indifférenciation. Une tête de chat sort d'une autre tête de chat, proposant ainsi une relecture de la fameuse scène d'*Alien*¹⁴⁹ : le changement de corps de l'anorexique devient quasiment le meurtre de soi-même par soi-même. Son visage devient une masse mouvante d'excroissances à forme

145 Extrait du résumé de l'article « Pertinence du concept d'addiction dans les troubles des conduites alimentaires » de M. Corcos, N. Girardon, S. Nezelos, P. Bizouard, J.L. Venisse, G. Loas, F. Lang, O. Halfon, M. Flament et P. Jemmet, 2000, *Médecine des Addictions*, 151, (Suppl. B), B53-B60.

Mais nous renvoyons à ces articles par exemple :

« Anorexie mentale, toxicomanie : aménagements comportementaux d'une même organisation », une thèse de doctorat de médecine à Lille de D. Bailly, 1984.

« Troubles du comportement alimentaire : des liens étroits avec la toxicomanie et certaines formes d'alcoolisme » de D. Bailly, N. Regnaut, T. Danel et P.J. Parquet, 1991, *Annales de psychiatrie*, p.41-50.

146 Diffusé sur la chaîne télévisuelle Arte le 8 mars 2017 et visible en ligne sur Youtube ou le site d'Arte [<https://www.youtube.com/watch?v=uKiU9otpIO0>].

147 Fiche de présentation du film sur le site d'Arte [<http://cinema.arte.tv/fr/article/summers-puke-winters-delight-de-sawako-kabuki>].

148 [Traduction de ma main] « I just ate a little too much... », *Summer's puke is winter's delight*, Sawako Kabuki, 2016.

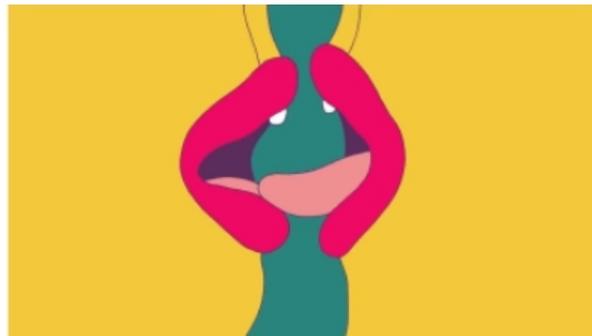
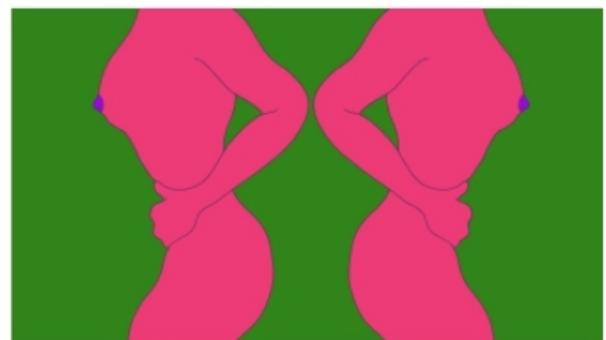
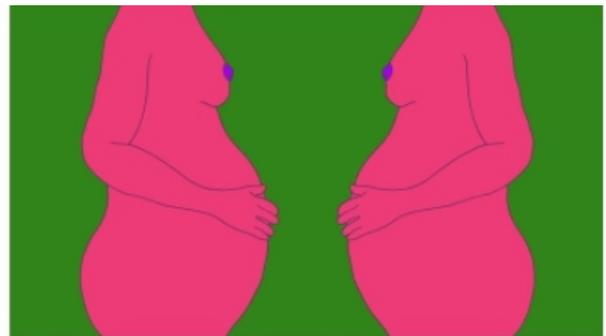
149 *Alien, le huitième passager*, Ridley Scott, 1979.

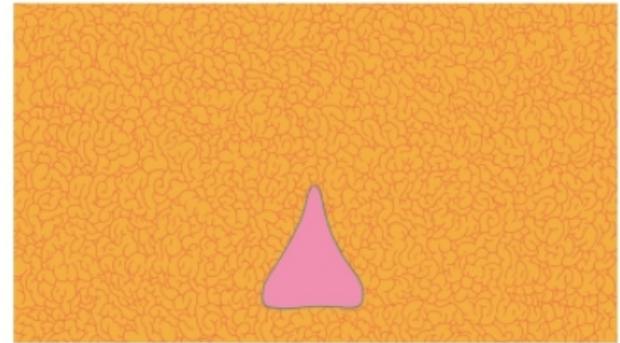
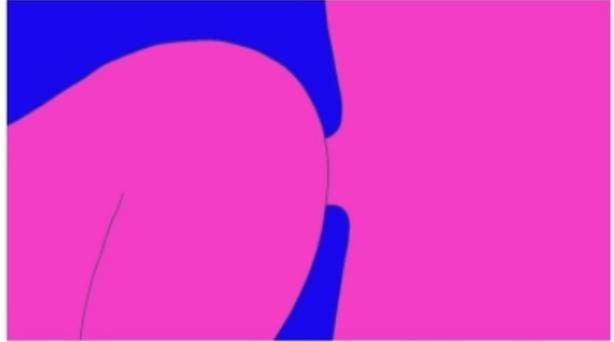
phallique, puis chacun de ces nouveaux membres devient une bouche grande ouverte. Un bras très allongé serpente dans l'image jusqu'à atteindre une fente, deux doigts s'y introduisent. Une grosse femme-chat se masturbe puis elle s'affine et finalement pénètre ses deux bras à l'intérieur d'elle-même, jusqu'à ce qu'ils lui ressortent par la bouche. Les deux orifices ainsi liés, font de deux addictions un même geste (se vider/se remplir), et ce faisant l'addiction devient le symptôme d'un état général du personnage. Par SMS un homme lui dit de le rejoindre. Leur relation sexuelle devient un montage quasi stroboscopique de gros plans de va-et-vient entre des formes changeantes (chaque à-coup provoquant une transformation : fellation, pénétration, jusqu'à l'éjaculation en tant que vomissement...). Ces gros plans font clairement référence à l'iconographie pornographique, inscrivant le film dans une critique de cette imagerie très mécanique de la sexualité. Finalement le film s'achève par une femme-chat squelettique s'avalant/se régurgitant elle-même dans un cycle sans fin, opposée à une grosse femme-chat qu'elle regarde manger et avoir des relations sexuelles avec l'homme. La maigre voit la grosse comme corps réel (dans l'action) à la manière des anorexiques qui ne se voient pas maigrir. Son corps fond jusqu'à devenir une sorte de pure matière, ce que l'on rapproche à cette réplique répétée au cours du film : « Regarde il y a de la viande dedans¹⁵⁰. » Par deux fois, le film intègre dans un montage très rapide une prise de vue réelle déformée par des changements d'espace colorimétrique et des légers effets de *glitch* (esthétisation d'erreur numérique). Le résultat est une sorte de matière indéfinissable, et qui fait tache parmi les aplats colorés du film : c'est la « viande » dont la voix-off parle. Les aplats colorés utilisés permettent d'unir dans une abstraction tous les fluides corporels tandis que les formes simples des dessins font du corps humain une machine/orifice en train de perdre forme. Ce dehors/dedans corporel (ou plutôt matériel) fait donc de la répétition addictive un processus de dissolution, d'indéinition. Le corps anorexique/boulimique devient matière et machine à la fois, or l'aspect machinique est induit par la présence du personnage masculin qui fait du corps féminin un réceptacle. La deuxième partie du film est rythmée par les SMS qu'elle reçoit de la part de l'homme, qui deviennent de plus en plus explicites. Aussitôt elle est à sa porte en culotte, et celui-ci l'attrape. Les deux corps emboîtes se démultiplient, changent de couleur et de position selon un rythme de plus en plus rapide, provoquant un effet d'accumulation jusqu'à l'écoeurement. Entre deux SMS, la femme-chat se pèse et l'homme tripote ses poignées d'amour tandis que la voix-off/musique continue de déclamer sa rengaine : « Vomis ! Vomis ! Vomis¹⁵¹ ! » Bien que ce dessin-animé ne soit pas politisé comme le *Dehors-Dedans* d'Alain Fleischer, nous ne pouvons que voir une forme de critique envers la pensée du corps moderne. Un corps machine que l'on contrôle en vue d'une efficacité, une productivité

150 « Look. There is meat in it. », Sawako Kabuki, *ibid.*

151 « Puke ! », mot répété sans cesse vers la fin du film, Sawako Kabuki, *ibid.*

quantitative. Les corps, sur fond coloré vide, sont abstraits de façon à mettre en valeur leur mécanique des fluides. Devenu une véritable machine asservie, le corps de la femme-chat subit quasiment le rythme intensif d'une usine. La répétition n'est plus ici le motif d'une exclusion temporelle ni même spatiale, mais l'aliénation d'un corps dépossédé, réduit à sa fonctionnalité la plus basique (se remplir/se vider). L'exil s'installe en soi-même. Au contraire de la créature d'Alain Fleischer qui utilise son corps comme outil de contestation, la femme-chat de Sawako Kabuki est la caricature du corps anéanti par l'addiction, pris dans le mouvement d'un engrenage supérieur. L'addiction sexuelle et anorexique est ici un processus d'indifférenciation qui réduit un corps à l'état de chair, de viande.





Ce que le personnage de *Dehors-Dedans* a de caricatural (manger au-dessus des toilettes, se masturber pathologiquement) devient de réelles addictions dans *Summer's Puke is Winter's Delight*. L'addiction au cinéma, c'est aussi bien souvent quand la réalité rejoint la fiction (on pense par exemple à l'un des derniers films de Martin Scorsese, sous poudre blanche, *Le Loup de Wall Street*, 2013 : l'adaptation de l'autobiographie de l'ancien courtier en bourse aux pratiques illégales, Jordan Belfort, est une farce d'une excessivité grotesque, répugnante et folle). L'énormité de l'addiction en fait le motif parfait de la dénonciation de l'état du monde. En un sens, Alain et Anders (dans leur sobriété, le temps du film) étaient des figures d'opposition au monde. Et nous nous intéressons maintenant à l'addiction en tant que synecdoque d'un monde pathologique (l'individu aliéné ou révolté, devenu à l'image du monde qu'il habite). Comme si les deux feux follets avaient choisi de replonger pour mieux se fondre dans la masse, et ne plus se sentir exclus de l'addiction généralisée. Dans cette dernière partie, le corps est au centre de notre attention en tant qu'objet d'une ambiguïté : entre corps-machines/corps-viande et corps contestataire, le motif de l'addiction balance.



« *There is meat in it.* », *Summer's Puke is Winter's Delight*, Sawako Kabuki, 2016

LA DÉCOUVERTE D'UNE « SUBSTANCE » ADDICTIVE, ET DE SA LOI

Nous pensons qu'un film tel que *The Neon Demon* de Nicolas Winding Refn (2016) s'inscrit d'une certaine façon dans l'héritage de *Dehors-Dedans*. Il est certain que les deux films n'ont rien à voir en termes de production, le film de Nicolas Winding Refn ayant été tourné à Los Angeles et coûtant une somme approximative de sept millions de dollars (ce qui représente un budget « réduit » pour

tourner dans la ville de Hollywood, mais qui est incomparablement supérieur à ce que le film d'Alain Fleischer a dû coûter). La base scénaristique du film d'apprentissage est vite reconnaissable : une jeune provinciale débarque à Los Angeles dans l'espoir de devenir mannequin, ce qui semble peine perdue tant elle est naïve et peu armée face à la cruauté du milieu... Mais derrière cette fragilité apparente se cache une détermination que rien n'arrêtera. A priori rien de nouveau, mais « cet argument à la *Magicien d'Oz* ou à la *Une étoile est née* se transforme en un cycle de pur narcissisme. »¹⁵²Le scénario original ne ressemble pas au résultat final, car le réalisateur a non seulement changé la fin et toute la deuxième partie du film en cours de tournage, mais il a encore modifié grandement la chronologie lors du montage. Nicolas Winding Refn travaille en ayant le luxe de tourner dans l'ordre du scénario, ce qui permet selon lui une mise en scène organique, en faisant de son doute constant une force créatrice. Ce qui nous intéresse est justement l'évolution d'un film, très inscrit dans les codes de genres, qui l'a amené à se préciser comme l'histoire d'une addiction. Il s'agirait d'une addiction inédite au simulacre de la beauté, qui amènerait les femmes à s'entre-dévorer sous les yeux des hommes.

La première séquence du film installe le rapport de force qui rend possible cette nouvelle addiction : un plan fixe large présente l'héroïne, Jesse, immobile dans une position inconfortable, ensanglantée et les yeux ouverts. Elle est recouverte de maquillage coloré, habillée d'une robe en vinyle bleu. Tout est fait pour scintiller : la matière de la robe qui renvoie beaucoup de lumière, le gloss rose qui brille (contrairement à un rouge à lèvres mat), les espèces de fausses pierres précieuses en plastique collées sur son visage, et même le faux sang d'une texture visqueuse. « Le film commence avec un décor très artificiel, dans une iconographie de ville contemporaine. Jesse est maquillée, elle représente la mort, la beauté, le « design », le fétichisme¹⁵³. » Ses yeux immobiles, le sang, et sa peau blanche contribuent à faire d'elle un cadavre scintillant. Le raccord dans l'axe, du plan large au plan taille, souligne à la fois la fixité et la beauté enfantine de cette jeune fille (interprétée par Elle Fanning, âgée de seize ans à l'époque, comme son personnage). Contre-champ : un homme en gros plan dans l'obscurité la regarde, la tête penchée en avant lui donnant un air menaçant. Jusque-là nous avons presque l'image d'un meurtre : le meurtrier dans l'ombre faisant du cadavre un fétiche de lumière. Puis le plan large de la jeune femme devient un travelling arrière, découvrant deux néons et l'espace du studio. Des flashes surgissent de manière régulière, surexposant le centre du cadre où se trouve l'héroïne. La musique extradiégétique de Cliff Martinez, un peu kitsch à la manière d'un Bernard Herrmann passé chez Brian de Palma, renforce un effet dramatique. Le rythme de ce morceau électronique soutient l'idée d'un suspense (comme si nous

152 Extrait d'une réponse de Nicolas Winding Refn, « Un film pour l'avenir », Cyril Béghin et Nicholas Elliott pour *Les Cahiers du cinéma* n°723, juin 2016, p.35.

153 Nicolas Winding Refn, *ibid.*, p.37.

assistions réellement à une scène de meurtre) tout en évoquant un style musical moderne, qui peut renvoyer au monde de la mode. Chaque effet de flash est par ailleurs valorisé par un bruitage mixé avec la musique. À la fin du travelling arrière, le pan de mur devant lequel pose l'apprentie modèle se découpe sur le rectangle de l'immense fenêtre en arrière-plan. Le cadre rectangulaire, au ratio évoquant le format scope du film, est mis en valeur par une ligne de néons rose fluo qui en fait le tour. Il s'agit bien d'une séance photo mais la présence de ce cadre de cinéma en arrière-plan nous indique dès à présent qu'il s'agira bien plus que du simple medium photographique. L'homme en contre-champ est désormais dissimulé derrière l'objectif de son appareil photo, le flash continuant de crépiter dans son dos. Un léger travelling avant renforce l'opposition entre le champ et le contre-champ. D'un côté nous avons un cadavre scintillant surcadré sous une rafale de flashes, et de l'autre une silhouette protégée par l'obscurité, armée d'un appareil photo et d'un flash. Le montage revient au champ, mais le décor est laissé vide alors qu'un travelling avant continue virtuellement le plan précédent. En effet, il semble que le travelling avant sur le photographe continue son mouvement sur ce plan de décor vide, comme si l'action photographique consistait en une sorte de rapt. La jeune fille a disparu dans le montage, dans cette action d'être photographiée par un homme. Or, nous la retrouvons immédiatement en coulisses en compagnie d'une autre femme, Ruby la maquilleuse. Celles-ci se rencontrent par le biais d'un champ/contre-champ mis en abîme par des miroirs. Jesse se démaquille en faisant dos à Ruby, qui l'observe par miroir interposé. Elles font toutes les deux face à de grands miroirs rectangulaires (encore ce format scope, cette référence au cinéma) et commencent une discussion en restant dos à dos. Les cadres du champ/contre-champ sont symétriques, focalisés sur le reflet du personnage cadré. On voit dans chacun des plans, les deux personnages, leurs reflets et même les reflets de leurs reflets. Ainsi avons-nous en même temps un dos à dos et un face à face mis en abîme. Cette figure ambiguë dit bien la nature de ce qui rapproche et, pourtant, sépare les deux personnages féminins. Ruby est celle qui donne la première réplique du film : « Tu trouves que je te mate ? » Elle s'excuse mais « Ta peau est tellement parfaite. » S'ensuit une conversation qui caractérise très rapidement les personnages. Jesse est donc la provinciale, la nouvelle, tandis que Ruby adopte ce ton désabusé des habitués : « Rassure-toi. Cet air de biche apeurée, c'est exactement ce qui plaît. » Finalement l'anti champ/contre-champ s'achève et Ruby rentre dans le plan de profil qui cadrerait Jesse seule au début de la séquence. Elle l'aide à ôter tout le faux-sang qui reste sur son buste. Cela devient même un gros plan de Ruby avec Jesse en amorce. Lorsque cette dernière se retourne pour que Ruby puisse démaquiller son dos, nous voyons le regard de la maquilleuse devenir quelque peu prédateur. Nous devinons le lesbianisme du personnage, son rapprochement intéressé, et l'innocence de Jesse. Cette séquence dans les coulisses d'une séance photo est caractérisée par une impression de grande douceur. Entre deux séquences où la musique

recouvre tout, cet espace de silence ressort par son effet apaisant. Le mixage sonore, comme souvent dans ce film, rappelle la théorie de l'ASMR (de l'anglais « Autonomous Sensory Meridian Response » qui se traduit par « réponse automatique des méridiens sensoriels »). Ce sigle décrit la production d'une sensation agréable non-sexuelle de picotements ou de frissons au niveau du crâne, du cuir chevelu ou des zones périphériques du corps, en réponse à un stimulus sensoriel. Cette classification est moins le produit de recherches scientifiques que l'exploitation d'un phénomène qui engendre énormément de vues sur Youtube, etc. En somme il s'agit de vidéos relaxantes constituées par exemple de séances de brossage de cheveux, d'effets sonores liés au fait de caresser ou toquer du bout des ongles la coque du microphone, ou bien de toucher différentes sortes de tissus, de matières... Or, dans ce film, nous constatons une attention particulière aux matières aussi bien d'un point de vue visuel (le générique d'ouverture n'est constitué que de poudres de maquillage et de paillettes) que sonore. Dans cette séquence, le silence ambiant met en valeur le bruit de la lingette démaquillante sur le corps de Jesse, du pinceau de maquillage que nettoie Ruby et de la robe en vinyle de Jesse (un son proche du cuir). Les voix, particulièrement calmes et reposantes, sont également mises en valeur par le mixage (la voix un peu nasale d'Elle Fanning et celle, très douceuse, de Jena Malone qui incarne Ruby). Par ailleurs, la chef opératrice Natasha Braier a choisi de vieilles optiques anamorphiques afin d'obtenir le rendu le plus doux possible des peaux des actrices et casser ainsi le piqué du numérique. Dans une interview, le réalisateur explique aussi comment ils ont obtenu ces *flares* si particuliers qui baignent le visage de l'actrice dans une sorte d'aura lumineuse permanente :

Certains ont été filmés pendant le tournage, par exemple en déplaçant des miroirs. Mais j'ai aussi filmé des *flares* isolés, pour pouvoir les manipuler et les incruster en post-production. Les halos sur le visage de Jesse, on les a surtout réalisés directement dans la caméra, par exemple en frottant l'huile de sa peau sur l'objectif ! Le film a été fait de manière très primitive, en partie parce qu'on avait peu d'argent.¹⁵⁴

En l'occurrence les deux miroirs sont délimités par des lignes d'ampoules (qui rappellent la fenêtre aux néons roses du plan précédent) et le mur lui-même en est incrusté. Non seulement la lumière ainsi diffusée embellit les actrices, mais il n'est pas très difficile de créer des *flares* avec autant de sources dans le champ. Ainsi cette séquence est-elle à l'image d'une douceur générale, une beauté un peu planante. L'effet premier de la séquence sur le spectateur est d'ordre sensoriel, semi-hypnotique, pour peu que l'on soit sensible à ces stimuli sensoriels visant un « massage cérébral » (selon les termes de l'ASMR). Pour résumer nous avons donc une séquence de photographie qui confine à l'agression, qui fait du photographe une présence menaçante et dévorante pour le modèle ; et d'autre

154 Nicolas Winding Refn, *ibid.*, p.38.

part, une rencontre d'une grande douceur mais ambiguë avec la maquilleuse. Or, il est intéressant de noter que tous les hommes dans ce film exercent une forme de pouvoir destructeur envers les femmes sauf peut-être celui-ci, ce photographe amateur qui ne parvient pas à pénétrer le cercle des artistes reconnus. Seul personnage à défendre l'idée d'une « beauté intérieure » et à vouloir sauver l'innocence de Jesse, il est ici d'emblée représenté du côté de la dévoration. Le personnage qui aurait pu sauver un semblant de moral dans ce L.A. dystopique (l'amoureux hors-système, naïf et romantique) incarne ironiquement la première figure de l'obsession mortifère pour la beauté. Et la douceur de la nouvelle amie Ruby n'est évidemment qu'un plus grand piège (la littérale dévoration des femmes entre elles) à retardement. Par ailleurs, l'obsession de la mise en scène pour les textures, la lumière, les sensations sonores donne une véritable matière à ce « produit » addictif qu'ils désignent du nom de beauté.





Première et deuxième séquences de *The Neon Demon*, Nicolas Winding Refn, 2016

LE RITE INITIATIQUE

La troisième séquence fait apparaître plus clairement le cœur du film, la logique des relations qui fait à la fois s'opposer Jesse aux hommes et aux autres femmes. Ruby l'invite à une soirée. Le raccord les transpose immédiatement à la soirée en question : elles sortent d'un ascenseur illuminé de couleur rose, traversent en travelling latéral une pièce bleu sombre, remplie de silhouettes quasiment immobiles. En plan large, à travers ces figures de l'élégance et de l'élite « hype », Ruby marche à la vitesse du travelling tandis que Jesse, habillée comme une adolescente, est obligée de courir pour ne pas se perdre. Ruby lui présente deux mannequins blondes au physique particulièrement semblable. La musique recouvre tout, pas de dialogues. Jesse tourne la tête et un contre-champ dévoile ce qu'elle vient de découvrir : un homme l'observe sans ciller (c'est le photographe reconnu qui la mettra sur le devant de la scène). De son point de vue, la lumière isole Jesse de la soirée, la nimbant d'un bleu plus claire que le reste. Les quatre femmes dans les toilettes évoquent le nom des rouges à lèvres qui ont été pensés, dit Ruby, pour catégoriser les femmes en deux groupes : « Les femmes aiment les rouges à lèvres dont le nom leur évoque la bouffe ou le cul. Les exemples ne manquent pas. Noir réglisse. Prune passion. Pêche ardente. » Ruby va finalement choisir un rouge d'un nom de dessert pour maquiller la bouche de Jesse. Or, ce premier rituel est filmé dans le cadre d'un miroir, sans amorce réelle. Maquiller Jesse pour qu'elle ressemble davantage à l'une d'entre elles (Ruby et l'une des mannequins, Gigi, sont en train de se maquiller devant un miroir) ressemble à un geste initiatique. Contrairement aux autres, Jesse ne se remaquille

pas en faisant face à son reflet (plan avec amorce réelle), mais Ruby la maquille et cela occasionne un plan de miroir (sans amorce). Par ce geste quasiment imposé, Jesse passe déjà de l'autre côté. Dans ce miroir, les quatre femmes s'y reflètent tout en commentant la perfection de Jesse (ses cheveux, sa peau). Le thème de la beauté naturelle commence à émerger, Gigi s'extasiant que l'on puisse être si belle sans s'être rien refaire (alors qu'elle-même se fait appeler « la femme bionique »). En quelques minutes, nous découvrons le monde creux et cynique auquel Jesse fait face et à quel point son rôle est d'en être l'antithèse. Dans la conversation, Sarah, l'autre mannequin (interprétée par Abbey Lee, une mannequin internationalement connue qui a également servi de conseillère sur le milieu de la mode) exprime en partie le cynisme de leur vision du monde :

Sarah : - Elle veut seulement savoir qui tu te tapes.

Jesse : - Pardon ?

- Quoi ? C'est ce qui intéresse les gens, non ? Une jolie fille débarque dans une pièce, tout le monde la dévisage et se demande qui elle se tape. Qui elle pourrait se taper. Jusqu'où elle ira et si elle me fera de l'ombre.¹⁵⁵

Un plan moyen-large rend finalement compte de leur position dans l'espace les unes par rapport aux autres : elles sont toutes les trois alignées face à Jesse qui n'ose pas dire qu'elle est vierge. Cette disposition des corps souligne de manière évidente la tension sous-jacente des séquences précédentes. Jesse, par sa beauté naturelle, attire le regard des hommes et, par-là même, attise l'envie des autres belles femmes. À la fin de la séquence, elle se retrouve seule dans le cadre de son miroir. Mais, nous spectateurs, ne voyons pas réellement cette beauté subjuguante dont il est tant question. De quoi parlent-elles ?

Ruby guide encore une fois Jesse dans un couloir sombre. Plus de la moitié de l'image est mangée par une obscurité sans détails, un grand aplat de noir. Seul le couloir à peine éclairé permet de distinguer les deux femmes passant à travers un rideau théâtral. Jesse hésite, mais Ruby la prend par la main. La caméra « passe » elle aussi à travers le rideau pour s'enfoncer dans la masse noire de l'image. À l'intérieur de ce lieu abstrait, les femmes apparaissent puis disparaissent par un effet de lumière rouge stroboscopique. Les plans fixes distinguent deux groupes : les deux mannequins d'un côté, Jesse et Ruby de l'autre. Au centre de cette obscurité totale et de leurs regards, une silhouette étrange (comme intégralement habillée d'une combinaison, tête comprise), une silhouette aux formes distinctement féminines et pas particulièrement mince. Celle-ci est soudain en l'air, entravée selon une technique de *shibari* mais en suspension (bondage japonais, avec une dimension esthétique et pas nécessairement sexuelle). Dans des articles sur le sujet, la journaliste spécialiste des questions de sexualité notamment au Japon, écrivaine et docteur en anthropologie, Agnès Giard,

¹⁵⁵ Et encore, nous trouvons que la traduction française n'est pas à la hauteur de la vulgarité du « fuck » anglais, très appuyé par le jeu de l'actrice. *The Neon Demon*, Nicolas Winding Refn, 2016, Sarah à Jesse.

explique ainsi :

Au Japon, “bondage” se dit “*shibari*” : l’art d’attacher. La tradition de la corde au Japon remonte aux temps les plus archaïques... Dans la religion shinto, la corde délimite les espaces sacrés : au lieu de bâtir des temples et des églises, les Japonais placent une corde autour d’une pierre ou d’un arbre qu’ils disent «habité» par les dieux. Ce soir, sur Arte, c’est une femme qui se fait attacher, comme si son corps - possédé par une présence divine – devenait l’objet d’un culte étrange...

[...] Comme si, paradoxalement, la contrainte exercée par les cordes n’était rien d’autre qu’une libération. Le *shibari* force les portes de l’âme... Il y a une forme d’abandon quasi-spirituel dans cette pratique érotique.¹⁵⁶

La beauté du *shibari* n’est pas destinée à mettre en valeur une personne, mais bien plutôt à la détruire. Ou du moins détruire l’illusion qu’elle a d’être «elle-même».

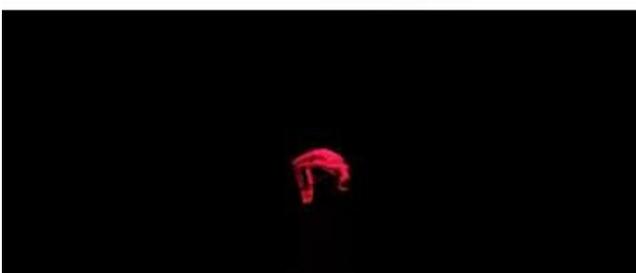
C’est en tout cas ce qu’expliquent la plupart des maîtres de corde (*nawashi*) au Japon. Tel Go Arisue qui le formule ainsi : «*La beauté, c’est quand le corps adopte des postures non-naturelles. C’est quand on lui fait prendre, grâce à la corde, des poses étranges et contrefaites. Lorsque le corps est tordu, déformé, c’est dans la tête que ça se passe : toutes sortes de sentiments envahissent la femme. Elle libère des choses contradictoires et presque laides, avant, progressivement, de se pacifier. Un homme prend soin d’elle. Elle s’abandonne. C’est comme une métaphore du sexe, un conflit qui se résout dans l’union*».¹⁵⁷

Cette apparition est donc le symbole d'une beauté de l'artifice, de la technique plus ou moins douloureuse envers le corps féminin (chirurgie esthétique de Gigi, anorexie potentielle des mannequins, maquillage et autres astuces de déguisement). Ces « poses étranges et contrefaites », ces « postures non naturelles » du *shibari* évoquent aussi le corps mal installé de Jesse dans le premier plan du film, les poses inconfortables des mannequins perchés sur talons hauts, et surtout son cadavre déboîté quand elle sera précipitée au fond d'une piscine vide. Le *shibari* comme métaphore de la beauté est donc cette ambiguïté entre un « corps [...] tordu, déformé » et « une forme d'abandon quasi-spirituel ». L'idée du maître des cordes cité par Agnès Giard selon laquelle le *shibari* serait lui-même « une métaphore du sexe » - mais au sens sexiste où il l'entend : « Elle libère des choses contradictoires et presque laides, avant, progressivement de se pacifier. Un homme prend soin d'elle. » - n'est pas sans rapport avec notre analyse. En effet, tout au long du film, la beauté est avant tout décrite comme un système d'asservissement des femmes par les hommes (système entretenu par les femmes elles-mêmes) et cela va jusqu'à la figuration d'un viol. La photographie en particulier est rapprochée d'une forme d'acte sexuel plus ou moins imposé par l'homme. Toute le problème bien sûr est dans ce « plus ou moins », ne sachant jamais quelle est la

156 « Un rituel érotique au Japon », Agnès Giard, novembre 2008, pour son blog « Les 400 culs » de *Libération* [<http://sexes.blogs.liberation.fr/2008/11/22/peut-on-faire-l/>].

157 « Shibari, l'art de mettre le cul... », Agnès Giard, septembre 2014, « Les 400 culs » de *Libération* [<http://sexes.blogs.liberation.fr/2014/09/01/il-nexistait-jusquici-aucun-mode-demploi-en-francais-pour-faire-des-noeuds-erotiques-dans-un-livre-intitule-shib/>]

part de consentement, la liberté du modèle face au photographe. Or, Jesse passe de la peur au plaisir lorsqu'elle accepte finalement d'être l'objet ultime du désir des autres, lorsqu'elle se soumet. Le *shibari*, cette pratique devenue au cours du temps un stéréotype sadomasochiste est donc l'image de la beauté comme rapport de force et soumission ambiguë. Tous les personnages ont les yeux rivés vers cette figure sacrificielle, elles regardent en quelque sorte leur idéal, leur unique valeur. Ce rassemblement a quelque chose du rite initiatique, les « habituées » faisant découvrir à la nouvelle l'objet de leur addiction. La séquence s'achève par un travelling latéral arrière de Jesse souriante, qui donne l'impression qu'elle avance vers la femme ligotée. L'abstraction de l'espace donne une ampleur à ce mouvement, Jesse adhère symboliquement à cette chimérique valeur, à cette sur-signification du prestige (par la soumission). Peu avant, la lumière stroboscopique passe du rouge au blanc, comme s'il y avait eu soudain la résolution d'un conflit. Jesse avance donc dans une lumière stroboscopique blanche, qui rappelle son statut de beauté naturelle et vierge. Son artificialité à elle est cette image de pureté qu'elle renvoie.





Séquence du rite initiatique dans *The Neon Demon*, Nicolas Winding Refn, 2016.

LE PASSAGE DE L'AUTRE CÔTÉ DU MIROIR

Jesse, donc, prend goût à ce statut d'objet désiré, soumis mais puissant. Lors d'une audition pour un défilé, Jesse retient particulièrement l'attention du couturier (dans une admiration béate face à cette beauté inédite car « naturelle »), elle prend la place de Sarah. Sarah est l'ancienne mannequin (de plus de vingt-et-un ans) maintenant méprisée (« viande périmée » dit-elle), aux yeux trop grands et aux salières trop marquées des anorexiques. La beauté de Sarah est forcée, ce qui n'est pas comparable à l'idéal ultime de la beauté innée. De cette séquence où les mannequins défilent en sous-vêtements sous le regard d'un homme détestable, nous retenons l'image des modèles en ligne les uns à côtés des autres comme les produits d'un supermarché, de ces compositions de corps nus, lascifs et graves comme dans un magasin de mode. Ensuite, dans un geste symboliquement évident, Sarah brise le miroir des toilettes des femmes ; Jesse la rejoint et elles s'opposent dans un champ/contre-champ glacial. Le mixage des voix met en valeur le silence absolu de la pièce (abstraction sonore) et le timbre un peu étrange de Sarah. Le réalisateur a probablement donné des indications très précises à l'actrice/mannequin pour jouer à la manière d'un robot, parlant lentement et gardant le plus longtemps possible les yeux ouverts. Même sa façon de fumer ou de lécher ses lèvres semble mécanique. Abbey Lee, interprétant Sarah, mais aussi Bella Heathcote qui joue Gigi et Jena Malone (Ruby), ont été dirigées très différemment pour créer un jeu inhumain, distinct du naturalisme sobre d'Elle Fanning (Jesse).

Sarah : -Les gens te voient. Ils te remarquent. Tu sais la chance que tu as ? Je suis invisible. Qu'est-ce que ça fait ?
 - Quoi ?
 - D'entrer dans une pièce. On est en plein hiver et tu es le soleil.
 -[Pause] C'est indescriptible.¹⁵⁸

En disant ces mots, Elle Fanning remue un peu des oreilles. Cette expressivité du visage, allant

¹⁵⁸ *The Neon Demon*, Nicolas Winding Refn, 2016, Sarah et Jesse dans les toilettes des femmes.

même jusqu'aux oreilles, s'oppose au visage de Sarah « mangé » par deux grands yeux vides. Sarah fait mine de se jeter sur elle, ce qui fait peur à Jesse. En faisant un mouvement de recul, elle pose sa main à terre et se coupe gravement avec un morceau de miroir brisé. Sarah attrape sa main ensanglantée et se met à la lécher compulsivement. Après le départ de Jesse, Sarah en contre-plongée, à quatre pattes le menton en sang, ressemble à un animal. Mais la séquence véritablement décisive est celle du premier « catwalk » de Jesse. Après la répétition de l'audition, qui marque son élection par le couturier et l'éviction de Sarah, vient la vraie transformation du personnage.



Séquence de l'audition, au cours de laquelle Jesse vole la vedette à Sarah, *The Neon Demon*, Nicolas Winding Refn

Cette fois-ci elle vole la vedette à Gigi en étant choisie pour fermer le défilé (traditionnellement, c'est le mannequin le plus prestigieux qui porte la pièce la plus spectaculaire de la collection). Un travelling avant avance rapidement sur le couturier qui désigne presque la caméra : « Toi. » Jesse, habillée de cette robe spéciale, est alors dédoublée dans cinq miroirs différents alors que le couturier l'examine. Le cadre commence à hauteur de sa taille (coupant visuellement sa tête), mais même lorsqu'un travelling vertical permet de la cadrer normalement, sa longue chevelure la dissimule toujours, faisant d'elle un corps sans visage. Ensuite nous passons directement à la fin du défilé : les modèles, alignés, ne bougent pas sous la rafale ininterrompue de flashes. Le décor n'est en aucun cas réaliste : il s'agit du même espace noir sans perspective que la scène du *shibari*. Aucun figurant mis à part les modèles ; et les flashes semblent provenir de nulle-part. Un long travelling arrière montre toutes les mannequins de profil (tournées droite-cadre alors que le travelling va de la droite vers la gauche) jusqu'à atteindre la dernière place qu'occupe Jesse. Ce mouvement de caméra fait écho avec le travelling arrière latéral qui figurait l'adhésion de Jesse à cet idéal que symbolisait la femme en suspension. Nous retrouvons d'ailleurs la même extase du personnage, amplifiée dans ce cas. Le plan s'immobilise sur Jesse, isolée gauche-cadre. La lumière (bleue dans son ensemble) est composée de deux grands effets : les flashes qui frappent avec beaucoup de contraste et une sorte de pulsation lumineuse un peu moins contrastée qui joue principalement sur les visages. La densité de l'image et le vêtement sombre de Jesse isole particulièrement son visage palpitant de lumière. Elle ferme les yeux, respire suffisamment fort

pour faire bouger son torse et marquer les stigmates d'une émotion forte. La musique, composée d'une note sans fin, maintient un effet de suspension du temps. En plan poitrine face, Jesse ouvre les yeux transfigurée. Elle regarde droit dans la caméra comme elle regarderait à l'intérieur d'elle-même. La lumière, l'angle légèrement en contre-plongée de la caméra, peut-être du maquillage jouant sur les ombres, ainsi que sa coupe de cheveux très plaquée ont gommé ses joues enfantines. Elle a désormais un visage carré, avec les mâchoires qui ressortent comme celles de Gigi. Un plan noir parsemé des *flares* que créent les flashes, visualise une sorte de point de vue subjectif de Jesse. Elle ne voit pas une foule à ses pieds, mais la simple abstraction d'un flash. Il s'agit moins d'un orgueil qui se satisfait d'une forme de reconnaissance, que d'une satisfaction narcissique liée à la lumière. D'ailleurs, au cœur de l'obscurité totale si menaçante, elle n'est visible que grâce à ce pouls abstrait de la lumière. Dans cette hallucination narcissique, quelque chose apparaît : une sorte de triangle à l'envers (symbole de la féminité depuis la nuit des temps comme le prouve par exemple la grotte de Chauvet), mais découpé en quatre plus petits triangles. Si nous nous amusons à décrypter ce symbole, nous pourrions dire que le nombre quatre renvoie aux quatre protagonistes, que la figure est à la fois une et plusieurs et que cela évoque la division absurde qui sépare les quatre femmes si semblables, ou bien que ces triangles imbriqués nous évoquent un diamant (« Un diamant dans un océan de verre. »¹⁵⁹). Mais, peu importe, il s'agit avant tout d'un fétiche sans référent, un signe nouveau. Est-ce le stade ultime de la beauté, une image sans lien avec la réalité, une sorte de pure signe ? L'abstraction de la séquence tend dans ce sens, à faire de la beauté une expérience transcendante. Jesse regarde donc fascinée ce signe qui clignote même à l'intérieur de ses pupilles (preuve que tout est dans sa tête?). Finalement il cesse de clignoter, les flashes cessent et la musique se calme. Puis Jesse apparaît en contre-jour dans un triangle de lumière (toujours cette même lumière bleue), la silhouette de sa robe étant elle-même un triangle. Les deux triangles se reflètent sur le sol, ce qui donne un losange inclus dans un plus grand losange. Jesse embrasse donc géométriquement la forme de ce signe. Elle devient ce signe. Ou plus précisément elle se voit devenir ce signe, car un montage alterné la montre à la fois dans le triangle, et à la fois regardant ce spectacle avec toujours plus d'agitation. Le triangle se remet à clignoter, mais au rythme d'un battement de cœur. Le plan poitrine de Jesse (le champ du champ/contre-champ) la montre en train de se calmer également. Finalement, la Jesse du losange sort de l'ombre et se met à marcher droit devant elle sous les flash qui réapparaissent lentement ; nous comprenons qu'il s'agit d'une réinterprétation de son apparition sur le podium. Un plan taille en contre-plongée avec beaucoup d'air au-dessus de sa tête valorise son mouvement de marche vers l'avant, tandis qu'en contre-champ, le triangle grossit par un effet de travelling avant virtuel. Marcher sur le *catwalk* consiste

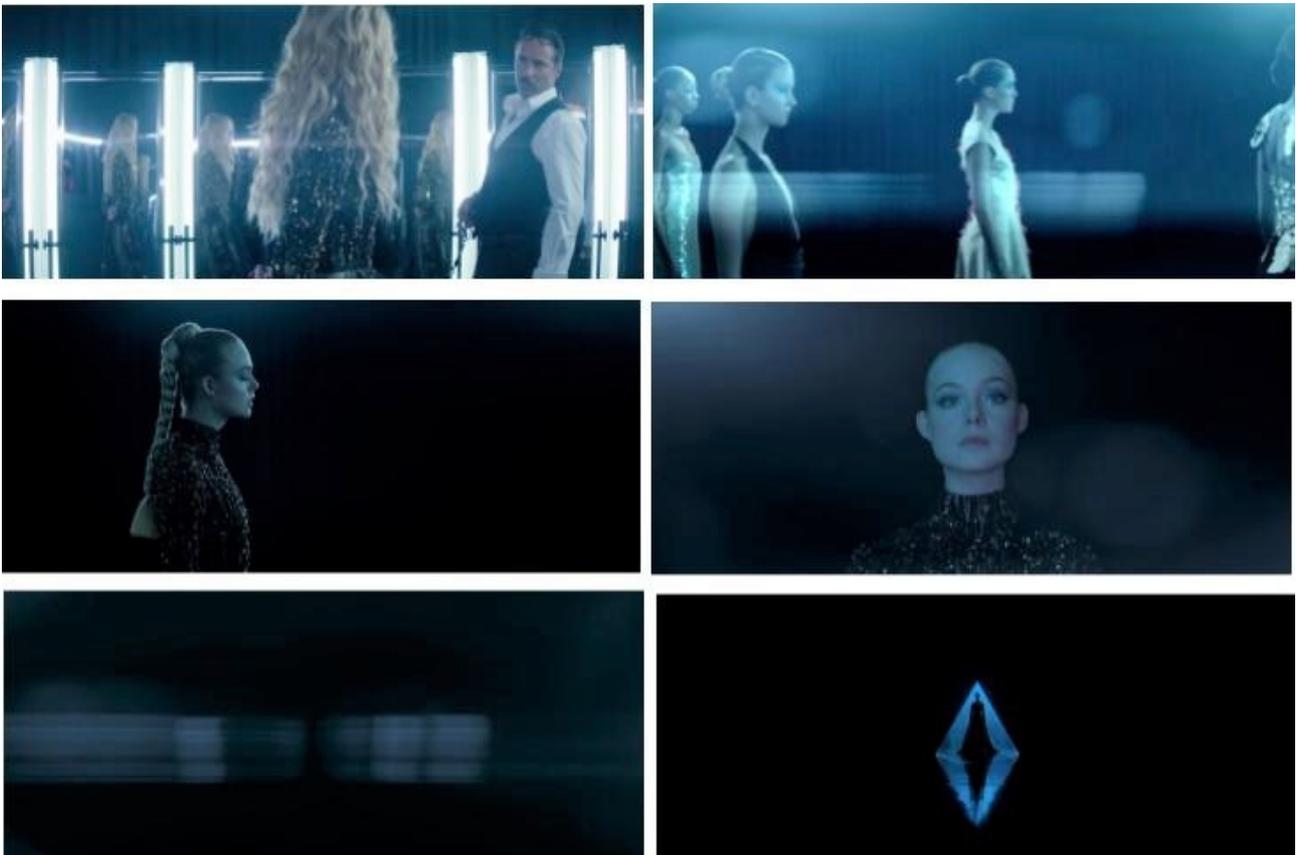
159 *The Neon Demon*, Nicolas Winding Refn, 2016, citation du couturier (dans la séquence suivante).

donc à s'avancer vers le triangle. Le titre original du film nous revient alors en mémoire : *I Walk with the Dead* (*Je Marche avec les morts*). Un travelling vertical glisse du haut du triangle à son centre ; c'est le centre qu'elle vise. Puis, sous son propre regard pétrifié de peur, elle apparaît à l'intérieur d'un triangle aux faces internes faites de miroir, comme à l'intérieur d'un diamant. Un jeu de lumière mobile rappelle les expériences d'Henri Georges Clouzot avec Romy Schneider dans le cadre de la préparation du film inachevé *L'Enfer* (expériences que l'on peut voir dans le documentaire *L'Enfer d'Henri Georges Clouzot*¹⁶⁰ et qui, par une lumière faciale tournant en forme de cercle, transforment le visage de l'actrice en un personnage tour à tour séducteur, terrifiant, beau, laid, etc.). Ici il s'agit d'un effet encore une fois stroboscopique, mais alternant sur un axe vertical entre une direction en plongée et en contre-plongée. Les faisceaux lumineux sculptent le visage de l'actrice en laissant soit le centre de son visage dans l'ombre et le creux de ses joues dans la lumière, soit en créant des ombres terrifiantes. Le jeu de l'actrice va dans le sens d'une séduction menaçante (comme Romy Schneider qui était censée interpréter, lors de ces séquences expérimentales, la femme fatale prédatrice qu'imagine un mari maladivement jaloux). Elle approche son visage de l'un de ses reflets, comme si elle s'apprêtait à l'embrasser. Finalement la Jesse qui regarde (le champ du champ/contre-champ) ferme les yeux, apaisée. Un plan large de profil montre la jeune femme de pied, face au triangle qui s'estompe en même temps qu'elle. Un noir marque une brève césure. Un cadre de même valeur que le champ du champ/contre-champ laisse apparaître une Jesse l'air déterminé et menaçant dans une lumière rouge. La lumière pulse à peine (est-ce un léger effet de *flicker* d'un projecteur HMI ?). Jesse penche lentement la tête de cet air typique d'un personnage de film d'horreur (une espèce de confiance inhumaine). Autant la lumière bleue, dense, dilatait ses pupilles au point de lui faire deux grands yeux noirs (les fameux « yeux de biche apeurée »), autant la lumière rouge rétracte ses pupilles, amplifiant la dureté de son regard. Peut-être la maquilleuse a-t-elle utilisé des gouttes pour dilater les pupilles de l'actrice lors des plans bleus, ou bien la chef opératrice a-t-elle réglé ses niveaux en prenant en compte cet effet de l'intensité lumineuse sur l'expressivité du regard de l'actrice ? La « démonsse » naissante a donc pris la place de la Jesse-qui-regarde, dans ce passage de la lumière bleue au rouge. On peut penser que le montage alterné entre une Jesse qui regarde et une Jesse sur le *catwalk* (ou à l'intérieur du « diamant ») illustre l'idée d'une conscience face à son inconscient, d'un « surmoi » face à son « ça » – en l'occurrence, une sorte d'état primaire de libido narcissique. En effet, la Jesse rouge à l'intérieur du diamant se met à s'embrasser elle-même, reflet après reflet. Elle a un regard par en-dessous, les paupières lourdes, et une certaine moue dédaigneuse qui font de Jesse un tout autre personnage. Elle recule lentement, le triangle devenu rouge lui aussi. Elle se dirige à nouveau vers le losange, devenu rouge, d'où elle

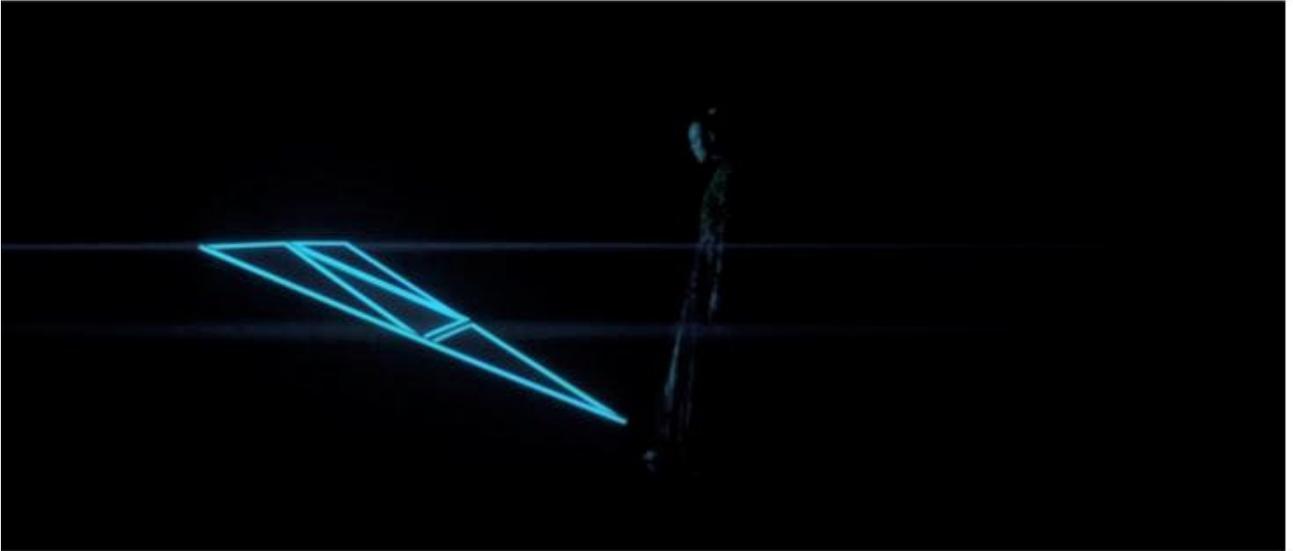
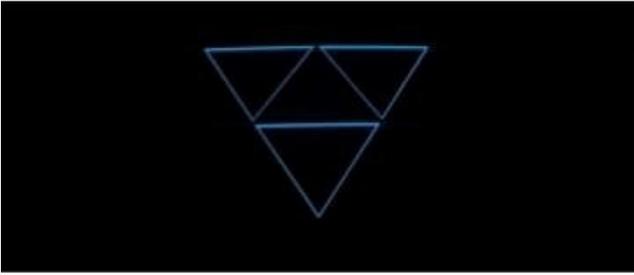
160 *L'Enfer d'Henri-Georges Clouzot* de Serge Bromberg et Ruxandra Medrea, 2009.

vient. Et un dernier plan montre sa silhouette atteignant le losange alors qu'une matière rouge (un tissu placé devant la caméra, ou surimprimé en post-production ?) recouvre l'image et la fait disparaître. Elle se fond dans la matière rouge, dans cet espèce de magma de narcissisme. Un fondu au noir marque le « retour à la réalité », mais la musique continue : Jesse sort théâtralement d'un rideau doré, habillée d'un haut pailleté or au décolleté très plongeant, et d'un pantalon de cuir. Elle ne s'habille plus comme une adolescente de province. Le triangle, à la place de la femme ligotée, concrétise l'idéal de beauté pour en faire un objet. Alain et son désir de toucher le soleil contenaient cette même tentation de réifier un idéal. Dans le cas de Jesse, non seulement elle n'est pas en marge mais elle atteint cet état d'absolu dont rêve Alain. Jesse devient l'emblème du signe creux, la beauté dont on la pare ne faisant référence qu'à elle-même. Nous retrouvons derrière cela, l'esthétique de l'intensité : Jesse n'est pas belle comme Gigi (qui s'est faite refaire pour correspondre à un modèle de beauté classique), car elle est d'une beauté naturelle c'est-à-dire correspondant à la perfection de ce qu'elle peut être.

Et puis l'intensité est elle-même devenue une norme : la norme d'une comparaison de toute chose non pas par rapport à autre chose, mais par rapport à elle-même. [...] Qu'est-ce que nous trouvons le plus beau, désormais ? Ce qui réalise intensément son être.¹⁶¹



161 Tristan Garcia, *op. cit.*, p. 16.





Transformation de Jesse : de la jeune fille à l'idéal de la beauté intense, *The Neon Demon*, Nicolas Winding Refn, 2016

Immédiatement après cette plongée définitive de Jesse dans cette substance si addictive, elle en ressort comme un double de Gigi et Sarah. Elle Fanning adopte désormais leur mode de jeu, leur rythme, leur tempo si mécanique. Dans la séquence suivante (une scène d'humiliation totale de Gigi que le couturier compare à Jesse), la loi de *The Neon Demon* est explicitée :

Le couturier : - Regarde Jesse. Rien n'est faux, rien n'est refait. Un diamant dans un océan de verre. La vraie beauté est le bien le plus précieux. Sans cela elle ne serait rien.

Le copain photographe : -Vous avez tort.

-Pardon ?

-Je disais, vous avez tort.

-Tu vas me dire que l'important, c'est ce qu'on a en soi ?

-Oui c'est exactement ça.

-Eh bien, je pense...que si elle n'était pas belle, tu ne l'aurais même pas remarquée. La beauté ne fait pas tout. Elle est tout. ¹⁶²

Le caractère absolu que le couturier donne à la beauté conclue la logique de la séquence précédente. La beauté réifiée devient valeur fondamentale, essentielle. Jesse ne se définit plus que par elle. Elle quitte son copain photographe, qu'elle méprise pour son incompréhension de la beauté. Une musique planante, évoquant une sorte de scintillement par des effets de clochettes électroniques, l'accompagne dans chacun de ses gestes, dans chacune de ses paroles plus narcissiques les unes que les autres. Elle survole ainsi la réalité, de son état en apesanteur. Une fois le copain parti, un plan suggère que le propriétaire pervers de l'hôtel où vit Jesse se dirige vers sa chambre. Dans sa chambre, Jesse s'allonge lentement sur son lit et, tout en se cambrant, lève une jambe après l'autre en faisant des ronds avec sa cheville. Ces mouvements très lents produisent des petits bruits de

162 *The Neon Demon*, Nicolas Winding Refn, 2016, le couturier au copain, Dean.

frottement de son pantalon en cuir (un bruit qui est une référence dans le monde de l'ASMR mais aussi dans le milieu SM très adepte du cuir sous tous ses aspects). L'érotisme potentiel de la scène se situe donc dans cette attention sonore au bruit du cuir, à sa respiration, et dans la gestuelle très lente de l'actrice. Cette scène d'auto-érotisme s'achève, puis un plan subjectif total illustre l'avancée de quelqu'un vers sa chambre. La caméra avance le long du couloir jusqu'à sa porte, et des bruits de pas en off attestent d'une présence humaine. Ce travelling sans heurts et sans acteur donne un aspect fantomatique à la séquence qui sera confirmé par l'hypothèse du cauchemar. En effet, après que le propriétaire se soit introduit dans la chambre pour lui enfoncer un couteau dans la gorge, Jesse se réveille allongée au sol. Mais alors qu'elle s'est réveillée, quelqu'un essaye d'ouvrir sa chambre. Un champ/contre-champ l'oppose à cette poignée qui bouge (un cliché de film d'horreur) mais finalement elle parvient à verrouiller la porte à temps et personne ne rentre. Un mouvement de panoramique glisse lentement de la porte au grand miroir rectangulaire dans lequel se reflète Jesse, tandis que les bruits de pas s'éloignent dans la même direction de l'autre côté du mur. Les bruits de pas cessent. Elle souffle soulagée, surcadrée par ce rectangle de format scope qui semble évoquer le film dans le film de cette séquence (le film d'horreur non-fantastique, dont elle ne sera pas l'héroïne). Le plan s'immobilise un instant, mais les bruits d'une poignée que l'on ouvre se font entendre et le panoramique continue jusqu'au mur contigu à la chambre d'à côté. Nous savons que s'y trouve une fugueuse de treize ans que le propriétaire a décrit plus tôt dans le film comme une « Lolita ». Nous entendons précisément les cris affreux de la jeune fille attaquée. Le panoramique continue jusqu'à ce que tout un pan de mur constitue la moitié du cadre, flou au premier plan, tandis que Jesse est nette en arrière-plan. Le bruit comme le cadre semblent appeler Jesse à cette place contre le mur. Elle avance donc, et colle son oreille pour mieux entendre sa voisine se faire violer et frapper. Jesse est néanmoins bouleversée, en pleurs. Un plan abstrait, du point de vue de l'autre côté du mur, décrit la silhouette de Jesse écoutant, en ombre chinoise à travers le papier peint. La lumière est au centre de l'image, dessinant un rond. Plus le travelling arrière s'éloigne, plus la forme du rond lumineux se démarque, faisant de cette image de papier une sorte de vignette, qui évoquerait l'image illustrative d'un conte pour enfant. Nous entendons, en off, la voix de Jesse appeler Ruby à l'aide au téléphone. La solution est d'aller chez Ruby. La violence sonore de cette séquence (les cris étant d'un grand réalisme) répond au « cauchemar » du viol figuratif par un couteau dans la bouche. Cette double mise en scène du viol semble exprimer deux idées : Jesse a été violée symboliquement, mais ce dont il est réellement question est le viol qui a lieu à côté et dont on est témoin. Jesse ne fait strictement rien pour la voisine qui est en quelque sorte violée à sa place (toujours cette idée des femmes remplaçables les unes les autres ou que l'on choisit comme un produit au supermarché). L'image finale, cristallisée par cet effet d'ombre chinoise sur papier peint,

est celle d'une Jesse qui écoute. Or, au son, les cris de la voisine sont devenus des échos nimbés d'une sorte de drone et de quelques notes minimalistes (jusqu'à ce que les scintillements de « clochettes » électroniques reviennent). Jesse écoute le témoignage lointain (éternel ?) d'une souffrance féminine causée par les abus de certains hommes. Car, le vrai mal dans l'histoire, et qui s'apprête à éclater au grand jour façon « teenage horror movie » ou grand « neo-giallo », ce sont les femmes qui s'entre-tuent, qui ne s'écoutent pas, au lieu de se retourner contre le véritable ennemi.







JUSQU'AU CANNIBALISME

Jesse vit donc désormais chez Ruby. Au cours d'une séance de brossage de cheveux (très envoûtante d'un point de vue sonore), Ruby essaye elle aussi de violer Jesse. Mais celle-ci se défend et Ruby part sans un mot. À la place, elle viole un cadavre qu'elle doit maquiller à la morgue, où elle travaille à temps partiel. Un montage parallèle montre bien le processus du fantasme qui la fait associer ce corps « disponible » à l'image de Jesse en train de poser. Cette association fantasmatique renforce la métaphore du corps-cadavre du mannequin (« chair fraîche » ou « viande périmée »¹⁶³). Pendant ce temps, Jesse restée seule dans l'espace de villa que garde Ruby, se soumet à un dernier rituel mortifère. Elle se maquille les yeux de rose et de paillettes, essaye une robe d'une blancheur virginale, s'admire dans un miroir... Quand Ruby revient, elle se tient au bord du plongeoir de la piscine vide, en référence à la lévitation d'une autre démonsse, la *Carrie au bal du diable* de Brian de Palma (1977). En effet, la perspective d'un des plans, un plan large frontal et symétrique, tend à nier l'existence du plongeoir (réellement visible filmé de côté, mais pas de face), comme si Jesse pouvait voler. Sa robe blanche dépasse du plongeoir en cachant ses pieds, ce qui renforce cet effet fantastique. Le premier plan de la piscine est un panoramique vertical qui donne à voir toute la longueur de la piscine depuis le point de vue de Jesse sur son plongeoir. Les plans frontaux et symétriques de Jesse renforcent le caractère imposant du lieu. Quand Ruby la rejoint, elle arrive par l'une des portes de la maison. Elle est alors cadrée depuis l'intérieur de la piscine, donnant à voir la profondeur de celle-ci. La mise en scène, en décrivant ainsi la piscine de long en large, appelle déjà

163 *The Neon Demon*, Nicolas Winding Refn, 2016, extraits de différentes répliques de Sarah.

le drame à venir. Jesse est donc sur son plongeur, en pleine « lévitation », tandis que Ruby vient face à elle au fond de la piscine. Cette dernière paraît toute petite dans le plan large en plongée, qui la cadre avec une amorce de Jesse la surplombant. La démonsse dit alors l'essence de son existence, du film.

Tu sais ce que ma mère disait de moi ? « Dangereuse. Tu es une fille dangereuse. » Elle avait raison. Je suis dangereuse. Je sais de quoi j'ai l'air. Et où est le problème ? Les femmes tueraient pour me ressembler. Elles se font charcuter. Elles se font des piqûres. Elles se laissent mourir de faim. Tout ça dans l'espoir de ressembler un jour à une pâle copie de ce que je suis.¹⁶⁴

Ces conséquences du culte occidental pour la beauté inscrivent le film dans la réalité. Nous retrouvons, comme à la fin de *The Lost Weekend* ou dans *Oslo, 31 août*, le désir de faire référence aux « gens réels » qui souffrent de l'addiction en question. La comédienne insiste particulièrement sur la dernière partie, en chuchotant presque et en ayant un ton plus grave : « Elles se laissent mourir de faim. » Or le film s'achève justement par une figuration grotesque de l'anorexie-boulimie.



164 *The Neon Demon*, Nicolas Winding Refn, 2016, Jesse (juste avant de mourir).

Dans le livre *Anorexie, addictions et fragilités narcissiques*, le psychanalyste Vladimir Marinov cite un extrait de Freud qui ferait presque du narcissisme (primaire) l'origine des addictions :

« J'en suis venu à croire que la masturbation était la seule grande habitude de ce besoin primitif (*die Ursucht*) et que les autres appétits, tel que le besoin d'alcool, de morphine, de tabac n'en sont que les produits de remplacement¹⁶⁵. » Parmi les divers thèmes utilisés par Freud, celui de *Sucht* (qui viendrait du vieil allemand, signifiant « maladie », « marasme ») pourrait se rapprocher de la notion d'addiction [...] en lisant attentivement Freud, on remarque qu'il esquisse, dans les divers passages où l'« addiction » est évoquée, une question maîtresse qui « hante » la clinique contemporaine : s'agit-il d'une addiction à des produits externes qui « empoisonnent » le corps ou d'une addiction à des états mentaux « immatériels » et à des activités (voir le terme de *Spielsucht* employé par Freud pour évoquer la passion du jeu chez Dostoïevski) sans substrat matériel manifeste ?¹⁶⁶

La soif narcissique dévorante de la démonsse « du Néon » pourrait donc à la fois être une métaphore de l'anorexie, mais aussi dans un sens plus large, de ce « besoin primitif », ce narcissisme primaire peut-être derrière chaque addiction. Dans une interview, le cinéaste parle de ce besoin d'emmener le film vers quelque chose de primitif dans la deuxième partie du récit :

Oui, c'est comme un instinct primaire. [...] Mais pour revenir à la pureté de la lune et au cycle de Ruby, le film devait devenir très primitif, et rien n'est plus primitif que le désert. C'est aussi parce que Los Angeles est une ville construite sur un désert, la ville fantôme par excellence.¹⁶⁷

Le réalisateur fait référence à la séquence mystique après le meurtre de Jesse, dans laquelle Ruby s'allonge nue face à la pleine lune qui apparaît à travers sa fenêtre. Alors qu'elle a les genoux relevés, pieds au sol, un travelling avant se dirige vers son entrejambe dissimulée grâce à une ombre. Dans le mouvement, une large flaque de sang se met à couler d'elle, se répandant avec une grande fluidité tout autour. La valeur du plan au ras du sol qui se dirige vers le sexe de Ruby, la présence lumineuse de la lune ainsi que la musique très « fantastique » tendent à faire du cycle menstruel une cérémonie mystique. Cette référence aux mythes associant le cycle menstruel au cycle lunaire (la femme métaphore de la nature) fait de Ruby une sorte de sorcière païenne. La représentation d'un tel rituel apporte en effet quelque chose de primitif (Jesse elle-même croyait petite que la lune était un œil géant qui la regarde) et inscrit le film plus largement dans l'histoire. La femme en tant qu'image, cela ne date pas d'hier (femme-nature, femme-beauté). Cette primitivité approfondit également le narcissisme au cœur du film, les êtres humains ne s'appropriant pas uniquement leur corps, mais la nature en général.

165 Extrait de la lettre à Fliess du 22 décembre 1897, Sigmund Freud, in *La naissance de la psychanalyse*, 1973, Paris, Puf, p.211-212.

166 *Anorexie, addictions et fragilités narcissiques* de Vladimir Marinov, 2015, Paris, Puf, p.5.

167 Nicolas Winding Refn, « Un film pour l'avenir » *op. cit.*, p.37.



Lors de la séquence du meurtre de Jesse, celle-ci apparaît dans un plan large de profil à côté d'une vue de Los Angeles. La perspective rapproche la femme et la ville, L.A., qu'elle incarne à bien des égards. Or ce lieu, ville du narcissisme s'il en est, est aussi l'emblème de la maîtrise de l'homme sur son environnement naturel (narcissisme à échelle mondiale).

Los Angeles est une ville construite sur un désert, la ville fantôme par excellence. [...] Le cinéma, la télévision, le design, la littérature, la peinture, tout ce qui contribue à l'*entertainment* est dispersé autour du monde mais revient toujours à Hollywood pour être à nouveau répandu par les ondes, car nous sommes à l'ère de la révolution numérique. Tout mène à L.A. car tout vient de L.A.¹⁶⁸



Nicolas Winding Refn évoque l'*entertainment* comme l'épidémie mondiale d'une pensée hollywoodienne qui participerait à la mondialisation de la « beauté » comme valeur ; c'est l'idée de « pâle copie » dont parle Jesse. Elle incarne la figure parfaite, impossible, le référent de toutes ses fades imitations qui peuplent le monde. Elle est la femme/beauté ultime. Or, l'*entertainment* fonctionne justement sur ce mode de la pâle imitation. Il suffit de voir les innombrables suites, *prequels*, *sequels*, *spinoffs*, ou simples copier-collers en production lorsqu'une recette fonctionne. La

¹⁶⁸ Extrait d'une réponse de Nicolas Winding Refn de l'interview « Un film pour l'avenir » de Cyril Béghin et Nicholas Elliott pour *Les Cahiers du cinéma* n°723, juin 2016, p.37.

fin du film ouvre la réflexion à notre rapport aux images, faisant de la figure du mannequin le symptôme d'une maladie générale véhiculée par l'image.

Après le monologue de Jesse sur son plongeur, Gigi et Sarah lui tendent un piège dans la maison. Elles lui courent après avec des couteaux dans une séquence gore et grotesque à la fois, en hommage probablement au genre du giallo. Après un Los Angeles plus ou moins abstrait, l'action se situe dans une grande maison aux allures gothiques (choisie par le réalisateur parce qu'elle serait hantée), avec des animaux empaillés, des draps en satin noir, des couloirs interminables rouges ou bleus, une piscine vide et maintenant des furies tueuses aux grands couteaux. Finalement, acculée par les trois femmes au bord de la piscine, Jesse est poussée par Ruby et se fracasse le crâne. Agonisante, les jambes ayant l'air dans une position non-naturelle, elle voit avancer vers elle de longues silhouettes floues. Puis, un gros plan de Ruby dans une baignoire, le visage et les épaules entièrement recouverts de sang permet de faire l'ellipse de la scène de cannibalisme. Un mélange de sang visqueux et de paillettes brille sur son visage comme du maquillage et rappelle la toute première séquence du film où Jesse posait avec du faux sang et des paillettes. Ironiquement, cela rappelle aussi que Ruby s'était rapprochée d'elle en l'aidant à retirer ce faux sang dont elle l'avait maquillée. En contre-champ, Ruby regarde Sarah et Gigi prendre une douche ensemble pour retirer tout le sang de Jesse qui leur colle au corps. Elles aussi portent un mélange étrange entre un gel à paillettes et du sang. Le sang de Jesse est symboliquement brillant, comme tout son personnage n'était que reflets lumineux. Mais ce champ/contre-champ dure longtemps et figure davantage le meurtre de Jesse que la séquence précédente. Ruby ouvre lentement les yeux, sans bouger son visage d'un iota. Au milieu de ce masque de sang sombre, ses yeux à peine ouverts sont comme deux fentes blanches perçantes. Ses traits sont gommés et seul son regard ressort. Le plan est d'abord fixe, mais dans le montage du champ/contre-champ il devient successivement un lent travelling arrière puis un lent travelling avant. Parallèlement, un lent travelling vertical découvre les corps nus des deux mannequins sous la douche, de bas en haut. Puis quelques plans fixes découpent leurs corps de façon à en faire des semblants de photographies érotiques, au ralenti. Nous avons le droit à une véritable caricature du fantasme pseudo-lesbien des « deux filles sous la douche ». Le caractère fantasmatique de ces images est attesté par l'effet de surcadrage dû à la douche (une sorte de fente qui représente 1/3 de l'image, entre deux pans de mur symétriques) ; c'est visuellement une image à moitié dissimulée, comme secrète (on pense à l'entrebâillement d'une porte que l'on n'aurait pas le droit d'ouvrir). Par ailleurs l'effet buée (probablement produit par une sorte de machine à fumée) ainsi que le léger ralenti dans les derniers plans renforcent l'esthétique très kitsche de la scène. Mais l'objet de la séquence est véritablement le regard de Ruby. La longueur des plans de Ruby, son immobilité et l'utilisation successive de

travellings arrière puis avant, mettent en scène l'envoûtement que produit sur elle l'image érotique. Il est intéressant de noter que, malgré le fait que Ruby soit un personnage lesbien, la scène de la douche correspond tout-à-fait au cliché pornographique *mainstream* typiquement adressé aux spectateurs masculins hétérosexuels. Il n'est donc pas uniquement question du regard de Ruby et de son désir. Le cinéaste nous jette en pâture l'image de notre désir préfabriqué par une industrie, de notre désir plus ou moins partagé envers de pâles copies. Les deux mannequins ayant avalé Jesse perpétuent donc ce réservoir fantasmatique assez pauvre (mais puissant) qu'elle incarnait.



Le meurtre de Jesse façon neo-giallo, puis le cliché des deux femmes sous la douche, *The Neon Demon*

L'ÉPIDÉMIE MONDIALE

L'ultime séquence se situe dans une villa aux grandes baies vitrées donnant sur la mer, où a lieu une séance photo de Gigi. Il s'agit du seul vrai décor naturel du film, n'ayant pas été traité selon une esthétique de l'artificialité (pas de couloirs éclairés de lumière rouge, ni d'abstraction spatiale dans ce lieu, etc.). Nous avons enfin l'impression de voir le « vrai » L.A., que le film s'émancipe enfin de son esthétique claustrophobique typique des films en studio (même si le film a été tourné en décors réels). Or, précisément, le film s'achève par une ouverture au monde réel... Sarah ayant accompagnée Gigi à sa séance photo, elle attire l'œil du photographe qui vire la deuxième mannequin et la fait poser avec Gigi. Il s'agit du photographe qui avait repéré Jesse et bien sûr c'est la beauté ingérée de Jesse qu'il voit en Gigi et Sarah. Une fois Sarah faisant à nouveau partie du cercle restreint des « élues », l'atmosphère de la séquence bascule. Un travelling avant se rapproche de la silhouette de Sarah en train de se faire habiller pour le *shooting*. Alors qu'une couturière

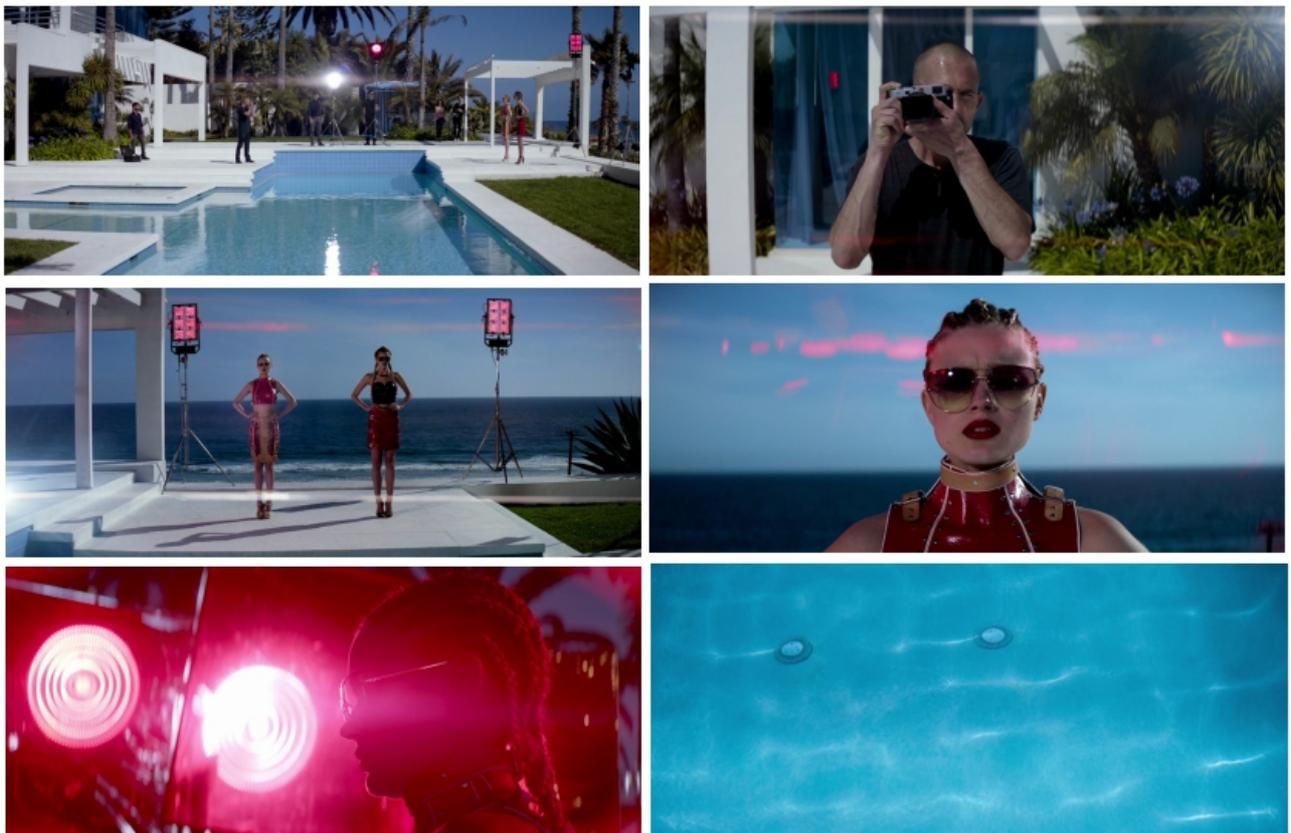
travaille sur la robe qu'elle porte, Sarah a le regard dans le vide droit devant elle. La musique de Jesse (les « clochettes électroniques ») apparaît, faisant de Sarah sa réincarnation officielle. Un plan large met en valeur la piscine de la villa devant laquelle elles posent, ainsi que les gros projecteurs dirigés vers elles. Un champ/contre champ figure une dernière fois le processus de photographie : l'homme en plan poitrine avec son appareil est centré, face aux deux femmes et aux deux projecteurs symétriques. Nous remarquons que les projecteurs (des *mini-brutes* probablement) sont de couleur rougeâtre, évoquant la chaleur d'un métal incandescent et qu'ils créent des *flares* roses sur le ciel d'un bleu uni. Un gros plan de Gigi la superpose, de profil, aux projecteurs rouges qui voilent son visage par un effet de surexposition. Or, Gigi a visiblement envie de vomir. Un travelling latéral glisse du visage grimaçant de Gigi à son ventre, tandis que la musique induit un sentiment de malaise (quelque chose de répétitif, de flottant). Un plan en plongée totale d'un morceau de piscine contribue à définir la musique comme aquatique. La surface de l'eau bouge sous le mouvement d'une onde transversale, visible uniquement grâce aux reflets qu'elle occasionne et à la déformation mouvante du fond de la piscine. Deux grilles de bonde forment deux ronds au fond de la piscine, Gigi y voit probablement un regard. Le fond de la piscine rappelle évidemment le lieu du meurtre de Jesse, mais l'eau réfléchissante de la piscine et les *flares* rouges accentuent l'idée d'une présence de Jesse. Elle n'est plus que reflets, lumière et symbolique du regard. On se rappelle que Jesse voyait en la lune un gros œil qui l'observait ; de la même façon Gigi voit peut-être Jesse la hanter depuis ces deux « yeux » au fond de la piscine. L'eau de la piscine s'agite un peu, mais les *flares* qui entourent le visage de Gigi eux-mêmes se mettent à trembler. La piscine semble lui donner le mal de mer. Un plan en contre-plongée des deux mannequins, pris du point de vue de la piscine (ou de Jesse au fond de la piscine), confirme l'idée d'une présence menaçante qui aurait un effet nauséux sur Gigi. L'eau de la piscine, de plus en plus agitée, déforme l'image des deux modèles. Et la musique, qui épouse le rythme de l'onde aquatique, continue sur le plan poitrine de Gigi regardant la piscine (ce qui accentue ce lien de cause à effet entre son malaise et l'agitation de l'eau). Une fois Gigi dans les toilettes, une sirène très aiguë exprime la douleur du personnage et annonce le surgissement de quelque chose. Gigi est prise de mouvements de régurgitation. Un plan montre son reflet un peu trouble sur une surface réfléchissante peinte de motifs bleus. Le motif aquatique la suit jusque dans les toilettes (tout est bleu d'ailleurs dans ces toilettes sauf le canapé blanc : les murs, la moquette, même le soutien-gorge que porte Gigi sous ses vêtements de mode qu'elle retire). Le photographe fait les cents pas, entrant et sortant d'un plan large fixe qui souligne l'agitation du vent dans les grands rideaux bleus de la villa en arrière-plan. De manière assez classique, les éléments (vent et eau) se déchaînent au moment fatidique, exprimant une présence maléfique qui hante les personnages. Gigi, en plan épaule, est cadrée de sorte que son visage soit à

l'intérieur d'un triangle blanc en arrière-plan (il s'agit de la forme du canapé, ce que nous comprendrons bientôt dans un plan large). Nous retrouvons le signe de Jesse (le triangle du canapé) qui confirme le basculement de la séquence dans le fantastique. Sarah rejoint finalement Gigi aux toilettes. Elle se tient seulement au pas de la porte et regarde Gigi qui essaye désespérément de vomir. Un plan poitrine, en contre-plongée, la montre stoïque, la silhouette malade de Gigi se reflétant dans les verres fumés de ses énormes lunettes de soleil. Ce reflet dans son regard souligne le manque d'empathie du personnage, que sa tenue de guerrière amplifie (bustier de matière solide, avec des seins sculptés un peu comme le fameux corset de Jean-Paul Gauthier pour Madonna). Nous nous rappelons alors la crise de Sarah dans d'autres toilettes, où elle avait brisé miroir et photographies de sa gloire passée (elle aussi était alors un corps vulnérable à moitié nu, en soutien-gorge comme l'est Gigi). Gigi, en plan large, cadrée dans le triangle blanc, tombe à terre pour finalement régurgiter un œil de Jesse. Elle est visuellement déçue du trône (triangulaire) de la beauté. Ne pouvant la supporter, elle va s'éventrer (« Je veux qu'elle sorte de moi¹⁶⁹. »). Enfin le jeu de l'actrice (en pleurs, suppliante) brise le masque figé du contrôle du mannequin. Un insert montre les ciseaux de couture dont elle se saisit, mais un plan encore plus fugitif s'insère dans le montage : il s'agit d'un plan en contre-plongée depuis le fond de la piscine des deux projecteurs rouges. Le plan est exactement le même que celui des deux mannequins vus à travers l'eau, mais vide. Or, les deux projecteurs rouges dans ce plan vide apparaissent comme un regard démoniaque qui, à travers le montage, provoque le geste suicidaire de Gigi. Bizarrement, l'insert de Gigi se saisissant des ciseaux est d'ailleurs dédoublé symétriquement par rapport à ce plan des projecteurs. Il y a d'abord un insert raccordant à la logique spatiale du lieu (la main entre gauche-cadre dans le champ pour se saisir de ciseaux qui se trouvent sur sa gauche) puis le plan depuis le fond de la piscine intervient et il y a presque identiquement l'insert précédent mais comme reflété dans un miroir (la main entre droite-cadre dans le champ pour se saisir de ciseaux qui se trouvent à droite de l'actrice, ce qui n'est pas raccord avec le plan large). Immédiatement après, elle se plante hors-champ le couteau dans le ventre (plan poitrine). Et un insert des projecteurs rouges en gros plan apparaît fugitivement afin de figurer une fois encore la présence d'un phénomène fantastique. Comme dans le cas précédent, il s'agit du même cadre que celui où Gigi apparaissait en gros plan devant les projecteurs, mais vide. L'élimination de Gigi par les projecteurs est donc assez claire. Le dédoublement de l'insert des ciseaux, avec inversement droite-gauche, exprime le double meurtre de Gigi : elle est tuée aussi bien dans le monde réel que, symboliquement, dans celui du miroir (le reflet de l'insert). Peut-être la femme bionique ne peut-elle digérer cette beauté naturelle, inadéquate à son corps transformé ? Enfin, nous revenons au champ/contre-champ qui montre Sarah en train d'assister à la mort de Gigi

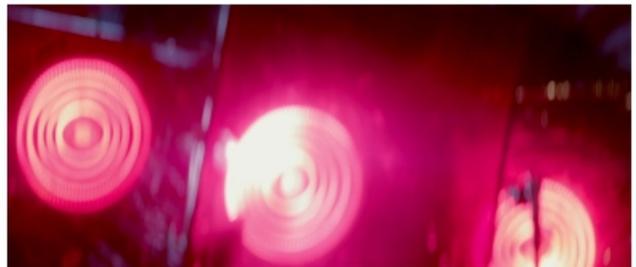
169 Ultime réplique de Gigi dans *The Neon Demon* de Nicolas Winding Refn, 2016.

sans aucune réaction. Gigi meurt précisément dans le reflet des lunettes de Sarah et celle-ci fait un très bref rictus de dégoût avec la bouche, ce qui a pour effet d'être comique comparé au masque inexpressif de son visage. Le silence revenu impose une solennité au geste de Sarah. Elle descend verticalement dans le cadre jusqu'à sortir du champ, elle se met à genoux. Elle enlève lentement ses lunettes, ce qui laisse découvrir ses yeux bleus aux pupilles rétractées mis en valeur par un maquillage rouge sombre tout autour de ses paupières. Son regard si bleu semble distant, étrange, presque inhumain. Un travelling vertical passe doucement du corps ensanglanté de Gigi qui lui fait face, à l'œil de Jesse par terre devant elle. La main de Sarah (aux longs doigts effilés vernis de noir) rentre dans le cadre pour se saisir lentement de l'œil. Un filet de salive pend de sa bouche avant qu'elle ne l'avale tout rond. Ses yeux bleus humides laissent couler une larme sans ciller. Ce geste de cannibalisme, très lent, silencieux, a quelque chose de cérémonial.

Le geste final de Sarah, qui mange l'œil de Jesse que Gigi vient de vomir, est à la fois grotesque et parfait. On peut y voir une sorte de « psychanalyse du mannequin » -le plan où Gigi essaie de recracher Jesse est une satire terrible des rituels de l'anorexie transformés en cauchemar : la voilà, de tout son corps, malade de la beauté.¹⁷⁰



170 Extrait de l'article « Écrin total » de Cyril Béghin pour *Les Cahiers du cinéma* n°723, juin 2016, p. 33.



Suicide de Gigi (ou meurtre fantastique par une Jesse devenue malédiction lumineuse), *The Neon Demon*

Si Gigi meurt dans une satire de l'anorexie, Sarah disparaît dans un pastiche de publicité pour parfum ou marque de luxe. En effet, après avoir disparue de la villa comme un fantôme (elle disparaît au croisement du couloir vide menant aux toilettes, dans un plan large couleur bleu pâle et silencieux), elle réapparaît dans une véritable séquence-clip. Des travellings en gros plans sur le sol du désert de sel évoquent une sorte de peau (des pores vues en macro ?) comme une référence lointaine à la matière réelle du corps humain. Sarah avance de dos, cheveux au vent dans ce désert de sel embelli par le coucher de soleil. Le générique défile sur cette séquence publicitaire avec en premier lieu l'apparition d'une dédicace « à Liv » (la femme du cinéaste) signée d'un cœur. Or, ce cœur rappelle l'utilisation des emojis sur les réseaux sociaux. La séquence est en plus accompagnée d'un morceau additionnel (le tube « Waving goodbye ») de la chanteuse américaine très à la mode Sia. Toute l'esthétique va donc dans le sens d'un clip publicitaire, comme si Sarah faisait le lien entre la fiction grotesque et le monde réel. Cela nous rappelle aussi que le film s'ouvrirait par un logo, « NWR », signature du réalisateur qui fait de l'artiste une marque. La mise en scène nie la distinction claire et nette entre le pastiche et la réalité, distinction derrière laquelle le spectateur aurait pu se protéger. Au contraire, elle intègre ces images publicitaires qui hantent notre monde au sein d'une fable satirique. Des images régulièrement dénoncées pour leur sexisme ou incitant les jeunes femmes à l'anorexie. Des images comme un rappel : la farce gore et grotesque a déjà rejoint la réalité. Pour résumer, nous nous appuyerons sur les mots de Cyril Béghin :

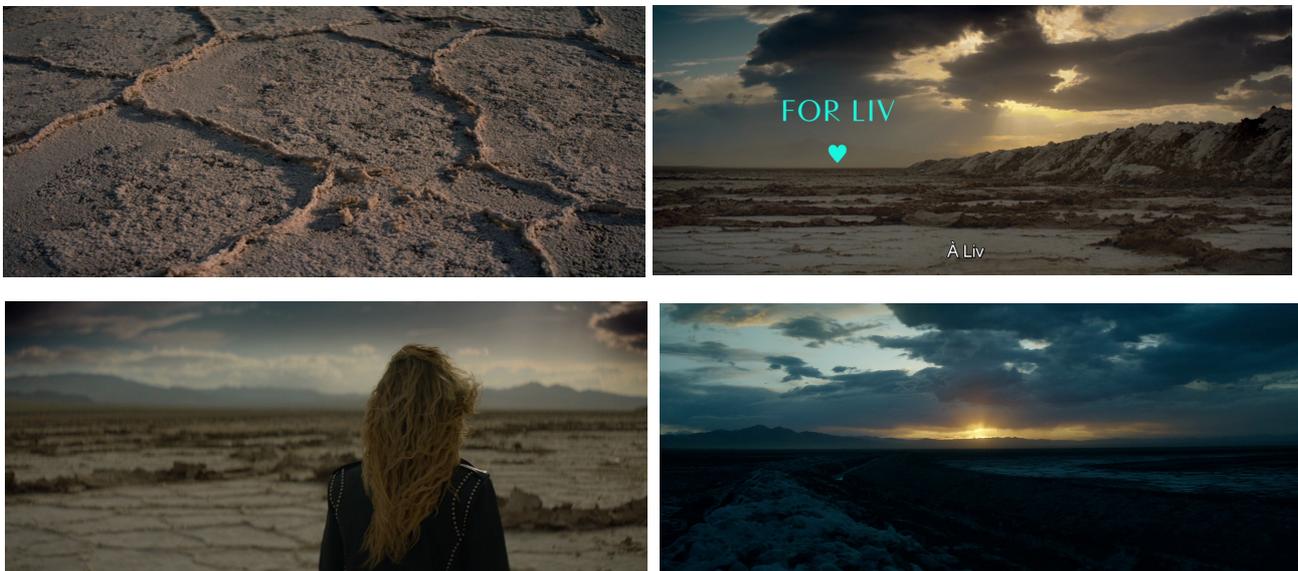
L'histoire de *The Neon Demon* se raconte en lumières, c'est celle d'une beauté juvénile qui est autant aimée du soleil et de la lune que des projecteurs, jusqu'à s'y brûler - « Elle a passé tant d'heures sous les sunlights... » Seule Jesse accueille sur sa peau toutes les natures et toutes les profondeurs de la lumière, tandis que Gigi et Sarah, les deux autres mannequins, restent mates et sans nuances comme le cadavre sur lequel se masturbe Ruby. L'hallucinante série de légers halos qui se superposent sur le visage de Jesse, parfois solaires, parfois électriques, la maquille tendrement autant que les poudres ou les paillettes. La peinture dorée dont la recouvre le photographe comme les monochromes du défilé, la pénombre bleue de la nuit comme la lueur des lampadaires, tout prononce l'élection - « *This is the girl* » - et met en scène le danger de la dévoration. Il faut voir comment, dans la scène finale, Sarah et Gigi cuisent sous le double plomb du soleil et des projecteurs. Une fois Jesse disparue, la lumière n'a plus de détail, plus d'attention - « soleil pourri », aurait dit Georges Bataille. C'est aussi l'illustration littérale et comique de ce que le chef opérateur Gordon Willis disait méchamment de la lumière de Los Angeles : elle ressemble à celle d'un grille-pain.

Après le bain noir sans limites où s'enfonçaient les victimes d'*Under the Skin*, il y a trois ans, *The Neon Demon* est un autre grand film de la dévoration à l'ère numérique. L'obsession de la beauté s'y propage comme un cycle d'absorption et de possession (« *Beauty isn't everything, it's the only thing* »), l'enregistrement de la chair s'y diffracte en fables cannibales et en lumières hybrides.¹⁷¹

Ce film utilise donc essentiellement la lumière comme motif de l'addiction (une lumière dévorante,

171 « Écrin total », Cyril Béghin, un article pour *Les Cahiers du cinéma* n°723, juin 2016, p. 33.

obsédante, attirante mais terriblement dangereuse). Le « double plomb du soleil » dont parle le journaliste est aussi la présence maléfique de Jesse à travers les reflets aquatiques et les *flares* rouges fébriles. La réincarnation de Jesse en Sarah occasionne l'extension de l'épidémie via des images publicitaires (virus mondial) de soleil couchant. La lumière extrêmement stéréotypée de ces derniers plans élargit l'addiction des personnages à l'étendue de la société atteinte par ces images. L'addiction comme épidémie à travers les images, c'est bien évidemment la mondialisation de valeurs vides et aliénantes (la beauté telle que décrite dans le film, source de violence et de domination). L'addiction n'est plus l'exclusion d'un monde, ni l'entrave du libre-arbitre d'un individu, mais une arme massive d'attraction, de fascination, qui détourne une société entière de sa véritable liberté.



Le coucher de soleil, véritable clip publicitaire qui clôt *The Neon Demon*

Chapitre 2 : Le « freak » moderne

Dans *The Neon Demon* apparaît déjà plus ouvertement la question de la liberté. Le générique de fin à l'esthétique publicitaire dénonce l'image comme propagande, la beauté comme valeur aliénante. *Shame* de Steve McQueen aborde de front cette problématique, en faisant d'un sex-addict le véritable esclave de son désir, entretenu par l'univers de la pornographie. Nous nous souvenons de la petite polémique à la sortie du film en 2011, un film qui fut parfois qualifié de moralisateur¹⁷², et parfois de dérangeant¹⁷³. La « honte » (*shame* signifiant honte) renvoie en effet à une question de morale. Le personnage principal, Brandon, ne cesse de se considérer comme « mauvais », de perpétuer ce cycle infernal de la honte. Dans une interview du réalisateur, proposée dans les « bonus » du DVD, celui-ci explique pourquoi le film s'appelle « La Honte » :

On a trouvé le titre, *Shame*, après avoir rencontré et interviewé des personnes souffrant d'addiction au sexe. Ce qui se passe, c'est qu'ils se dégoûtent, se détestent. Ils se sentent mal et ont honte de ce qu'ils ont fait. Mais pour étouffer cette honte, ils recommencent. C'est un cercle vicieux. Ils ont un rapport sexuel, en ont honte et ont un autre rapport sexuel pour étouffer la honte... Le mot « honte » ne cessait de revenir. On a décidé que ce serait le titre.

[...] L'idée que nous avons tous un libre-arbitre n'a aucun sens. [...] Nous nous retrouvons tous dans des situations où nous n'avons pas le contrôle total de notre vie. Et nos pulsions et compulsions décident pour nous. Pour quasiment tout. C'est une situation très délicate. Mais j'éprouve vraiment de la sympathie pour Brandon. Comme ils disent dans *Freaks*¹⁷⁴ : « Il est des nôtres ». ¹⁷⁵

Cette référence à *Freaks* est intéressante, car le réalisateur exprime clairement sa volonté de s'opposer à un certain jugement de la société. Le désir de documenter l'addiction, de montrer aux spectateurs les mécanismes de ce processus relève de la démythification. Un docteur en addictologie considère même le film comme un exemple représentatif (au contraire de *Nymphomaniac I* de Lars Von Trier, 2013, qu'elle juge sommairement « confus ») :

Tout ce qui transpire de ce film, que je trouve peu réaliste [*Nymphomaniac I*], me semble assez gênant pour les personnes réellement addictes au sexe. Il ne montre pas leur souffrance et surfe sur une confusion avec les notions de morale et perversion. A l'inverse, j'ai vu *Shame* de Steve McQueen il y a quelques années,

172 Par exemple : « Parce qu'il ne sait pas choisir entre le portrait de la névrose et sa dérive moralisatrice, McQueen ne prend que des décisions au-dessus de ses forces de mise en scène. », Cyril Béghin, *Les Cahiers du cinéma* n°673, décembre 2011.

173 Par exemple : « Ce point de vue jamais moralisateur, qui cache une profonde tristesse, fait de *Shame* une chronique poisseuse et dérangeante sur l'incapacité d'un homme à (s')aimer », Aurélien Allin, *CinemaTeaser*, 2011.

Ou bien encore : « Puissant, troublant, dérangeant, fascinant,... », Simon Riaux, *Ecran large*, 2011.

174 *Freaks (La Monstrueuse parade* en version française), Tod Browning, 1932.

175 Steve McQueen, dans une interview d'Auréliano Tonet, dans un bonus DVD *Dans l'intimité de Shame* réalisé par Laurent Sylvestre pour la société de post-production Sylicone, 2012.

sur le même sujet. Ce film était tellement bien documenté qu'on aurait pu s'en servir en cours pour nos étudiants.¹⁷⁶

Pourtant, dans le même temps, le travail de Steve McQueen consiste aussi en une sublimation de l'addiction. Il en fait une véritable tragédie morale, ce qui d'une certaine manière rend les motifs de l'addiction plus accessibles. Certaines critiques en viennent même à parler d'un film sur « la solitude de l'homme moderne »¹⁷⁷ plutôt que sur une addiction. Nous verrons comment le cinéaste s'appuie sur le concept du libre-arbitre pour universaliser les motifs de l'addiction.

LE QUOTIDIEN D'UN PRÉDATEUR

Le film s'ouvre par la ritualisation du quotidien de Brandon. En quelques minutes nous retrouvons l'idée de la circularité d'un rituel et de la représentation d'un vide. Le premier plan découvre le corps de l'acteur Michael Fassbender torse nu, en plongée totale, allongé sur un lit de draps bleus. Il est immobile, les yeux ouverts. Après un silence, son réveil se met à sonner d'un bip strident et régulier. Son réveil s'éteint et il écoute les bruits de pas que font les voisins à l'étage au-dessus. Un tic-tac extra-diégétique apparaît, de plus en plus fort. Au moment où Brandon se lève de son lit, le morceau de musique ponctué de tic-tacs commence vraiment. Il s'agit de longues phrases de cordes (violoncelles ?) évoquant le rythme langoureux du quatuor à cordes dans la symphonie *The Unanswered Question* (1906) de Charles Ives (dont le compositeur du film, Harry Escott, s'est peut-être inspiré). Le cadre n'est donc plus composé que de ses draps bleus froissés, sur lesquels apparaît le titre. Le plan dure suffisamment longtemps après le départ du personnage pour que cela soit signifiant : la première image est celle d'une place laissée vide, en l'occurrence des draps froissés qui évoquent l'addiction de Brandon. Il tire les rideaux hors-champ, ce qui illumine son lit d'une lumière matinale dorée. Cette illumination pourrait inciter à voir dans le rituel du réveil un nouveau départ. En montage parallèle, Brandon attend son métro sur un quai typiquement new-yorkais. Une fois dans la rame, un champ/contre-champ le montre regardant un SDF endormi. Cette brève figuration indique d'emblée le marginal que Brandon n'est pas ; il est au contraire très bien habillé et d'une apparence tout-à-fait « normale ». Il est rappelé que, d'un point de vue économique et social, Brandon fait partie de la société. Il réfléchit puis jette un regard à l'autre bout du wagon. En off, nous entendons les gémissements d'un homme et une femme ayant une relation sexuelle,

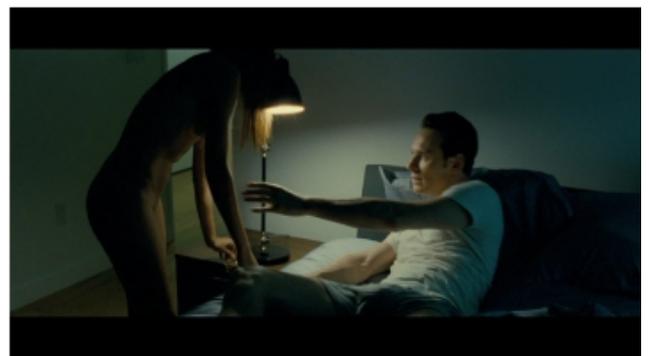
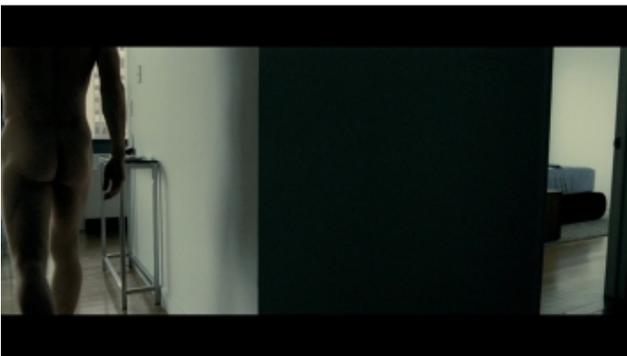
176 « Nymphomaniac I : une représentation imparfaite de l'addiction au sexe », *Santemagazine*, 2014, URL : <http://www.santemagazine.fr/le-blog-expert-du-dr-amandine-luquiens/nymphomaniac-1-une-representation-imparfaite-de-l-addiction-au-sexe-57942.html>

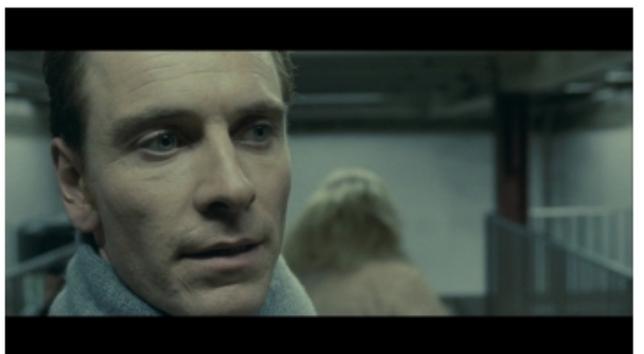
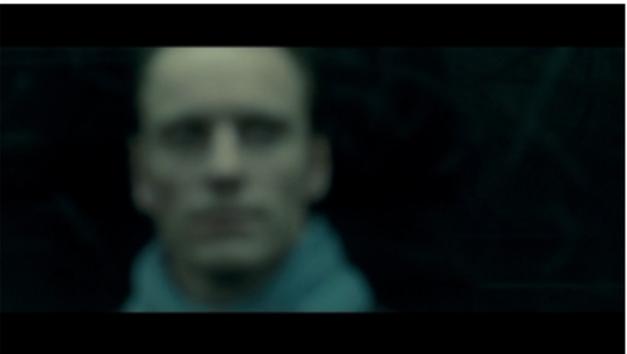
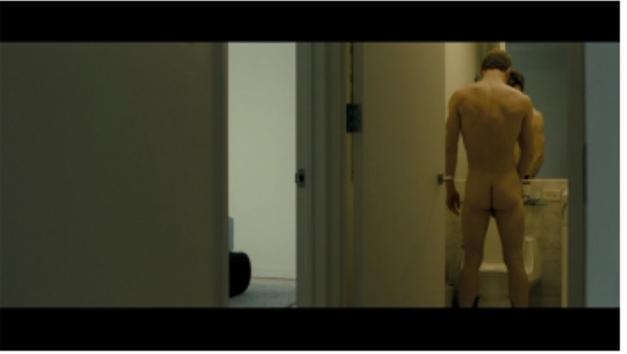
177 « C'est son aspect chronique et clinique qui fait de *Shame* un grand drame humain, l'addiction au sexe n'étant qu'une expression comme une autre de la solitude de l'homme moderne. », Christophe Narbonne, décembre 2011, *Première*.

tandis qu'un nouveau champ/contre-champ s'installe. Il regarde une jolie femme rousse. Cette association image/son exprime immédiatement le regard uniquement intéressé de Brandon sur les femmes. Le montage parallèle revient à son lit. Dans la continuité de la voix-off du plan précédent, il achève tout juste une relation sexuelle. La femme de dos en arrière-plan n'est pas identifiée. Une saute temporelle du montage passe directement au moment où Brandon ouvre les rideaux de sa chambre. Le plan large, depuis l'extérieur de sa chambre, ne montre toujours pas l'action d'ouvrir les rideaux (hors-champ). Mais le son caractéristique de ses rideaux est mis en valeur par le mixage : encore cette idée de passer à autre chose, de « tirer un trait » sur ce qui s'est passé (sur la honte qu'il éprouve ?). La scène du rituel matinal est donc montée de façon non-chronologique, ce qui va dans le sens d'une répétition quotidienne. Dans ce plan large centré sur le mur à l'intersection de la chambre et du salon, nous voyons Brandon passer nu d'une pièce à une autre. La hauteur caméra ainsi que sa position ont été choisies pour cadrer le sexe et le postérieur de l'acteur. Il vient nu, de l'arrière-plan au premier plan à droite du cadre, puis part dans la direction inverse, du premier plan à l'arrière-plan à gauche du cadre. Symétriquement, il est hors-champ au début et à la fin du plan. L'angle de la caméra permet donc de ne cadrer aucune pièce en particulier, seulement ce lieu de passage où il déambule nu de face puis de dos devant une caméra à hauteur de sa taille. Le corps de l'acteur (Michael Fassbender, qui joue beaucoup de son corps), très entretenu, est à l'image du contrôle du personnage, de même que la symétrie du plan donne une certaine idée de son caractère. Une fois dans l'autre pièce (hors-champ donc), nous l'entendons ouvrir un robinet. Mais, au passage, il a aussi appuyé sur le bouton de son répondeur qui diffuse une voix féminine pendant qu'il est hors-champ : « C'est moi. Décroche. Décroche. » Le plan qui continue après la sortie de champ de Brandon souligne son absence d'intérêt vis-à-vis du message, son absence de réaction. Il ne décroche pas et ce cadre, constitué principalement des deux faces plus ou moins sombres d'un mur blanc, est d'une longueur et d'un vide significatifs. En parallèle, la fille du métro a répondu timidement à son regard. Chez lui, quelqu'un sonne à sa porte, il ouvre en t-shirt et en slip à une femme. Rapidement nous comprenons qu'il s'agit d'une prostituée, puisqu'il lui donne de l'argent. Un plan de déshabillage dans la chambre fait l'ellipse de la relation sexuelle. La caméra est axée sur le regard de Brandon : la tête de la femme qui se déshabille est coupée par le cadre, accentuant l'objectification sexuelle de son regard. Le plan coupe à l'instant où Brandon tend la main vers le corps nu, ce qui met en valeur son geste. Dans le souvenir de cette coupe du montage, nous retenons de Brandon l'image d'une main tendue pour attraper un corps (sans tête, à cause du cadre). Ensuite, un gros plan donne à voir une sorte de synecdoque de l'ouverture du rideau. Il s'agit d'un pan de mur blanc, dans la pénombre puis illuminé de soleil, accompagné du bruit du rideau que l'on tire. Cette fois-ci, la symbolique de l'ouverture du rideau change de sens. De l'espoir d'un nouveau (demain

est un autre jour), c'est devenu l'image même de la répétition. Le fait que cela ne soit plus qu'un gros plan, qu'un petit pan de mur, accentue le caractère décevant de la répétition. Le rideau n'ouvre pas sur l'extérieur, sur l'espoir (dans les trois cas, on ne voit jamais l'acte en lui-même), mais au contraire sur cet espace neutre, vide, d'un mur. Ensuite Brandon marche dans la direction de sa salle de bain, mais nous ne le voyons que dans le reflet d'une boucle d'oreille de la prostituée, oubliée sur la moquette. La boucle créole, en très gros plan, est suffisamment brillante pour que l'on voit le reflet un peu difforme de Brandon glisser le long de son anneau. L'image du personnage s'estompe par le montage, réduit à l'état de reflet dans une boucle d'oreille. Nous remarquons que la boucle est ronde, et qu'il glisse le long de ce cercle. Sa marche du rideau à l'autre pièce est donc le symbole du cycle de son addiction. Nous retrouvons le même plan pris depuis l'intersection des deux pièces, valorisant un gros bloc de mur et la nudité de l'acteur. Cette fois-ci, l'échelle est plus grosse, nous rapprochant davantage du corps de Brandon, et donnant encore plus d'importance au mur. Sur le répondeur, toujours le même message, qui prouve qu'il s'agit du même jour. Le plan continue plus longtemps, il ressort de la cuisine avec un verre d'eau et revient sur ses pas pour aller juste à côté de sa chambre, à la salle de bain/toilettes. La porte étant ouverte, nous le voyons uriner de dos tandis que la voix du répondeur demande : « Où es-tu Brandon ? Brandon...BRANDON...Argh ! C'est moi. Qui t'appelle. Enfoiré ! » L'acte d'uriner renforce le désintérêt de Brandon pour la voix qui l'appelle. Après cela, il referme la porte de la salle de bain à la fin du message précisément. Ce trajet supplémentaire (cuisine-salle de bain) occasionne un autre mouvement de panoramique, pour suivre son corps nu dans une impudeur totale. La répétition du même passage d'une pièce à l'autre confirme la métaphore du rituel, et la présence de plus en plus massive du mur insiste sur le caractère à la fois vide et bien ancré de son geste. Le rideau du matin s'ouvre donc sur cette perspective, un mur, une répétition, un rejet. Ensuite il se masturbe sous la douche, dans un plan poitrine qui le dédouble par le miroir de la salle de bain. Cette deuxième utilisation d'un reflet, après celui de la boucle d'oreille, continue de distiller l'idée d'une sortie de soi, d'une absence. Par ailleurs il est filmé à travers la vitre de sa douche pleine de buée, et un raccord dans l'axe amplifie cette sensation de distance que donne la composition. Le raccord du montage parallèle répond à cette logique figurative, puisqu'il apparaît, en gros plan dans le métro, complètement flou. La mise au point est faite sur l'arrière-plan, le défilement des murs obscurs des tunnels du métro, ce qui fait de lui une masse floue superposée à l'image d'un flux. L'opposition mouvement/immobilité rencontre l'opposition flou/netteté pour faire de Brandon une figure très lointaine. En contre-champ, la femme lui sourit puis le regarde de façon aguicheuse. L'échange de regards dure, la femme semble de plus en plus sensible à la proposition implicite. Du point de vue subjectif de Brandon, nous voyons ses jambes en plan rapproché se croiser de façon à rendre l'une de ses cuisses plus visible. Un

mouvement de panoramique remonte jusqu'à son visage qui affiche une intention très claire. Le gros plan de Brandon, face aux plans taille de la femme rousse, donne une sorte de primauté au regard masculin. Lui, par son regard, cause cette réaction de la femme (qui fond sous son regard, oubliant toute la timidité du premier coup d'œil). Mais soudain la femme semble plus réticente, elle regarde ailleurs avec visiblement quelques remords. Elle se lève, la caméra l'accompagne par un panoramique puis glisse jusqu'à sa main qu'elle vient de poser sur la barre du métro. Notre attention est ainsi guidée sur sa bague de fiançailles, signal probablement volontaire à l'attention du séducteur. Mais, aussitôt, la main de Brandon surgit dans le champ pour se coller tout contre celle de la femme. La caméra remonte jusqu'à leurs visages. Brandon dans le dos de la femme la regarde intensément tandis qu'elle exprime une forme d'inquiétude. Les portes s'ouvrent, elle sort du champ rapidement. Il la suit. Le plan ne coupe toujours pas, la caméra (visiblement sur Steadycam) sort du métro pour suivre Brandon qui suit lui-même la femme rousse. Elle s'échappe dans la foule comme si elle avait peur qu'il ne l'aborde. Le plan s'achève sur le visage de Brandon regardant tout autour de lui, mais elle a échappé à son regard donc à son emprise. La caméra tourne tout autour de lui, tandis que lui-même tourne dans le sens opposé pour regarder dans toutes les directions. Après la fixité du champ/contre-champ dans le métro, nous ne nous attendions pas à cette agitation, ni à ce que la caméra soit en fait sur Steadycam et puisse ainsi suivre les personnages. Or, cette figuration d'un mouvement de fuite, de course-poursuite, est la métaphore du désir qui organise le film. Le personnage finit la séquence inaugurale du film par cette frustration, soulignée par ce double mouvement circulaire caméra/acteur. Pour reprendre l'éternelle image du tonneau des Danaïdes, le désir de Brandon est ce flux constant vers une satisfaction insaisissable. Les tonneaux étant percés, ils ne pourront jamais être remplis. La femme insaisissable du début du film est donc le mouvement même de son addiction (quelque chose qu'il veut attraper, sans pouvoir y arriver). Nous nous rappelons le premier mouvement de Brandon vers une femme (une femme sans tête, pur objet de désir) qui était coupé avant qu'il ne la touche. De même, la présence du métro est importante. À une station de métro, deux figurants sortent, ils obstruent la caméra quelques instant et interrompent l'échange de regards. Mais le mouvement du métro reprend son cours, le désir revient immédiatement. Ce flux constant du métro, souligné par l'omniprésence du thème musical répétitif et envoûtant de Brandon, est celui du désir, un désir toujours renouvelé après de très brefs instants de satisfaction (les stations de métro ?). Mais la femme insaisissable a fait le choix de descendre de ce mouvement infini, elle a choisi de se marier.





L'ESPOIR D'UNE ÉCHAPPÉE

La première séquence, planante et métaphorique, enchaîne avec une séquence réaliste au bureau de Brandon. Plan taille de Brandon autour de la table de réunion : « Je vous trouve dégoûtant¹⁷⁸. » Bien sûr, le patron ne s'adressait pas à Brandon, mais évoquait une conversation sur un autre sujet. Cependant, le montage utilise cette réplique pour exprimer un rejet moralisateur du sexe à outrance, de la course effrénée du plaisir. Ironiquement, ces mots viennent de la bouche d'un personnage grotesque qui ne rêve que de ressembler à une pâle copie du séducteur Brandon. Plus tard dans le film, David le convoque dans son bureau pour lui parler de son ordinateur, piraté, qu'ils avaient dû lui retirer pour le réparer :

Ton disque dur est plein de saloperies. Ton ordinateur est revenu. C'est vraiment dégueulasse. Putes, salopes, sodomie, double sodomie, éjacs faciales interraciales, « Cream pie »... Je sais même pas ce que c'est. [...] Il faut être bien tordu pour passer ses journées à ça.¹⁷⁹

La violence des mots est d'autant plus forte qu'il est interrompu par une conversation vidéo avec son fils. Le contre-champ montre un Brandon drôlement innocent et mal à l'aise dans son pull beige, décadré, le corps à moitié tourné vers l'extérieur et à moitié vers l'intérieur (parce qu'il était en train de partir). Le cadre qui le coupe en haut des cuisses ne le met pas en valeur, il a l'air d'avoir de très longs bras par rapport à son torse. En somme, les propos entendus ne correspondent pas à l'image qu'il renvoie. D'ailleurs son patron laisse entendre, en off, qu'il s'agit probablement de son secrétaire. Il n'imagine pas, ou ne veut pas voir, que cela puisse être Brandon. Ensuite, Brandon agite un sachet de sucre dans l'espace dédié au café de l'entreprise. Il est décadré droite cadre, la tête dissimulée par un pan de mur. Il se cache en quelque sorte, lorsqu'une femme (déjà repérée plus tôt dans le film) s'approche de lui. Ils échangent une réplique qui sonne comme un prétexte pour se parler, puis ils se regardent longuement avant qu'elle ne reparte. Brandon est littéralement figé. Pour une fois, ce n'est pas lui qui attire quelqu'un, mais une femme qu'il n'a pas approchée et qui vient le saisir par son regard. La nuit, Brandon est de dos face au fleuve Hudson et face à une vue de New-York. Dans un plan poitrine de lui en train de fumer en regardant la vue, nous voyons que son visage est éclairé aux couleurs de la ville. Le chef opérateur, Sean Bobbitt, a utilisé un effet de contre bleu-vert sur la partie gauche-cadre de son visage et une source latérale d'un jaune un peu pâle sur tout le flanc droit. L'œil gauche-cadre, ainsi qu'une bonne partie de ce côté du visage, sont quant à eux dans une ombre quasiment sans détails. Ainsi Brandon a-t-il le visage à l'image du

178 *Shame*, Steve McQueen, 2011, David (le patron de Brandon).

179 *Shame*, Steve McQueen, 2011, David.

paysage derrière lui, et plus précisément des taches rondes du flou de l'arrière-plan formées par le diaphragme. En effet, gauche-cadre, les immeubles sont parsemés de taches de couleur bleue-verte, tandis qu'elles sont jaunes pâles du côté droit de l'image. Et la vision nocturne baigne dans un noir profond, tout aussi présent sur le visage du personnage. Brandon est donc visuellement contaminé par le paysage qu'il observe. À la manière de Jesse dans *The Neon Demon* qui incarnait quelque chose de L.A., Brandon et NY ne font qu'un. Il s'éloigne, passe sous un échafaudage de travaux, puis s'arrête à un carrefour pour regarder quelque chose en hauteur. Le contre-champ découvre un effet de surcadre par l'utilisation d'une baie vitrée éclairée, qui se détache d'un immeuble plongé dans l'ombre. Dans ce cadre dans le cadre, un homme et une femme ont une relation sexuelle debout, la femme s'appuyant contre la baie vitrée. La position et le jeu des figurants rappellent les codes de la pornographie *mainstream*. Un plan plus large inclue Brandon en tant qu'amorce et découvre d'autres fenêtres allumées de l'immeuble. Un homme seul tire un rideau, puis une femme seule en tire un autre. Dans ces deux cases, la solitude des silhouettes s'oppose au couple de la troisième case. L'une des variations de Goldberg de Johann Sebastian Bach interprétée par Glenn Gould insiste sur la lecture mélancolique de la séquence. Dans cette vision nocturne, New-York apparaît comme une ville de solitude et d'anonymat (les exhibitionnistes peuvent s'adonner à leur plaisir sans crainte). Il s'agit aussi bien sûr d'une ville très sexualisée, où tout est toujours disponible à toute heure comme le montre de façon presque comique la séquence où, refusé à l'entrée d'une boîte de nuit, il lui suffit de traverser le trottoir pour pénétrer dans un club échangiste gay. Comme précédemment, l'amorce de Brandon est éclairée par un contre du même jaune que toutes les baies vitrées allumées auxquelles il fait face. Toute une partie du haut de son corps, dans un manteau noir, se fond dans l'obscurité de l'immeuble. Visuellement, la lumière est moins travaillée pour le détacher du fond, que pour l'y confondre. Enfin nous découvrons l'objet de sa balade : la femme du bureau est filmée de profil à travers la vitre d'un restaurant, elle se retourne dans l'attente de le voir arriver. Un contre-champ le montre en train de l'observer depuis la rue. Ce point de vue, à travers la baie vitrée du restaurant, rappelle bien sûr le point de vue du voyeur de Brandon regardant à travers les fenêtres. La femme qui attend au restaurant n'a a priori pas de rapport avec les exhibitionnistes de l'immeuble, mais l'équation sera résolue sous peu. Finalement, Brandon se décide à rejoindre la femme qui l'attend. Commence alors un plan relativement long, qui se rapproche très lentement des personnages par un effet de zoom imperceptible. Il s'agit d'un plan large du restaurant, face à la table des personnages et les seuls mouvements sont des ajustements de tilt lorsque le serveur entre et sort du champ. Ils tentent de discuter, avec difficulté, tandis qu'un serveur ne cesse de venir les interrompre dans un effet de comique de répétition. La femme, qui s'appelle Marianne, en vient à parler de son récent divorce. S'ensuit une conversation sur le mariage :

Brandon : - Oui. Je ne comprends pas que les gens se marient. Surtout de nos jours. Je ne vois pas l'intérêt.
Marianne : - Pour une relation ?
-Ce n'est pas très réaliste.
-Tu es sérieux ?
-Oui.
- [Rires] Qu'est-ce qu'on fait là, si nous sommes indifférents ? Qu'est-ce que tu fais là ?
-Il paraît qu'on mange bien ici. Non, non. C'est pas ce que je veux dire. Une seule personne pour le reste de tes jours ? Quand tu vas au restaurant, tu vois des couples qui ne se parlent même pas. Ils n'ont plus rien à se dire...
-Ils n'ont probablement plus besoin de se parler : ils ont un lien.
-Ou ils s'emmerdent ensemble.
Le serveur [apportant une bouteille de vin] : -Et voilà !
Marianne : - Et toi, ta relation la plus longue ? Précisément.
Brandon : -Vous pouvez servir. Quatre mois.
-Il faut s'engager, il faut se donner une chance.
-Je me suis engagé. Quatre mois !

Nous remarquons que Brandon reprend à son compte la logique de l'intensité, en faisant de l'ennui un terme péjoratif (et il n'est pas le seul, si l'on en croit la multitude d'articles de magazines féminins dédiés à combattre cette forcément dévastatrice routine du couple). Ensuite, nous revenons au point de vue depuis la rue, à travers la vitre. Un couple plus âgé et joyeux sont assis juste devant eux. Mais ils se lèvent, cédant métaphoriquement la place au couple qu'ils dissimulaient à moitié. La vue depuis l'extérieur devient explicitement le point de vue de ce dont ils ont l'air, de leur apparence (personne en particulier ne les regarde depuis la rue, c'était le point de vue du Brandon voyeur qui regarde les gens de loin). De loin, on dirait un couple. Un plan au steadycam les suit de face en train de marcher dans la rue. Brandon pose la question étrange de savoir à quelle époque elle aurait aimé vivre. Lui il aurait bien été un musicien dans les années 1960 ; elle, elle ne changerait d'époque pour rien au monde, et les années 1960 « c'était dur [...] c'était l'enfer », « Le chaos ! »¹⁸⁰ Cette opposition reprend implicitement la question du mariage, et donc des valeurs. Marianne croit à l'engagement, au mariage, au confort, à ce qui est stable et solide. Brandon croit l'engagement irréaliste et la stabilité ennuyante ; il aurait aimé l'amour libre des années hippies. Cette évocation historique est intéressante car elle rappelle l'évolution des mœurs jusqu'à aujourd'hui : l'idéal rêvé de l'amour libre régresse face à une sorte de monstre à deux têtes avec, d'un côté les excès d'une forme de pudibonderie, de l'autre, les dérives objectifiantes et normatives de l'imaginaire pornographique. Brandon, enfant symbolique des années 1960, est perdu dans ce monde schizophrène. Marianne incarne, quant à elle, la capacité d'adaptation à son époque, le « Ici et maintenant »¹⁸¹. » Lorsqu'ils arrivent devant la bouche de métro, nous notons qu'une femme à

180 *Shame*, Steve McQueen, 2011, Marianne.

181 Idem.

moitié dénudée les sépare visuellement, il s'agit d'une affiche publicitaire en arrière-plan. Or, l'iconographie de la femme-objet est précisément ce qui va les empêcher de former un couple. Marianne rentre dans le métro après avoir bien fait sentir à Brandon qu'il aurait dû l'embrasser.



Promenade voyeuriste et dîner avec Marianne, *Shame*, Steve McQueen, 2011.

Une fois chez lui, il trouve un appartement laissé en désordre par sa sœur, Sissy. Celle-ci est venue vivre chez lui quelques temps, après une rupture amoureuse (c'était elle la voix sur le répondeur). Un soir, Brandon trouve son appartement allumé, avec de la musique très forte. Il pense à une intrusion criminelle, se munit d'une batte de base-ball et surprend sa sœur sous la douche. L'impudeur de Sissy, qui reste nue sous ses yeux, induit immédiatement l'idée que quelque chose ne va pas. Le scénario offre alors une sorte d'argument psychologique pour expliquer l'addiction de Brandon et le rapport un peu malsain entre les deux (Sissy se balade tout le temps à moitié nue dans l'appartement et ne cesse de vouloir lui faire des câlins). Sissy a des « séquelles » à sa façon du traumatisme lié à leur enfance, elle est dans une expressivité émotionnelle excessive quand son frère intériorise trop. Elle porte aussi les cicatrices d'une tentative de suicide. Or, lorsqu'il rentre ce soir-là, après son rendez-vous avec Marianne, elle n'est pas là. Dans le plan large où il rentre et découvre l'appartement en désordre, il ouvre un ordinateur portable, mis en valeur par le cadre. En effet, droite-cadre, l'ordinateur attire l'œil car son écran de mise en veille est une animation mobile. Et, gauche-cadre, Brandon sort du champ pour ouvrir le réfrigérateur (il disparaît derrière la porte, laissant pour seul objet du regard l'ordinateur en veille sur la table face à nous). On s'attend à voir apparaître quelque chose sur l'écran de l'ordinateur, mais rien ne vient. La porte d'entrée s'ouvre brutalement, c'est Sissy qui se dirige vers la salle de bain en enlevant son manteau. L'esthétique change, à partir de maintenant tout est tourné en caméra épaule, ce qui va dans le sens de la violence de la séquence. Dans la salle de bain, Brandon se masturbe en plan-poitrine. Dans le reflet du miroir qui lui fait face, nous voyons sa sœur ouvrir soudain la porte. Le cadre met en valeur la réaction de Brandon, qui crie « Merde ! » en tapant du poing contre les murs. En contrepoint, la réaction de Sissy qui retourne dans le salon est un « Merde ! » avec le sourire. Par deux fois, le personnage de la sœur est donc à l'origine d'une « mise à nue » forcée dans la salle de bain ; la première fois il la surprend en train de prendre sa douche parce qu'il pense à une intrusion, et elle le force à la voir nue, en lui balançant à la figure la serviette qu'il lui donnait. Dans les deux cas, l'intimité prise sur le fait est cadrée dans un miroir (le corps nu de Sissy, puis Brandon en train de se masturber). Le miroir de la salle de bain devient ainsi l'écran de projection de leur communication forcée, violente (l'image de leur inconscient travaillé par une sexualité trouble, ici incestueuse). Immédiatement, Brandon sort de la salle de bain vêtu d'une serviette autour de la taille. Il s'approche très près de Sissy en lui demandant de manière menaçante : « Tu m'espionnes ? », et celle-ci essaye de le prendre à la légère en l'imitant à la manière d'un enfant. Mais il lui donne un coup d'épaule et elle tombe dans le canapé. La caméra à l'épaule ne suit plus Sissy, mais reste à distance, cadrant un plan large implacable. Le point de vue de la caméra, derrière Brandon, fait de lui un corps menaçant par rapport à Sissy en contrebas dans le canapé. Elle rit encore, prenant cela

pour une provocation, un jeu d'enfants (« Tu veux te battre ? »). Mais il s'avance puis s'assoit sur elle en perdant au passage sa serviette. Nu, à califourchon sur sa sœur, il la secoue par les épaules en lui criant violemment dessus : « Tu en veux, c'est ça ? [...] Qu'est-ce que tu veux de moi ? Tu veux quoi ? Pourquoi tu es là ? » Sissy se met à crier de la laisser tranquille, mais elle ne parvient pas à repousser son frère. Le cadre se focalise sur la réaction de la sœur, que l'on voit passer du rire au débattement hystérique de quelqu'un qui se fait attaquer. Tous les deux se crient dessus et s'insultent. Brandon retourne s'isoler dans la salle de bain tandis que Sissy le traite de « Sale pervers ! » Immédiatement elle s'excuse depuis le salon. Elle prend une bière puis s'assoit sur la chaise en face de l'ordinateur. La caméra la suit de face, l'ordinateur apparaît donc en amorce. Elle clique sur une touche pour faire sortir l'ordinateur de son état de veille. Une voix surgit alors : « Il est où Brandon ? T'es la copine de Brandon ? » Sissy regarde l'écran de manière stoïque, elle ne répond pas mais ne semble en aucun cas choquée ou surprise. Le contre-champ montre une *cam-girl* quasiment nue, qui se positionne de façon à ce que le cadre de la webcam coupe sa tête, et fasse d'elle un corps objet. Mais la main de Brandon surgit dans le champ pour refermer l'ordinateur. Dans le plan de face de Sissy, il apparaît en amorce de dos, la dissimulant presque toute entière. Ils ne se disent rien, nous ne voyons que le regard de la sœur levé vers son frère. Il ressort du champ avec l'ordinateur. Elle se lève, la caméra la suit. Elle met son manteau et part, terminant ainsi la séquence par le plan qui l'a commencée, un plan moyen de la porte d'entrée depuis l'intérieur.



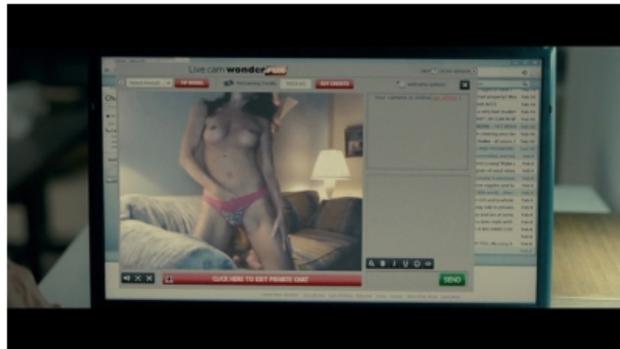
Les deux « mises à nue » forcées de Brandon et Sissy, dans le miroir de la salle de bain, une relation trouble et violente.

Dans un coin de sa chambre, Brandon est assis les genoux relevés sur une chaise. L'ordinateur, tourné dans sa direction, est ouvert sur le lit en amorce. La position de l'acteur marque une sorte de vulnérabilité. Soudain il se lève et se débarrasse de tout ce qui est lié à sa consommation de pornographie. L'action est sur-découpée de façon à accentuer la quantité de ce qu'il jette, et l'impulsion qui le pousse à agir ainsi. Des plans très brefs, presque des jumps cuts, le montrent en train de vider des cartons entiers de magazines pornographiques. Ce geste est donc démultiplié par le montage de plans similaires. L'effet arrive à son comble grâce à l'utilisation d'une espèce de

folioscope de très gros plans de photographies pornographiques : les images les plus explicites passent sous nos yeux à une vitesse si rapide que nous ne voyons pas exactement toutes les images. On peut attribuer cette action à Brandon qui ferait défiler les pages d'un magazine avec son pouce, mais ce que l'effet exprime est le caractère subliminal de la diffusion de ces images. Ce dont il cherche à se débarrasser est cette accumulation d'images de morceaux de corps réifiés (bouches, parties intimes). Mais l'effet « folioscope » amorce l'idée d'une perception subliminale, dont l'influence sur sa représentation des femmes ne se jette pas à la poubelle comme des magazines. Dans le même geste, il jette d'un coup tout ce que sa sœur a laissé traîner sur la table basse du salon, mais aussi des restes de nourriture dans le frigo, des *sextoys* et bien d'autres objets contenus dans ses tiroirs. Le montage s'emballe au point de ne montrer qu'un pur mouvement de débarras. Il faut faire peau neuve. L'ordinateur est l'ultime objet qui finit dans les déchets, puis Brandon dépose le dernier sac poubelle sur un tas d'au moins une dizaine d'autres sacs. Enfin, la séquence s'achève par un plan de son dos voûté, avec beaucoup d'air au-dessus et autour de lui. Il est donc penché en avant, il souffle fort, nous ne voyons rien de lui si ce n'est ces épaules voûtées et cet espace qui semble être le poids qu'il doit désormais porter. Ce vide du cadre et sa silhouette dont nous ne voyons pas grand chose donnent l'impression d'un mal-être, c'est le vide de l'addict en manque, la douleur du sevrage. Au bureau, Brandon prend Marianne par le bras afin de l'entraîner dans un coin tranquille et de l'embrasser avec passion. Les raccords font l'ellipse d'un trajet, tout en soulignant l'empressement de Brandon : ils passent du bureau à un taxi dont Marianne sort en demandant plusieurs fois où il l'emmène, pour finalement se trouver dans une chambre d'hôtel. Un insert montre Brandon en train de sniffer un rail de coke. Le plan est très bref, comme s'il s'agissait d'un geste comme un autre (la cocaïne fait partie de son milieu probablement). Il rejoint Marianne dans un plan large de la chambre, constituée de grandes baies vitrées donnant sur le fleuve. Nous retrouvons deux éléments de sa balade nocturne, les baies vitrées et le fleuve. Marianne regarde la vue à travers la vitre, qu'elle trouve magnifique. Un raccord dans l'axe place Marianne en amorce d'une vue sur le port et la ville embrumée. Brandon la rejoint et, comme figé, se laisse embrasser et déshabiller tendrement par Marianne. Elle l'enlace en prenant le temps de sentir son odeur, puis il la porte jusqu'au lit. Alors qu'il essaye de soulever sa jupe, elle prend son visage entre ses mains et le regarde droit dans les yeux. Il se fige encore une fois. Puis ils continuent à s'embrasser, ils rient lorsqu'ils découvrent les chaussettes en laine montantes de Marianne. Elle n'a pas les habits ni l'assurance d'une professionnelle... Et finalement Brandon met fin à tout cela, ne pouvant aller jusqu'au bout. Il s'assoit au bord du lit, la tête entre les mains et n'adresse plus un regard à Marianne. Au restaurant, il ne cessait de dire que ce n'était pas grave, que ce n'était qu'une soirée, alors que Marianne admettait avoir donné de l'importance à ce rendez-vous. Maintenant, Marianne lui dit que

sa panne sexuelle n'est pas grave, et il lui répond froidement, la laissant partir. Il s'est assis au bord de la baignoire et appuie sa tête contre la baie-vitrée, les poings serrés et la jambe agitée de tremblements. La composition du plan rappelle la position de Marianne face à la vue de la ville, sauf que lui ne regarde pas à travers la vitre et prend une position de repli sur lui-même. Transition brutale : Brandon est en plein milieu d'une relation sexuelle avec une femme blonde, exactement dans la même position que les exhibitionnistes de sa balade nocturne. Comme dans *The Neon Demon* et sa réplique de femmes mannequins, nous retrouvons dans le comportement de Brandon la logique de l'imitation. Il reprend les codes sexuels de ce qu'il a vu ailleurs (dans l'intimité d'un couple inconnu, mais aussi bien sûr dans l'imagerie pornographique). Un plan depuis l'extérieur de l'immeuble renforce cette idée, puisque Brandon et la femme blonde deviennent exactement la même image que celle entraperçue la nuit. Encore une fois, un effet de surcadrage lié à la baie vitrée renforce l'idée d'une référence à un autre matériau (le cadre dans le cadre, c'est la référence à un autre degré de fiction, c'est l'image subliminale à l'origine du comportement mimétique de Brandon). Le recours à ce plan rappelle aussi le point de vue anonyme de l'extérieur du restaurant qui montrait la figure d'un couple possible, Marianne et Brandon. Ces plans, de l'extérieur, à travers des vitres, interrogent l'image que les gens renvoient et l'image à laquelle nous nous conformons (on se souvient d'Anders s'imaginant, à travers les vitres du café, les vies apparemment parfaites d'inconnus qui seraient en fait secrètement malheureux). S'ensuit un échange très creux entre la femme qui remet son soutien-gorge devant le miroir de la salle de bain et Brandon resté dans la chambre. Le plan cadré sur le reflet de la femme dans le miroir fait contraste avec les instants d'images intimes, volées dans le miroir de la salle de bain de Brandon. Ici il ne se passe rien si ce n'est que l'accroche du soutien-gorge de la femme est cassée... Le dernier plan de Brandon à l'hôtel est une image nocturne. De dos, il regarde la ville depuis son lit. Le soleil se couche et sa chambre, sous-exposée, est totalement sombre. Ainsi sa silhouette se découpe-t-elle sur le fleuve qu'il regarde. Brandon semble devenir un observateur de nuit uniquement, ce qui fait de lui une figure solitaire et secrète. Après son petit spectacle exhibitionniste avec la femme blonde, il est à nouveau de l'autre côté de la vitre, celui qui regarde mais ne voit pas vraiment. Dans l'obscurité de sa chambre, il se fond encore une fois au paysage nocturne. Le raccord immédiat transpose Brandon dans une même pose, devant la télévision floue en arrière-plan. Face à cette télévision floue (on devine un cartoon grâce à la bande son), la mise au point sur le dos de Brandon laisse entendre qu'il ne regarde pas vraiment. Sa sœur rentre dans le champ pour poser sa tête contre l'épaule de Brandon. Celui-ci lui explique, d'une colère froide, qu'elle doit partir de son appartement. La mise au point dans le dos de Brandon anticipait la conversation qu'il aurait avec sa sœur au premier plan de l'image, mais elle exprime aussi implicitement le repli sur soi du personnage. Si Brandon est

souvent dans une posture observatrice, il est frappant de constater le décalage entre ce qu'il peut regarder (l'intimité sexuelle anonyme, des paysages urbains vides la nuit) et ce qu'il est incapable d'affronter (Marianne dont le regard le rend impuissant, et qu'il observe depuis l'extérieur d'un restaurant comme un voyeur, ou bien l'intimité psychologique trouble de sa sœur borderline).



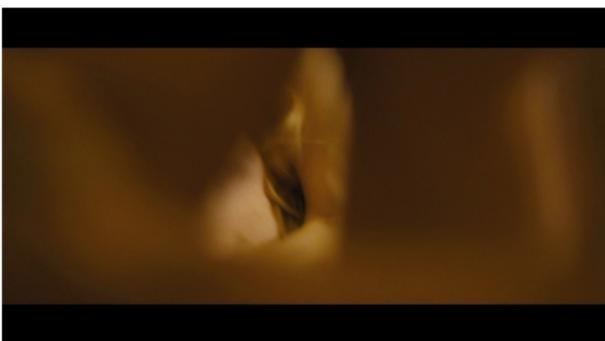


L'espoir immédiatement contredit par l'impuissance de Brandon face à Marianne, puis le rejet de l'intimité avec sa sœur

LA RECHUTE

Ainsi la mise au point sur sa nuque en gros plan bloque-t-il totalement la perspective du plan. Le plan est un plan séquence. Sa sœur le rejoint sur le canapé et ils se parlent profil/profil dans l'espace très restreint du gros plan. Ils se regardent parfois, laissant voir l'expression froide de Brandon. Son ton est également très dur. Il reproche à sa sœur d'avoir eu une relation sexuelle avec son patron et surtout d'avoir rappelé le lendemain pour laisser un message : « C'est répugnant. » Il lui renvoie exactement l'image qu'il a lui-même peur de renvoyer, notamment au travail où le secret de son addiction est si fragilement gardé. On se souvient de son patron qui, à plusieurs reprises, laissait entendre qu'un homme tel que lui était « dégoûtant »... Brandon traite Sissy de menteuse lorsque celle-ci dit ne pas avoir vu l'alliance que porte son patron et ne pas savoir qu'il est père de famille. Dans la suite du film, Brandon s'enfonce dans une orgie de sexe sans fin, le tout monté en parallèle d'un trajet en métro. Comme au début du film, le métro est clairement la métaphore de cette course effrénée de désir. Celle-ci atteint son apothéose dans l'imbroglio de gros plans plus ou moins explicites ou abstraits d'un plan à trois. Le choix des cadres donne l'impression de tout montrer en se concentrant sur le mouvement qui circule du corps masculin aux corps féminins (va et vient de la courbe du dos de Brandon, va et vient des visages des femmes, va et vient des fesses qui rebondissent, etc.). Cette découpe des corps en gros plan rappelle le « folioscope » des parties du corps, fait à partir de magazines pornographiques (des visages féminins la bouche en O, des morceaux de corps qui s'entrechoquent et se confondent). Et la logique d'un montage de va-et-vient nous rappelle également la critique implicite des corps mécanisés (véhiculés par l'imagerie pornographique), dans *Summer »s Puke is Winter Delight*. Brandon rejoint ainsi l'imaginaire qui l'obsède. Pourtant, d'un autre côté, cette base référentielle est totalement détournée pour atteindre des hauteurs plus « nobles ». Le découpage des corps entremêlés, et la longue focale qui occasionne beaucoup de flous, tendent à rendre l'image d'une chair un peu informe, d'un grand corps agité de spasmes. La musique extradiégétique qui a accompagné toute la « chute » de Brandon est la deuxième partie de son thème orchestral de personnage (intitulé « Unravelling »). Or, ce thème devient quasiment élégiaque. Le visage de Brandon se fige en un masque de plaisir et de souffrance lors de l'éjaculation qui clôt la « descente aux enfers » du personnage. La musique associée à ce visage de joie/souffrance fait presque de Brandon une figure christique. Dans l'ultime plan de la séquence, il jette même un bref regard-caméra suppliant, nous demandant peut-être de ne pas le juger. Dans tous les cas, la musique « adoucit » la teneur des images et leur donne une dimension tragique. Mais la lumière chaude, ainsi que les gros plans qui font de ces corps une abstraction, donnent également une ampleur esthétique à cette séquence de sexe cru. Ce mélange du vulgaire et

du sublime rend la douleur du personnage plus accessible, plus regardable. La souffrance mise en valeur est plus noble que ses gestes, et le réalisateur abat de cette façon les barrières moralisatrices ou la simple gêne (la honte ?) qui auraient pu empêcher les spectateurs de s'identifier. La souffrance est en quelque sorte embellie pour universaliser la tragédie de l'addiction, en faire celle du libre-arbitre. Le contraste entre la souffrance et la jouissance est celui entre son envie d'intimité et son incapacité à créer une relation, entre ce qu'il veut et ce qu'il fait. Ainsi la tragédie de l'addiction devient-elle la tragédie morale de l'être humain, dont la volonté ou la conscience ne se réalise pas immédiatement en une action.



À la fin de ce long montage parallèle entre un trajet en métro et les *flash-backs* de ses orgies, les portes du métro ne s'ouvrent pas une fois arrivé à sa station. Un suicide vient d'avoir lieu, ce qui éveille en lui des soupçons. Il court jusqu'à chez lui pour découvrir le corps sanglant de sa sœur. Elle est sauvée. S'ensuit une séquence qui figure la possible libération du personnage. Mais celle-ci nous renvoie à une séquence précédente dont nous n'avons pas encore parlé, et qui était l'image de son « emprisonnement ». Lors de la nuit où sa sœur a une relation sexuelle avec son patron, Brandon sort courir pour ne pas avoir à les entendre. Il s'agit d'un plan séquence filmé à l'aide d'un système de stabilisation et d'une voiture (ou autre véhicule). Brandon en train de courir est toujours à la même place dans le cadre tandis que les rues de New-York défilent derrière lui. Nous retrouvons l'effet « sur-place » étudié notamment dans *La Cicatrice intérieure* de Philippe Garrel. Par ailleurs, Brandon court vers la gauche du cadre et il est lui-même situé dans la partie droite du cadre. Cela laisse ainsi beaucoup d'air devant le coureur, ce qui donne l'impression d'un but inatteignable, d'une distance impossible à recouvrir. L'effet est renforcé par l'utilisation du début du prélude n°10 en mi mineur de Johann Sebastian Bach (interprété par Friedrich Gulda), un morceau jouant beaucoup sur la répétition. Cette course « sur-place » rappelle la figuration de la fuite incessante du désir au début du film (la femme rousse du métro), mais elle explicite cette fois-ci l'idée d'enfermement du personnage. Ce cadre paradoxal qui ne change pas renvoie au rythme cyclique de l'addiction, c'est la répétition de gestes qu'il n'arrive pas à dépasser. Or, l'image de la libération possible du personnage n'est pas celle de la distance comblée, mais au contraire celle de la distance acceptée. Juste après avoir assisté au réveil de sa sœur à l'hôpital, Brandon marche dans les rues de New-York sous la pluie. Le premier plan, de trois quarts face, le montre défilant devant une grille derrière laquelle se trouve un parc d'ostréiculture. La grille et les bouts de bois du parc à huîtres forment un ensemble de lignes verticales qui évoquent la « prison » dans laquelle vit le personnage. Ensuite, dans un plan très large avec New-York en arrière-plan, Brandon s'avance vers la caméra jusqu'à la valeur d'un plan poitrine environ. D'une certaine façon, il comble la distance du plan... et cette fois-ci il est cadré de manière parfaitement centrée. Immobile, il « craque », mais le masque de joie/souffrance est devenu pure souffrance. Il s'effondre sur le sol mouillé, et continue de pleurer. Un plan très large le cadre de profil, assis sur le sol, décentré sur la partie droite de l'image. Cette composition nous rappelle la séquence du footing où il faisait du surplace à cet emplacement du cadre. Tout cet air devant lui évoque l'idée du puits sans fond de son désir. Mais sa posture ramassée au sol nous incite à voir l'image d'un renoncement, il cesse de courir après ce désir infini. Un fondu au noir fait transition avec l'épilogue qui répond de manière symétrique au prologue. Brandon est sur le quai du métro new-yorkais. Il est immobile et le métro arrive lentement devant lui. Brandon est dans le métro, filmé presque de face en plan poitrine comme au début du film. Il

semble reconnaître quelqu'un, c'est la femme rousse du début du film. La première fois elle portait des vêtements plutôt roses/violettes qui contrastaient assez avec le bleu-vert ambiant de la lumière. Cette fois-ci, elle porte un manteau jaune et une écharpe violette qui se démarquent encore plus. La couleur du manteau et de ses cheveux roux créent vraiment un fort contraste avec l'ambiance du métro, ce qui participe à faire de cette figurante la métaphore du désir de Brandon. Elle se détache du fond, du quotidien, de la monotonie. Elle l'appelle du regard, lui sourit avec confiance. Le raccord dans l'axe montre au contraire un Brandon perturbé, pas vraiment ravi. La femme se lève et se rapproche de lui en posant sa main sur une barre du métro. La caméra finit en cadrant cette main en gros plan. La main porte toujours la bague de fiançailles. Le film s'achève par le regard de Brandon sur cette bague puis sur la femme, alors que le métro arrive à une station. L'arrêt du métro est souligné au son, par un crissement qui marque le passage au noir de la fin. Cette fin a laissé perplexes bon nombre de spectateurs et a incité des critiques à y voir un film moralisateur. Mais ne s'agit-il pas tout simplement de l'image d'une émancipation possible du personnage ? Le fait que le métro s'arrête à l'instant où le film s'achève nous laisse penser qu'il sait enfin dire non à son désir, qu'il cesse de lui courir après. Il ne devient probablement pas un moine, mais se pose des limites représentées par exemple par cette bague de fiançailles. Le mariage est incarné dans ce film par le personnage de Marianne, qui confond ce terme avec les notions d'engagement et de connexion entre deux personnes. Donc, le « mariage » que regarde Brandon dans cette bague est moins l'institution que l'idée de créer une intimité avec quelqu'un. Ce qu'il regarde est donc aussi ce qu'il veut mais n'a pas pu obtenir, l'enjeu même de son émancipation de l'addiction. La bague de fiançailles est finalement le symbole de cette alternative qui fait éternellement face aux personnages addicts, la déchéance de plus en plus totale ou la « rédemption ». Le réalisateur coupe avant que la mise en scène du choix ne devienne problématique, laissant planer un doute (la rechute étant l'éternelle menace de ceux qui s'en sont sortis).





Séquence du jogging dans la première partie du film, la course surplace du désir insatiable



En écho à la séquence du jogging, Brandon marche droit vers la caméra puis s'effondre, renonçant à combler la distance

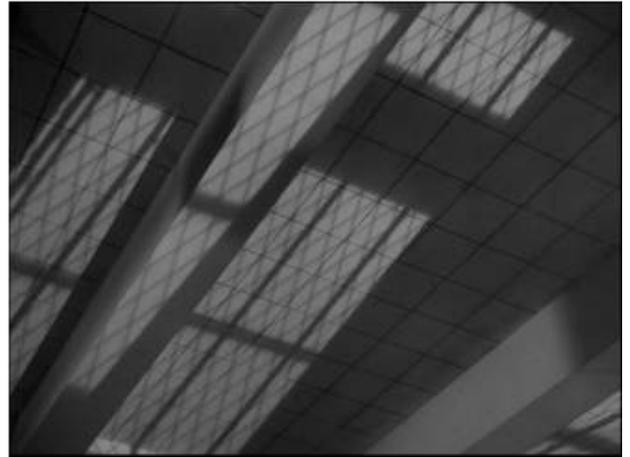
Chapitre 3 : Les nouveaux monstres

Le caractère anormal, incompréhensible et répréhensible des addictions a produit très logiquement des monstres au cinéma. Le monstre moderne de *Shame* est expliqué, démystifié, afin précisément d'abattre cette barrière entre l'addiction et la « normalité » ; le réalisateur résume parfaitement son intention en citant *Freaks* : « Il est des nôtres. » Mais, il est également tentant de pousser davantage la logique des motifs de l'addiction dans l'autre sens, pour en faire un « dehors » monstrueux, une véritable altérité.

LUMIÈRE MANICHÉENNE

La tentative du film d'horreur est même déjà présente dans *The Lost Week-end* de Billy Wilder. Lors du passage de Don Birnam à l'hôpital psychiatrique, il assiste de nuit à un delirium tremens terrifiant. La séquence est traitée par un jeu d'ombres et de lumière très expressionniste. À son réveil après sa chute dans l'escalier, la première chose que Don voit sont les ombres des grillages aux fenêtres, projetées sur le plafond. Immédiatement, le lieu est caractérisé comme une prison. Don ne croit pas l'infirmier qui lui désigne un autre patient en lui expliquant qu'il aura sûrement une crise de délire ce soir. Ce patient, debout sur son lit, a l'air dérangé. L'ombre du grillage des fenêtres se projette aussi sur sa silhouette en plan large. Ensuite, l'infirmier guide Don vers la porte donnant sur le couloir. La porte battante est composée d'une vitre grillagée, et il montre à Don d'autres individus alcooliques à travers cette vitre. Visuellement, ceux-ci sont donc en cage. La nuit, un plan large étend le motif des ombres de grillage à toute la longueur du dortoir. Il est réveillé par les cris horribles de son voisin qui se croit attaquer par une masse de petits insectes. Une ombre grillagée barre le visage de Don dans un très fort contraste. Il s'agit de la lumière du couloir, car l'ombre sur son visage est celle des vitres des portes-battantes qui lui font face. Son voisin en proie au délire est dans un noir très dense, tandis que les grillages des fenêtres se projettent désormais sur le mur derrière lui. Dans le contre-champ, le visage de Don est à moitié dans l'ombre à moitié dans la lumière. L'alcoolique fou se lève finalement sur son lit, et il se trouve exactement entre l'ombre grillagée et le pan de mur neutre. Il penche sa tête en arrière de sorte que son corps se trouve dans la lumière et son visage dans le noir. Les portes-battantes s'ouvrent, ce qui provoque une déformation des ombres en losange sur le visage de Don. Ce sont deux infirmiers qui arrivent en courant avec de fortes lampes torches. Les portes battantes font des va-et-vient sur le visage de Don, le plongeant

parfois dans le noir, parfois dans la lumière... Tous ces jeux d'ombres et de hauts contrastes, du chef opérateur John F. Seitz, reprennent les codes de l'angoisse expressionniste et frôlent avec le fantastique (la folie étant souvent le moteur d'un basculement dans un autre monde). Les allers-retours des portes battantes déforment tant et tant les ombres sur le visage de Don qu'il en vient à avoir l'idée de profiter de cette situation pour s'en aller. Le noir et blanc porté à son comble s'accorde au caractère extrême du choix qui attend Don : boire et sombrer dans la folie, ou bien ne plus boire pour garder toute sa tête (un choix très noir/blanc). Dans cette alternative du basculement (l'ombre ou la lumière), Don choisit de s'échapper. Un peu plus tard, quand il rentre chez lui après avoir volé une bouteille d'alcool, il retrouve l'appartement en désordre qu'il avait laissé. Une lampe renversée au premier plan fait une forme circulaire importante. Sa taille, due à la perspective du plan large en courte focale, rend sa présence significative. Le motif circulaire l'attend à la maison, comme une vieille bouteille. Il s'assoit dans un plan d'un axe opposé. Or, en arrière-plan, un lampadaire à l'abat-jour relevé forme également un cercle qui se remarque. Il se sert un verre puis s'endort. La nuit tombe et il n'a pas bougé. Aucune lampe de jeu n'éclaire cette nuit très sombre. Un bruit le réveille ; en gros plan, une souris sort du mur en face de lui. Une lumière venue de l'extérieur (non justifiée) met ses yeux en valeur tandis que le bas de son visage et l'arrière-plan restent dans l'ombre très dense. Une chauve-souris surgit en faisant des cercles dans la pièce (décidément !) pour s'attaquer à la souris, ce qui le fait hurler et s'agiter comme un dément. Quand sa compagne essaye d'ouvrir la porte d'entrée, Don en plan moyen apparaît dans le noir total avec son visage seulement éclairé. Dans son mouvement pour se mettre à terre et ramper, son regard est à nouveau mis en valeur par le trait de lumière. Ce choix non naturaliste du chef opérateur se démarque avec l'esthétique globale du film. Comme dans la séquence à l'hôpital, il est question de la menace qui guette l'alcoolique, qui est celle de sombrer dans la folie. Les yeux de Don ainsi mis en valeur expriment une grande angoisse, c'est le regard exorbité de celui qui hallucine. Enfin, il arrive jusqu'à la porte et il s'apprête à la fermer. Mais Helen parvient à rentrer à temps, elle porte Don à bout de bras tout en allumant la lumière. Mais le geste de faire revenir la lumière est souligné par un effet de répétition : Helen allume encore la lampe de jeu près du lit de Don. Cela permet à Helen de démontrer qu'il n'y a pas de souris dans le mur, ni de chauve-souris (de faire la lumière sur cette crise...). La lumière est définitivement associée à la vérité et au salut de Don (en la personne de celle qui combat les ténèbres, Helen) tandis que l'obscurité désigne très classiquement les tréfonds humains. Nous constatons, dans cette manière d'aborder la folie, une discrète incursion dans le genre horrifique. L'esthétique d'inspiration expressionniste fait tache dans l'ensemble du film, ce qui démarque ces deux séquences du reste du film. Il y a peut-être là l'idée d'un film dans le film, la fiction que se joue le personnage addict, une fiction horrifique, au sein d'une « réalité ».







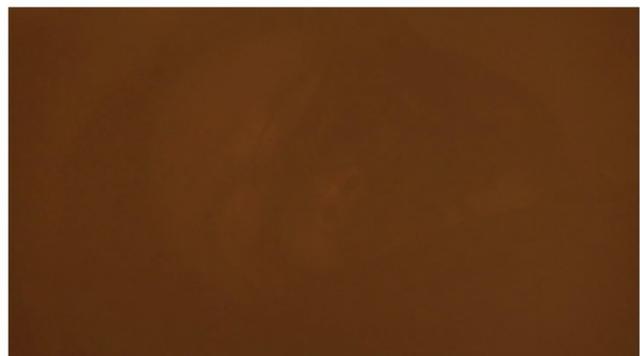
Dans *Heaven Knows What* des frères Safdie, une séquence (ou presque) se détache également de l'esthétique globale. Alors que le film dépeint de manière quasiment documentaire la vie de personnages junkies dans les rues de New-York, Ilya meurt dans des conditions spéciales. Le vrai Ilya (dont le personnage et le jeu de l'acteur sont inspirés) était présent sur le tournage du film et il a laissé une forte impression à toute l'équipe. Décrit comme quelqu'un d'absolument atypique, gothique, obsédé par le mal et d'une intelligence poétique, on peut le voir fasciner l'un des réalisateurs dans le making-off du film. Il a applaudi lors de la mort de son propre personnage dans un incendie. Lui-même est décédé juste avant la sortie du film des suites d'une overdose. Les overdoses faisaient partie de son quotidien, c'était la mort la plus probable de cette personne et de son personnage. Mais, les cinéastes ont décidé en quelque sorte de lui offrir une mort à son image, violente et grandiose. Le film, en soi, se caractérise par un mélange esthétique entre des images à valeur documentaire et une sublimation du réel, par le biais d'une voix-off intermittente d'Harley qui est d'un romantisme chevaleresque. « Mon très cher Ilya. Au début, tu étais un prince. Tu étais calme. Et à mes yeux, le plus gentil au monde. Tu étais patient et élégant. [...] » Cette description du prince charmant est contrebalancée par leur action (ils sont en train de voler des boissons énergisantes pour les revendre). Le film ne cesse de jouer sur cet écart entre le romantisme de Harley et Ilya et une description réaliste de leur quotidien. Il s'agit de raconter l'histoire d'amour hors-normes des deux personnages, tout en gardant un pied dans la réalité pour montrer précisément ce décalage, cette « anormalité ». Un plan notamment de Harley faisant la manche, la montre perdue dans un plan large traversé de gens pressés, tandis que sa voix-off nous emmène dans son monde à elle, d'un amour peut-être si radical qu'il est né dans la pauvreté. Nous retrouvons un peu l'écart de *J'entends plus la guitare* entre le discours très noble que Gérard et Marianne tiennent sur l'amour et l'évolution médiocre de leur relation (déchéance de l'héroïne, promesses oubliées de Gérard). La mort accidentelle d'Ilya est l'apothéose de cette logique. Alors qu'ils devaient partir

ensemble pour la Californie, Ilya descend du bus pendant que Harley est endormie. Après avoir fait du stop il est de retour à New-York. Un plan épaulement le montre en train de marcher de profil devant des branches d'arbre dénudées. Cet arrière-plan correspond tout-à-fait au romantisme noir du personnage. Il arrive face à une maison devant laquelle se trouve un arbre imposant, il escalade le mur. Un plan rapproché le suit en train de marcher dans le jardin de cette maison, cadré à travers des branches dénudées. Derrière lui, du lierre pend le long de la maison (comme la maison d'Urcel dans *Le Feu follet*, qui cultivait cette esthétique de la ruine qui est ici tout-à-fait naturelle). Il entre par une ouverture sans porte qui confirme que le lieu est abandonné. L'intérieur de la pièce est complètement sous-exposé. Le chef opérateur Sean Price Williams n'a pas du tout cherché à créer un « effet » d'obscurité. Il a laissé la pièce réellement obscure et seule apparaît soudain la flamme du briquet d'Ilya. Il assume le fait d'avoir une image noire par instant, sans aucun détails. Ce parti-pris nous rappelle quelques plans semblables dans *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...*, qui baignent dans une obscurité que seule une minuscule source permet de briser. Le titre lui-même de ce film de Philippe Garrel apparaît à peine éclairé par une bougie (symbole de la pratique de l'héroïnomane, mais aussi plus traditionnellement de l'éphémère). Ce que le film des frères Safdie perd dans cet effet en numérique est la granulosité de la pellicule sous-exposée, qui rend l'image comme vivante, hantée par cette faible présence lumineuse à l'image. La caméra, dans cet aveuglement, suit en gros plan le mouvement de la flamme. Ilya allume une bougie. Puis, en gros plan face caméra, il avale encore quelques gorgées d'alcool avant de sombrer dans le sommeil en tombant à la renverse. Les tremblements dont il est pris depuis qu'il a quitté le bus sont probablement le signe de son état de manque. En plan large, nous distinguons sa silhouette endormie dans la semi-obscurité. Les bougies brûlent dans une image de vanité du pauvre, composée de restes de cannettes et de papiers froissés. Une bougie fond et tombe de tout son long sur le papier, ce qui lance un feu. La musique électronique angoissante surgit au moment où une plus grande flamme se forme. Un très gros plan montre Ilya endormi, dans un espace enfumé. Le plan est non seulement sous-exposé mais un effet « voile » distancie encore plus l'image du personnage. Le montage parallèle montre la progression du feu du côté de la nature morte, et la progression de la fumée du côté du personnage. Il disparaît sous un nuage de plus en plus dense, il s'estompe visuellement. Les flammes gagnent soudain le premier plan de l'endormi. Il passe de la sous-exposition à une sur-exposition, le mélange de flammes et de fumée créant une sorte de flashage de l'image qui relève tous les niveaux de noir. Son visage n'est plus seulement sous la fumée, mais aussi sous les flammes qui passent devant la caméra par intermittence. Enfin ses jambes et son torse, en plan moyen, sont touchés par le feu. Il se réveille en hurlant. Plan large, son corps tournoie dans tous les sens dans la vaine tentative d'éteindre les flammes. Devenu torche

humaine, il éclaire le lieu de sa mort, beaucoup de texte orne ses murs dont un poème graffité par le « vrai » Ilya lui-même, comme on peut le voir dans le making-off. On n'a que le temps d'apercevoir des extraits de cette apologie de l' « ombre » : « Sauvé de la nuit insatiable, les ombres se dissipent. Mais on ne craint plus la nuit lorsqu'on médite sur la beauté des ténèbres. Sa terrible splendeur laissera son empreinte¹⁸². » Dans le coin à droite du cadre se trouvent des rangées de bougies presque toutes éteintes, comme on peut en trouver dans une église. Et le matelas derrière lui prend feu. Ce décor ainsi que la silhouette en flammes d'Ilya donnent une vision gothique, infernale. En plan poitrine, Ilya continue de tourner sur lui-même en criant. Finalement il s'écroule et un effet de zoom rapide filme en gros plan son visage en train de fondre et d'expirer son dernier souffle. Son visage est devenu une sorte de masque argenté, un masque de chair fondue totalement déshumanisé, une statue. La douleur et la figuration du corps qui brûle évoquent la fascination du personnage pour la souffrance humaine, pour les « ténèbres ». En même temps, l'effet de zoom et l'effet spécial du visage carbonisé ont quelque chose d'un peu kitsch qui renvoie à l'esthétique des films d'horreur de série B. Nous restons toujours dans cet écart entre le sublime et le vulgaire, en l'occurrence entre l'élévation romantique et le gore (c'est le rappel du corps humain, qui peut difficilement être sublime en mourant). Au dernier souffle d'Ilya, Harley se réveille dans le bus. Par ce brusque raccord dans le mouvement (la tête d'Ilya tombe, la tête de Harley se relève), une sorte de communication extra-lucide semble avoir lieu. Harley cherche Ilya du regard et, derrière-elle, la lumière rouge des toilettes attire son attention. Un insert de cette lumière rouge fait écho à l'incendie dans lequel Ilya vient de mourir. Harley sent immédiatement que quelque chose ne va pas et, afin de pouvoir sortir du bus, elle se comporte de manière violente (elle brise une vitre et casse un siège). Sa réaction, son désespoir au bord de l'autoroute répond à la violence de l'incendie. Ainsi Ilya est-il mort dans un passage visuel brutal de l'ombre à la lumière. Contrairement à la symbolique du film de Billy Wilder, la lumière n'est pas la source d'une vérité apaisante. Ilya brûle dans la lumière qui serait davantage la symbolique de ses excès, de son addiction et de son amour des ténèbres. Mais, dans le cas de Don Birnam ou Ilya, l'emploi d'une lumière très contrastée renvoie au mode de pensée excessif des deux personnages addicts. Leur vision du monde est littéralement de l'ordre du « tout noir ou tout blanc », obscurité ou lumière. Harley, comme nous l'avons étudié précédemment, est le personnage qui revient dans le monde réel, qui finit dans un univers terne, banal et ennuyant (générique de fin dans le fast-food verdâtre). Elle est celle qui échappe à cette logique tragique de l'addiction pour se confronter à la démystification du réel, de la drogue et de la vie marginale. La lumière du fast-food dans lequel le film s'achève est bien posée, mais « moche », sans relief, une sorte d'aplat qui unifie tout. Le « monstre » de *Heaven Knows What* est donc cette figure carbonisée

182 Traduction que l'on trouve dans le making-off du film, *A hot two weeks*, Simon Hacker, 2014.

d'Ilya, un personnage qui pousse la femme qu'il aime au suicide, qui fait une overdose dont elle le sauve, qui l'a emportée avec lui dans sa folie auto-destructrice, qui en quelque sorte la « contamine » et fait d'une histoire de drogue une grande et tortueuse histoire d'amour. La façon dont le film s'achève confirme avant tout que l'addiction de Harley était intrinsèquement liée à son amour pour Ilya. Sa vision du monde hallucinée, entre la grandeur de son romantisme et de sa déchéance, prend fin à la mort du personnage qui incarne réellement l'addiction, Ilya.





La lumière rouge des toilettes du bus nous fait étrangement penser aux projecteurs rouges de *The Neon Demon* ; dans les deux cas il s'agirait d'une manifestation fantastique d'un personnage tout juste décédé. Dans *The Neon Demon*, l'addiction perdue par-delà la mort, à travers cette malédiction incarnée entre autres par les projecteurs rouges qui chauffent sur Gigi et Sarah. Dans *Heaven Knows What*, le petit signal rouge est au contraire la dernière flamme de l'addiction qui s'éteint métaphoriquement en Harley après la mort d'Ilya.



Souvenirs d'*Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* dont nous n'avons pas eu le temps de dire l'importance de la sous-exposition.

DÉSIR MONSTRUEUX

La complicité entre addiction et amour dans *Heaven Knows What* et même *J'entends plus la guitare* nous laisse dans le trouble. Ne sommes-nous pas tous tentés, au retour de Harley à la vie plate et morne sans Ilya, de regretter l'intensité de leur relation, et donc de l'addiction ? Comme nous l'avons vu, les motifs de l'addiction sont liés à une pensée radicale qui marginalise. Mais, dans cette troisième partie, nous découvrons l'ancrage corporel, irrationnel, de l'addiction. Si le personnage principal de *Shame* est représenté comme l'esclave de son propre corps, en proie à une tragédie morale, le film ne nous donne pas à voir véritablement la nature de son désir incontrôlable. Quelle

est cette force d'attraction qui divise le personnage en une dualité schématique corps/tête ? *Dehors-Dedans*, à travers sa satire d'un monde addict, rappelle la puissance de nature libertaire du corps humain (en tant que symbole des pulsions, de l'inconscient). Autant *Summer's Puke is Winter's Delight* évoque l'étendue de l'aliénation inconsciente, via l'imagerie d'un corps efficace et mécanisé – et en cela, *Shame* s'inscrit dans cette voie par la critique sous-jacente de la normalisation des comportements sexuels à travers l'omniprésence du modèle pornographique mainstream –, autant *Dehors-Dedans* insiste sur le « trouble » de l'être humain, ce qui en lui résiste au contrôle et à l'uniformisation. *The Neon Demon* dit bien cette ambiguïté inhérente au motifs de l'addiction, en exprimant d'un côté la puissance d'un narcissisme primitif qui hante les jeunes femmes sous la forme d'un démon lumineux, et de l'autre son exploitation par un système de domination patriarcale. Nicolas Winding Refn a fait le choix de ne pas représenter la scène de dévoration de Jesse, probablement parce qu'il s'agit moins de l'explosion amoralisée de cette force primitive aveugle, que de l'aboutissement du contrôle des corps féminins, par l'entretien d'une compétitivité, d'un regard comparatif qui donne ou retire du pouvoir à la moindre nouvelle incarnation de la beauté intensive. Dans *Trouble Every Day*, de Claire Denis (2001), il n'est pas question de l'exploitation de cette force inconsciente en vue d'une domination économique et politique, mais au contraire du désir débordant en tant que tel, qu'il ne faudrait pas sous-estimer en l'être humain. Ces impulsions primitives – le moteur même de l'addiction – sont figurées par une maladie étrange. Les acteurs choisis pour interpréter les rôles principaux, Vincent Gallo (Shane) et Béatrice Dalle (Coré), ont tous deux des physiques potentiellement menaçants et séducteurs à la fois : visages fins, pâles, triangulaires, nez droits, grands yeux foncés, cheveux noirs... Mais ce sont aussi deux acteurs connus pour leurs excès. Or, Shane et Coré sont tous deux pris d'un désir de plus en plus incontrôlable de chair humaine. Le film véhicule une très grande sensualité, une sensualité qui explose en violence et réinvente le modèle marital. Le film s'ouvre par l'image d'un couple s'embrassant en gros plan. Il ne s'agit pas de personnages du film, juste une image abstraite de désir. Leur baiser est long, langoureux, et rythmé par le thème musical omniprésent du film, tout aussi sensuel, du groupe de rock britannique Tindersticks. La caméra est portée à l'épaule, ce qui induit une sorte de fébrilité du cadre. Après un plan noir relativement long, apparaît l'eau d'un fleuve, plein cadre. L'eau en soi est d'un noir très dense, mais des reflets rosés ou jaunes font briller la surface de l'eau. Cette présence de l'élément liquide est une constante dans le film, que ce soit des gros plans de flacons pour des expériences scientifiques, l'eau du bain ou de la douche. Le film commence donc par l'association figurative du désir et de l'eau. Un fondu enchaîné fait le lien entre le plan d'eau et un plan large de la Seine. Un deuxième fondu enchaîné figure le passage de la nuit au lever du soleil. La lumière est rose, et c'est la partie gothique et romantique de Paris qui est filmée... Un fondu au noir et le titre

apparaît, un titre en transparence qui laisse voir l'eau de la Seine à travers ses lettres. Les noms des acteurs apparaissent avec le même effet aquatique rosé. Ensuite, nous passons à un jour blanc, au décor morne d'un bord de route. Une femme attend, c'est Coré. Un camion passe, le conducteur la regarde avec insistance, il fait marche arrière et sort du camion. Le champ/contre-champ entre le gros plan de Coré et le plan large du conducteur marchant vers elle donne un pouvoir de séduction à Coré. Elle l'attire à elle par son simple regard. Une ellipse nous fait retourner immédiatement à la nuit (temporalité des monstres et vampires, de la sexualité et autres pulsions). Un homme en cuir sur une moto se gare près du camion. Il s'agit du docteur Léo Sémeneau (interprété par Alex Descas), qui cherche quelque chose dans le camion. Un plan large instaure une ambiance gothique dans ce paysage nocturne, qui était morne de jour. Agnès Godard, la chef opératrice, a créé une grande plage de lumière tungstène (plutôt jaune qu'orangé) sur cet espèce de champ de bord d'autoroute, en laissant le premier plan dans le noir total. Des branches mortes dénudées du premier plan se découpent ainsi sur la plage jaune à l'arrière-plan. La silhouette du docteur avance dans cet espace inquiétant. Sous un autre axe, le champ jaune laisse l'horizon dans une obscurité sans détails. L'espace semble s'arrêter au-delà. Plusieurs plans de nature morte insistent sur les branches mortes plus sombres qui se découpent sur le jaune du sol, ainsi que sur l'absence de perspective et la béance sans fin du noir. Au milieu de ce lieu quasi fantastique, un corps à moitié dénudé. Dans les herbes hautes il pourrait passer inaperçu, il se fond dans cet aplat de jaune. Le docteur retourne le cadavre puis le repose. Une femme, cachée dans un recoin, mâche quelque chose, c'est Coré pleine de sang. Dans l'ombre, elle est à peine visible. Léo qui marche est filmé en gros plans : ses pieds puis son visage qui avancent. Son action est mise en valeur car il est le personnage qui agit pour essayer d'aider Coré. Il vient la chercher, il couvre ses meurtres mais il tente aussi de créer le médicament qui la sauvera. Son premier geste envers elle est de lui caresser la tête puis de la prendre dans ses bras. En parallèle de ce premier couple apparaît celui de Shane et June Brown, deux Américains qui vont à Paris pour leur lune de miel. Shane et June apparaissent pour la première fois à travers le hublot d'un avion. Elle est assise sur ses genoux, et tous deux dans ce hublot donne l'image d'un couple parfait (le hublot a la forme d'un médaillon). Le contre-champ de ce qu'il regarde est plutôt énigmatique. Ce sont les lumières de la vie humaine, vues depuis la hauteur d'un avion, et cela ressemble à « un circuit électronique¹⁸³ ». Cette image participe à la douce étrangeté du film tout en montrant un monde organisé, rangé, aux routes déjà tracées (les autoroutes sur lesquelles passent les victimes de Coré ?). À l'intérieur de l'avion, en plan épaule, ils boivent des coupes de champagne et Shane demande à June : « Je suis heureux. Es-tu heureuse ? » June fait signe que oui de la tête et il ajoute : « Je suis heureux. » Ces quelques phrases tendent bien sûr à semer le doute, quelque chose

183 *Trouble Every Day*, Claire Denis, 2001, June.

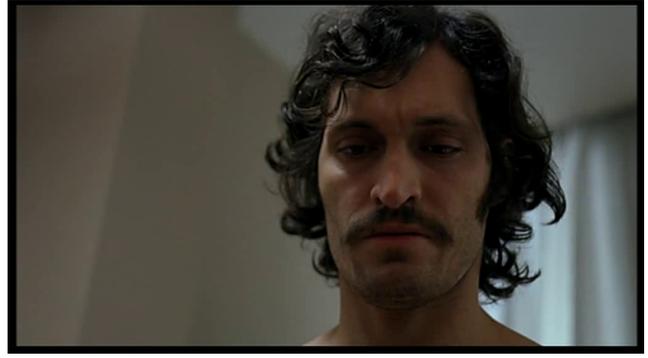
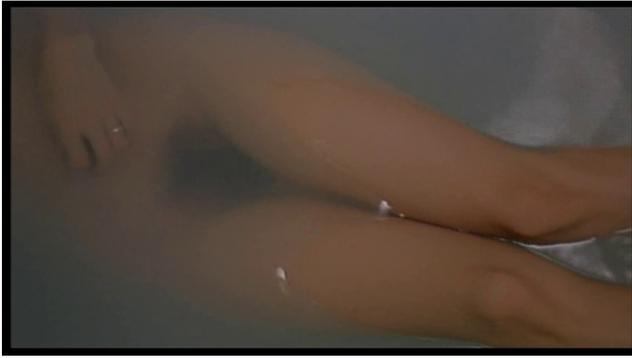
ne va pas si quelqu'un répète autant de fois le mot « heureux ». Alors que June passe son bras sur le torse de Shane, celui-ci l'attrape. Un gros plan depuis l'arrière du fauteuil de June souligne le profil menaçant de l'acteur et son regard perçant. Mais il baisse la tête pour embrasser délicatement à plusieurs reprises le bras de June. Le mixage sonore du bruit de fond de l'avion et des baisers a quelque chose de sensuel. Un très gros plan de profil du regard de June, valorisé par une amorce floue au premier plan, participe à la douceur du moment. Elle le regarde d'un drôle d'air, un peu étonnée un peu méfiante. D'emblée le désir de ce couple est trouble, entre une douceur et quelque chose de réprimé. La nuit, plan large des gens endormis dans l'avion. De façon comique, il s'agit d'une brochette d'hommes plus âgés en costume cravate qui dorment la bouche ouverte. Ils représentent une sorte d'antithèse du beau jeune couple amoureux. Shane s'enferme dans les toilettes et plonge sa tête dans le creux de son coude. Dans sa vision, une main ensanglantée glisse sur des draps imbibés de sang, puis disparaît presque dans le noir. Mais le sang luisant rend la main distinguable malgré la densité de l'image. Sa femme a le visage recouvert de sang, baignant nue dans des draps ensanglantés qui lui collent à la peau. La caméra fébrile, la filme depuis le point de vue subjectif de Shane qui la regarde au lit. La caméra se rapproche en tremblant. Le sang brille particulièrement, comme l'eau de la Seine la nuit sous la lumière des lampadaires. June est ensuite sur le ventre et le regard de Shane glisse le long de son corps. La façon dont le sang moule les fesses de June dans les draps engorgés, ne laisse pas de doute sur le caractère sexuel de la vision de Shane. Elle le regarde d'abord avec calme, puis les deux derniers plans sont montés brutalement. Le sourire de June passe aux yeux fermés et à l'inexpressivité, un cadavre peut-être ? La caméra s'éloigne du corps tandis qu'une voix le rappelle à la réalité. L'omniprésence du bruit de fond de l'avion attestait du fait qu'il s'agissait d'une vision tout en participant à la douceur de l'image. Shane se réveille bien dans les toilettes de l'avion. Il se sent visiblement mal. Un plan subjectif montre sa marche un peu instable, suivant la signalétique lumineuse au sol. Il retrouve sa femme endormie et il la prend dans ses bras de manière protectrice et tendre. Au réveil il va encore plus mal. Ce début de film présente donc deux couples très tendres l'un envers l'autre mais dont l'un des deux partenaires est agité par une tenace envie de manger autrui. Coré échappe à la prison que lui a fait Léo pour dévorer les premiers conducteurs qui tomberont dans le piège. Shane, lui, doit lutter contre le désir de manger sa femme. Dans les deux cas, l'acte de manger quelqu'un est associé à un acte sexuel ; c'est le désir de l'autre démesuré. La récurrence des plans subjectifs plante le point de vue du film. Il ne s'agit pas de voir un désir « dégoûtant » (d'un point de vue extérieur), ni même réellement de s'émouvoir de l'impuissance des personnages cannibales (même si cela fait partie du film), mais il s'agit avant-tout de se rendre sensible à l'étrangeté et la violence intrinsèque du désir charnel. La douceur et la sensualité des fondus enchaînés, de la musique, de l'eau, de l'actrice

interprétant le rôle de June (Tricia Vessey) et du mixage sonore de l'avion ou de la Seine, réveillent nos sens et nous préparent à la vision d'un désir différent. L'ouverture du film, par le baiser passionné de deux inconnus, universalise le désir dont il est question (bien que nous ne mangeons pas tous notre prochain, nous ne sommes pas étranger à cette démesure). Il existe un paradoxe dans le fait de désirer la possession d'un autre corps et ce film tend à nous rappeler cette incompatibilité nécessaire entre le sexe (les pulsions en général) et la rationalisation des relations humaines. Le trajet du film est celui de l'impossibilité du déni.





D'emblée les premières séquences installent cette ambiguïté entre violence et douceur, symbolisée respectivement par une dominante chaude d'une part, et une dominante bleue d'autre part. Nous avons les plans rouges/roses/jaunes des ciels crépusculaires, de la nuit au bord de l'autoroute et du sang de June, et de l'autre nous avons les plans bleutés (ouatés au niveau sonore) de l'avion. Deux autres séquences expriment particulièrement bien ce trouble du désir. Shane et June sont arrivés à l'hôtel. Shane va de plus en plus mal, prend des médicaments qui n'ont aucun effet, tandis que June est dans son bain. Plan subjectif d'un regard qui remonte, en plongée, le corps de June à moitié dans l'eau, des pieds à la tête. L'eau est trouble, opacifiant un peu la vision de son corps. Mais la chair qui ressort de l'eau blanchâtre est ainsi mise en valeur. La main de June portant l'alliance est posée juste au-dessus de son sexe, presque comme le signe d'une mise en garde. Elle a les yeux fermés, innocente et vulnérable dans ce bain laiteux. Plan subjectif de Shane la regardant, en légère contre-plongée. Gros plan du pubis de June à moitié voilé par l'eau savonneuse du bain. L'eau tremblote, miroite un peu, ce qui rappelle l'eau de la Seine dans les tout premiers plans. Gros plan du visage sous l'eau de June, elle ressort de l'eau en ouvrant les yeux et réprime un petit bruit de peur. Sa position en sortant de l'eau accuse encore davantage l'angulation du cadre en plongée. De même, en contre-champ, le plan de Shane est beaucoup plus en contre-plongée que précédemment, ce qui lui donne facilement l'air menaçant. Il s'abaisse vers elle et lui caresse la tête en lui demandant s'il lui a fait peur. Elle répond avec une voix, un regard et une position (sa main près du visage) très enfantins. Le geste protecteur de Shane s'adapte parfaitement à la petite tête innocente de June. En effet, l'actrice Tricia Vessey a le visage un peu rond, une coupe de cheveux garçonnette et de grands yeux bleus qui lui donnent cet air de femme-enfant. Ils s'embrassent finalement et se prennent dans les bras très tendrement. Mais il voit la marque de dents qu'il a laissée sur le corps de sa femme et s'arrête. Le désir de Shane est donc lié au miroitement de l'eau, à sa transparence et à son opacité, qui dénudent en même temps qu'elles voilent le corps nu. Ici, l'eau du bain est le réel vecteur du désir de Shane qui, dans un mouvement de voilement/dévoilement, rend métaphoriquement l'objet de son désir à la fois accessible et inaccessible. Le paradoxe de la surface de l'eau renvoie à celui de la peau humaine. On se souvient du mythe de Narcisse qui meurt de désespoir de ne pouvoir attraper sa propre image dans le reflet que lui renvoie une source. Symboliquement, si Shane plonge sa main dans l'eau il briserait l'image tremblotante de son désir et, de la même façon, s'il cédait à sa pulsion d'aller au-delà de la peau, il détruirait l'objet de son désir.



Champ/contre-champ d'un désir frustré, la surface de l'eau comme métaphore, *Trouble Every Day*, Claire Denis, 2001

Immédiatement après, deux plans montrent Coré au bord de l'autoroute en plein jour, jouant de son manteau et faisant des petits bruits aigus de la gorge. Elle serre et déploie son manteau comme si elle portait la cape d'un vampire, elle pousse son petit cri en levant la tête vers le ciel, comme une sorte de bête. Les deux plans, fondus l'un avec l'autre, sont comme la vignette du prochain meurtre. En effet, on comprend rétrospectivement qu'elle a encore attaqué par la synecdoque d'un gros plan d'herbes gouttant de sang, dans cette couleur tungstène du bord de l'autoroute la nuit. Plus tard dans le film, un jeune voleur ose pénétrer dans la maison/prison dans laquelle Coré reste seule en journée, et même monter les escaliers jusqu'à la pièce où elle est enfermée. Ayant massacré la porte avec une scie électrique, Léo lui a fait une cage de fortune avec des planches de bois clouées l'empêchant de sortir de la chambre. Lorsque le voleur parvient à l'étage, un plan en contre-plongée du personnage, figé devant la porte, accentue la peur de l'interdit et de l'inconnu. Entre deux épaisses planches de bois apparaît soudain le regard de Coré. Le plan est

du point de vue du jeune homme, on ne voit donc qu'une femme presque entièrement dissimulée. Elle apparaît à travers les planches dans un très léger travelling avant, et ce mouvement opère comme un pouvoir haptique sur le jeune homme. Il rentre dans le champ, happé par l'image de cette femme interdite, sans méfiance, sans ne jamais dire un seul mot. La lumière valorise le regard de Coré, source première de l'attraction qu'elle provoque. Contre-champ depuis l'autre côté des planches, le jeune homme la regarde avec un désir évident. Ils entremêlent leurs doigts à travers la porte, ils se regardent et se touchent à peine. Mais le silence et les gros plans de ces corps séparés ont quelque chose de très sensuel, comme si la séparation, la frustration, créait cette tension. Le jeune homme devient réellement fou de désir, il essaye de l'embrasser puis arrache les planches cloués. Or, ce faisant, nous savons qu'il se jette dans la gueule du loup. Le voleur, à sa façon, franchit lui aussi une frontière entre la sensualité et la violence, en passant de force de son fantasme (image interdite) à sa concrétisation. Une fois rentré dans la chambre, une série de très gros plans parcourent en mouvements de panoramique le corps du jeune homme, ou plus précisément sa peau. Le point de vue est si proche que les plans sont presque abstraits, ne sachant plus de quelle partie du corps il s'agit. La main de Coré apparaît, elle glisse lentement sur cette peau. Les parties du corps étant indifférenciées, la peau n'est plus qu'une grande surface. Et le désir sexuel précisément consiste littéralement et métaphoriquement à vouloir dépasser cette surface (à la pénétrer de toutes les façons possibles). Ils entament une relation sexuelle, mais la musique réapparaît et le désir de Coré se fait de plus en plus violent, jusqu'à ce qu'elle ne le dévore vivant. Elle le tue en même temps qu'elle lui donne des claques pour ne pas le laisser partir, elle pleure en même temps qu'il hurle. La séquence est longue. Elle joue avec le corps défiguré du jeune homme, elle embrasse le trou qu'est devenue sa bouche suffocante. Elle joue encore avec des morceaux de chair à moitié arrachée après son décès. Tout est filmé en longue focale à une valeur très serrée, nous plongeant ainsi dans l'horreur du meurtre. Rien ne nous est épargné, et nos sens sont chamboulés par ce passage brutal de la sensualité à la violence gore. En montage parallèle, Shane a trouvé l'adresse de Léo et il se dirige vers sa maison. Arrivé chez lui, il voit Coré descendre les escaliers dans une chemise de nuit ensanglantée. Il se dissimule dans l'ombre en reculant, croyant peut-être pouvoir échapper à la transformation qui l'attend lui-même. Coré passe dans le couloir allumé, lui l'observe depuis l'ombre. Elle semble le voir mais continue d'avancer. En gros plan elle craque une allumette, observe la flamme. En montage parallèle, Léo sur sa moto roule en sa direction. Dans sa tenue de cuir noir, il a quelque chose d'un prince charmant moderne, toujours sur sa moto. Shane et Coré, se prennent dans les bras (ils se sont connus il y a très longtemps, à l'époque probablement où ils ont attrapé cette maladie lors de recherches en Guyane). En se prenant dans les bras, Shane dit : « Tu es si malade. Je suis malade. Je suis malade. Je suis malade. » Coré essaye de resserrer son étreinte

mais puisqu'il n'est pas possible de se serrer davantage, elle se met à le mordre. En plan plus rapproché (épaule), Shane étrangle Coré dans un effet de contre-jour orange. La lumière de la cuisine en arrière-plan (censée figurer un début d'incendie?) crée un effet silhouette qui dramatise l'action et évoque à nouveau l'imaginaire crépusculaire des vampires. Les deux fausses ombres chinoises de Shane et Coré font ressortir les traits pointus de leur visage (le nez et les dents aiguisées de Coré en particulier). Elle meurt dans d'atroces cris en tombant au sol, la caméra les suit dans un mouvement de tilt vers le bas. On ne voit plus que la silhouette massive de Shane, de dos, en train d'étrangler Coré. Il sort de l'appartement. Par terre le corps sans vie de Coré prend feu grâce à un effet spécial numérique. Symboliquement, le monstre rejoint les flammes de l'enfer. Nous pouvons faire ce parallèle en raison d'une visite de Shane et June à Notre Dame de Paris où des inserts de la cathédrale montraient précisément une figure de Satan ainsi que des gargouilles mordant ce qui semble être des morceaux de corps humain. Shane s'était alors amusé à faire le mort-vivant en poursuivant June à l'étage de la cathédrale.



Raccord elliptique d'un autre meurtre d'autoroutier, le passage à l'acte est associé à la symbolique de la nuit.







Le désir interdit, mort de Coré, basculement de Shane qui prend conscience de l'inéluctabilité de sa propre condition.

Coré descend majestueusement les escaliers, ensanglantée, après avoir barbouillé le mur de sa chambre de dessins de sang. Elle ne se cache plus ni ne se contrôle, car elle va à la mort. Au contraire, dans un plan poitrine presque totalement sombre, Shane recule d'un pas de sorte qu'il entre lui-même dans l'obscurité. Il devient invisible à l'image, se confondant avec l'ombre. Or, la fin du film décrit justement son nouveau statut de prédateur de l'ombre. Il accepte finalement ses propres ténèbres et passe à l'action. Après la mort de Coré, Shane devient de plus en plus incontrôlable. Des plans subjectifs de son regard sur les femmes (souvent de très gros plans de nuque) expriment la progression de son obsession. Dans le montage, il devient un véritable prédateur. Tandis que la femme de chambre, repérée par Shane depuis leur arrivée, fume une de leurs cigarettes dans leur chambre en leur absence, des plans larges de l'hôtel figurent la présence invisible de Shane. En gros plan, à moitié dans l'ombre, il observe les femmes de chambre depuis on ne sait quelle cachette. Une fois les femmes sorties du plan large, Shane rentre dans sa chambre. Il sent l'odeur de la place un peu froissée laissée sur le lit par la femme de chambre. Un mot sur son lit (« Shane où es-tu ? ») doit le laisser croire qu'il s'agit de l'endroit où s'est assise sa femme. Pourtant, le montage laisse penser qu'il sait très bien de qui il s'agit. Un gros plan de la femme de chambre l'accompagne alors qu'elle pousse le chariot du linge. Elle arrive au sous-sol en plan large, et marche de l'arrière-plan au premier-plan. Elle ouvre une porte et passe devant des casiers en plans rapprochés. Or, le montage revient quasiment au même plan large et au même plan rapproché par

lesquels elle est passée, mais ces plans sont vides comme si elle était suivie par une présence invisible. Soudain, Shane apparaît dans un miroir, puis en vrai. Un gros plan subjectif de la nuque de la femme de chambre descend un peu le long de son dos quand celle-ci retire son chemisier. Ce plan est le désir de Shane, si près du but. Elle est dos à lui, en train de se changer. Il est dans l'ombre en plan épaule. Il avance dans un plan en plongée pris depuis le dessus des casiers. Cet axe crée une ligne diagonale le long du cadre, derrière laquelle le visage de Shane à moitié dissimulé avance. Cette diagonale donne au mouvement lent de Shane un aspect déterminé et dangereux. Il s'élance vers sa proie. Enfin, Shane arrive dans le dos de la femme de chambre. Sa silhouette est massive par rapport à la jeune femme en arrière-plan, dissimulée derrière les casiers. Il la domine visuellement. Shane joue d'abord à un petit jeu de domination auquel la jeune femme participe, mais cela devient peu à peu une scène de viol puis d'horreur : Shane lui dévorant littéralement le sexe. Les plans épaule, en plongée et à l'envers, du visage de la jeune femme allongée n'épargnent pas le spectateur. Encore une fois, la douleur est filmée frontalement, jusqu'à la mort. Ce dernier carnage est une sorte de pastiche de scène de sexe, la tête de Shane penchée entre les jambes de la femme évoquant un cunnilingus jusqu'à ce qu'il ne relève son visage barbouillé de sang. Mais le jeu et l'esthétique de la séquence sont d'un réalisme qui ne prête pas à rire. À la toute fin du film, June retrouve Shane en train de prendre sa douche. Il fait couler de l'eau sur les taches de sang qui restent sur le rideau de douche avant qu'elle ne rentre dans la salle de bain. Filmé à travers le rideau de douche, Shane est d'abord une masse floue, incertaine. June s'approche de lui, inquiète. Un plan taille les montre face à face, lui à travers la vitre floue de la douche. Visuellement, elle fait face à cette masse informe, floue, beaucoup plus grande qu'elle (car il est dans la douche), et elle-même affiche un visage angoissé. Le cadre laisse planer un suspense, va-t-il s'en prendre à elle ? Est-il définitivement devenu un monstre incontrôlable ? Est-ce une menace pour sa femme ? Mais elle lui demande comment il va et il répond qu'il va bien. Le champ/contre-champ en gros plan le montre calme, souriant. Il la prend dans ses bras. Le cadre suit le visage de June qui ouvre les yeux au moment où le montage raccorde avec un insert d'une gouttelette de sang ruisselant sur le rideau de douche. Un autre insert suit l'écoulement de la goutte sous un autre angle, et on entend Shane dire qu'il veut rentrer aux États-Unis. Le fait qu'ils parlent et qu'aucun raccord sur le regard de June ne confirme ce qu'elle a vu, nous laisse dans une ambiguïté. En revanche, un plan de Shane regardant dans la même direction, et réagissant, exprime le fait qu'il a vu la goutte de sang. L'ultime plan du film est un gros plan de June dans les bras de Shane, qui ouvre encore une fois les yeux et dont le léger plissement du regard laisse entendre qu'elle sait ce qu'il en est (ou pas). Cela nous rappelle le rôle de la femme mariée se sachant trompée et qui accepte plus ou moins tacitement en ne disant rien. Ces derniers plans confirment l'importance des couples dans ce film. Shane et June, comme Léo et Coré, sont des

couples condamnés à ne pas pouvoir faire l'amour. Pour ne pas dévorer leurs conjoints, Coré puis Shane sont obligés d'aller voir ailleurs, de prendre le premier venu. Or, June qui ne cesse de s'inquiéter de l'évitement de son mari qui ne veut pas lui faire l'amour, est peut-être appelée à devenir un Léo. On est frappé de la ressemblance avec *Shame* lorsque Shane, dans un métro, se place juste derrière une femme qui l'attire soudainement. L'addiction de Coré et Shane est celle de Brandon portée jusqu'au paroxysme. Eux aussi sont incapables d'avoir une relation sexuelle avec les individus qui partagent leur intimité. Les corps ne sont plus découpés (visuellement) selon les parties génitales ou sexuelles du corps, mais selon uniquement la surface de la peau, la texture lumineuse d'une surface. Le désir ne véhicule plus par le biais du métro ou des mouvements d'une relation sexuelle comme dans le film de Steve McQueen. Ici, le désir est l'image de la fluidité de l'eau, de ses miroitements, une matière brillante comme dans *The Neon Demon* et surtout insaisissable. On constate aussi une grande attention à la valeur sensuelle de certains bruits ou sons, qui envoûtent plus ou moins le spectateur. La musique alterne avec des plages de silence qui mettent en valeur une main caressant une peau, un baiser, des frottements, un souffle, etc. En passant directement de la sensualité au cannibalisme, les monstres de Claire Denis questionnent la place de la violence dans le désir de l'autre. Il y a un monde entre la tendresse des époux et la sauvagerie du désir d'un corps, et c'est ce fossé qui crée la monstruosité. Comme si, finalement, les monstres accro à la chair humaine étaient avant tout l'expression de cet écart parfois intenable entre le désir et les sentiments, la possession d'un corps et la considération d'autrui.. *Trouble Every Day* rejoint *Shame* au sens où les deux films parlent explicitement d'un trouble, d'une maladie. Tous deux figurent la volonté soumise à la loi du désir, et la perte du libre-arbitre qui s'ensuit (ce qui fait préférer la mort à Coré). Le premier s'intéresse davantage à la figuration du désir en tant que tel, tandis que l'autre s'intéresse davantage à la tragédie morale du conflit conscience/inconscience. Cette différence s'exprime aussi dans le rapport entre les personnages et le monde. Autant l'influence des iconographies et des valeurs du monde moderne sont mises en cause dans le film américain, autant l'environnement parisien des personnages de Claire Denis a quelque chose de fantastique. Coré fait d'une aire d'autoroute un paysage gothique de film de vampire. Paris au début et à la fin du film est représentée en plan large, du côté de Notre Dame de Paris, avec un ciel rose flamboyant. L'image d'Agnès Godard fait entièrement référence aux films de monstre ou aux peintures crépusculaires romantiques. Cette esthétique de l'abstraction fait de l'addiction un mal éternel, une déformation du désir intrinsèque à quelques êtres humains. Autant Brandon est une figure explicative de l'addiction, autant Coré et Shane sont des figures de l'altérité, de véritables monstres qui font peur. Quelque chose résiste à l'interprétation dans la figuration du désir chez Claire Denis. En choisissant de mettre en scène directement ce flux invisible entre les êtres et sa

logique de fonctionnement, la réalisatrice a fait le choix dans le même temps de conserver le caractère trouble de l'addiction. Nous notons d'ailleurs que Léo est certes un médecin qui cherche à guérir l'addiction de Coré, mais non seulement il a été rejeté de la médecine officielle (il fait ses recherches chez lui), mais il est aussi confronté à un échec total. La mort dans les flammes de Coré scelle définitivement l'imaginaire gothique du film, affirmant le règne du romantisme noir plutôt que celui de la médecine.



Une inconnue dans le métro, Shane devenu prédateur ne sait plus se tenir.





Dernières images de *Trouble Every Day*, Claire Denis, 2001

Le film de Claire Denis se clôt par la figuration d'un couple inédit, un modèle peu viable si l'on en croit le destin de Coré. Mais la présence du monstrueux au sein du couple (cette goutte de sang qui dégouline le long du rideau de douche) en vient à la création d'un compromis. Le modèle marital posait déjà problème à Brandon dans *Shame*, or les personnages de *Trouble Every Day* ne se laissent pas enfermer dans l'alternative « guérir et se conformer au modèle marital/s'enfoncer dans l'addiction seul ». Le trouble est précisément cette zone de l'indéfini, cet entre-deux. Lorsque Shane arrive dans le dos de la femme de chambre, celle-ci accepte la proposition sexuelle. Elle joue avec lui à un jeu du non-consentement, avant qu'il ne se mette à l'attaquer véritablement. Le sexe en tant que potentiel danger (viols, agressions sexuelles) plane au-dessus du film... Le désir dévoile ici les pulsions inconscientes qui motivent l'addiction ainsi que sa logique d'écart, de décalage avec la norme des relations humaines.

Dans cette troisième et dernière partie, nous avons tenté de mettre en valeur ce que, déjà, contenait le motif de l'addiction dans les films étudiés des premières parties de cette étude. Les personnages addicts de Billy Wilder, les frères Safdie, Philippe Garrel, Louis Malle et Joachim Trier échappent à l'univers dans lequel ils sont représentés. Implicitement, le processus de marginalisation dont ils sont l'objet donne à voir l'hégémonie d'une représentation du monde rationalisée. Le retournement qu'opère *Dehors-Dedans* ou bien *The Neon Demon* rappelle ironiquement que la rationalisation de la réalité n'épargne pas la folie de l'addiction. Dans un mouvement de récupération générale, le moteur désirant de l'addiction est exploité au profit d'une domination économique, politique, culturelle, qui agit sur le comportement et même les corps des individus. L'hallucination cauchemardesque de *Summer's Puke is Winter's Delight* montre jusqu'où le corps peut être réduit, rappelant lointainement la critique du fordisme en tant que mécanisation productiviste des corps dans *Les Temps modernes* de Charlie Chaplin. Les motifs de l'addiction contiennent en eux la représentation d'un rejet de l'irrationalité, et/ou son contrôle par des moyens aussi subtils que l'aliénation inconsciente. L'addiction normalisée, détournée et dirigée vers la surconsommation produit cet univers de la quantité, de l'intensité toujours renouvelée : ce sont ces listes de la fin de *Trainspotting* ou du café d'*Oslo, 31 août*. Marianne dans *J'entends plus la guitare* représente à elle seule un monde en voie de disparition (celui des troubadours qui, par le pouvoir des mots, inventent l'amour, celui d'un espoir qui n'a pas encore rencontré le mur de 1968). Or, en effet, la dystopie de Nicolas Winding Refn exprime cette hypothèse d'un futur (déjà en marche) dans lequel l'addiction n'est plus qu'au service de la réification d'un idéal creux. Néanmoins, *Dehors-Dedans* et *Trouble Every Day* reviennent à la nature intrinsèquement dérangeante et libertaire de l'addiction, pour en faire un motif révolutionnaire dans le premier, et antisocial dans le second. Or, ces deux films s'achèvent par un crime sauvage, pure expression d'un désir primitif. Même le meurtre de Jesse dans *The Neon Demon* laisse entrevoir cette force ancestrale du désir, qui s'oppose à la civilisation de la rationalisation aux limites de plus en plus étendues (L.A. comme ville de propagation de la « maladie »). Un autre film, que l'on aurait aimé étudier dans l'idéal, rejoint *The Neon Demon* dans ce paradoxe. *The Addiction* d'Abel Ferrara (1995) raconte l'histoire d'une étudiante en philosophie devenue vampire à la suite d'une projection photographique traumatisante d'images du massacre de Mỹ Lai (1968). Dans la suite du film, elle regarde également des images des camps d'extermination nazis. Nicole Brenez résume ainsi son rapport à la vision de l'horreur humaine : « non seulement Kathy en soutient la vision [de l'intolérable], mais elle le somatise et le propage à son tour¹⁸⁴ ». Le vampirisme devient donc la somatisation d'un mal perpétré par une civilisation dont la rationalisation a aussi mené à cautionner les pires massacres (la Shoah

184 Abel Ferrara, *Le mal mais sans les fleurs*, Nicole Brenez, 2006, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, p. 140.

étant peut-être cet ultime exemple de la rationalisation industrielle au service d'une folie meurtrière). L'addiction de l'héroïne au sang humain – qu'elle s'injecte d'abord par seringue, faisant ainsi explicitement référence aux addictions réelles – rappelle le cannibalisme des mannequins de *The Neon Demon*. Dans les deux cas, le mythe de l'homme à l'état de nature ressurgit sous la forme de figures monstrueuses en tant que métaphore d'une société soit disant civilisée, dont la logique de rationalisation n'est qu'un processus de légitimation de ses propres intérêts. L'addiction n'est alors plus « naturelle », mais fondamentalement sociale.

CONCLUSION

Shame et *The Neon Demon* pointent et mettent en cause une certaine utilisation de l'image. Que ce soit la pornographie mainstream, la publicité ou les photographies de mode, une certaine utilisation de l'image participe à l'exploitation et la normalisation de l'addiction. Pourtant, ce qui ressort de cette étude est principalement l'idée d'une inadéquation, d'une césure temporelle, spatiale et morale de l'addiction. Logiquement, mettre en scène ce motif relèverait davantage d'une esthétique de l'écart. Les parties I et II en viennent à conclure à la construction d'un « dehors », qui soit dérange, soit est exploité au profit d'une domination politique (partie III). Ce mouvement de séparation peut être bien des choses : un refuge, un exil, mais aussi l'altérité qui remet en question l'ordre établi, la faiblesse humaine exploitée dans le cadre d'un système, l'invention d'un ailleurs ou bien le symptôme d'un monde malade. De par sa nature extrêmement ambiguë, l'addiction produit suffisamment de contradictions pour être une source figurative riche encore longtemps : liberté dérangeante d'un désir excessif/volonté entravée par les pulsions ; échappée d'un monde morne et plat/répétition aliénante d'un cycle infernal ; soif d'intensité/intensité peu à peu amenuisée, etc. Les concepts d'intensité et de liberté sont au cœur de ces choix de mise en scène et ils ne cessent de renouveler les motifs de l'addiction selon la définition qu'on leur donne.

The Addiction invente une circulation critique d'images, qui arrache celles-ci à l'univocité du souvenir pour tenter de manifester, radicalement, le caractère actuel et actif (dramatisé en nocivité) de ce qu'elles montrent. Dans cette économie, l'image ne représente plus un support mais un agent, plus un reflet mais une cause, et l'on n'en guérit pas. À ce titre, *The Addiction* ne s'apparente en rien aux grandes entreprises mémorielles qui aux États-Unis caractérisent le traitement industriel des génocides (à la manière de *Holocaust*, *The Schindler's List* ou des nombreux films hollywoodiens sur la guerre du Vietnam chargés de regagner symboliquement ce qui fut militairement perdu). *The Addiction* appartient plutôt à la tradition des films d'avant-garde qui travaillent, non pas à embaumer les morts, mais à ressusciter les images, par exemple en inscrivant la douleur et le déchirement sur le celluloïd même [...] ¹⁸⁵

Il ne s'agit pas de dire que tous les films que nous avons étudiés appartiennent à l'avant-garde, mais nous pensons que les motifs de l'addiction au cinéma sont amenés à interroger profondément les images. À sa façon, Philippe Garrel lutte aussi contre « l'univocité du souvenir » et travaille à « ressusciter les images » plutôt qu'à « embaumer les morts ». *Shame* et *Summer's Puke is Winter's Delight* font référence aux images pornographiques mainstream en tant que « cause » contribuant à une pathologie personnelle ; et de même *The Neon Demon* et *Dehors-Dedans* font directement

185 Nicole Brenez, *op. cit.*, p. 141.

référence aux images publicitaires et à l'iconographie de la féminité moderne en tant que propagation du système dominant. *Heaven Knows What*, *Le Feu follet*, *Oslo*, 31 août et même *The Lost Week-end* interrogent la notion de norme pour briser notre accoutumance à la normalité. Finalement nous pensons que les motifs de l'addiction se dirigent, par leur cohérence intrinsèque, vers une critique des images à valeur normative, les images univoques, propagandistes. Et en ce sens, l'addiction au cinéma pourrait être l'un des moteurs de résistance contre l'image plate, en injectant une bonne dose de trouble et de paradoxe dans notre rapport à la réalité. *Trouble Every Day* a été taxé de violence gratuite, mais ce film développe la complexité du désir en ne fermant pas les yeux devant la nature amorale des pulsions. Une part de l'être humain que nous aurions tendance à vouloir oublier, voire même à nier tout-à-fait vainement. Jamais une image univoque, rationalisante, n'aura débarrassé l'homme de son irrationalité.

Pour finir notre propos par une image, nous voudrions faire référence aux dernières minutes de *The Blackout* d'Abel Ferrara (1997). L'intrigue est assez complexe, mais il s'agit schématiquement de la déchéance d'un acteur célèbre alcoolique et toxicomane, Matty. Trois femmes jalonnent sa vie : Annie (interprétée par Béatrice Dalle en contre-emploi) qui incarne l'amour perdu, la femme qui lui a échappé ; Susan (interprétée par le top model Claudia Schiffer) qui incarne « un magasin bio » selon les termes de Matty, c'est-à-dire un nouveau départ, une vie plus saine et un enfant ; et la deuxième Annie (Annie 2), âgée de dix-sept ans, qui incarne la culpabilité de Matty. Cela nous rappelle un peu le schéma féminin de *J'entends plus la guitare*, mais ici la véritable figure de l'addiction n'est pas la première Annie, comme Marianne l'était dans le film de Philippe Garrel. À la fin du film, Matty parvient à revoir Annie 1 qu'il cherchait désespérément. Mais, c'est un échec total car au moment où elle vient le voir, il sort d'une nuit de rechute, d'alcool et de drogue, après des mois de sobriété. Symboliquement, face à Annie 1, il ne peut pas résister et faire semblant d'avoir changé. Elle est celle qui lui échappe et qui le voit dans sa médiocrité. Ensuite, Mickey, une sorte de personnage qui guide et provoque la narration, montre à Matty cette image de lui-même qu'il doit assumer. Il lui montre concrètement la vidéo de son deuxième « blackout » (le premier étant la nuit où Annie 1 l'a quitté). Mickey a tout filmé. La vidéo commence par l'image d'un couple heureux sur la plage, Annie 2 et Matty. Puis, Annie 2 seule avec Mickey se déguise selon ses indications pour « exciter » Matty et faire un film improvisé. Il lui donne une perruque qui la fait ressembler à Annie 1. Lorsqu'elle arrive dans la pièce où se trouve Matty, celui-ci en arrière-plan est en train de toucher l'écran d'une télévision sur lequel passent des images d'Annie 1. Quand il voit Annie 2 en perruque, Matty la confond avec Annie 1 et l'étrangle dans une sorte de délire de culpabilité (il a poussé Annie 1 à avorter contre sa volonté et accuse Annie 2 d'avoir gardé l'enfant). Matty regardant la vidéo de son crime, touche l'écran de télévision.

Dans un effet de mise en abîme, il fait le même geste que le Matty de la vidéo. Mickey (interprété par Dennis Hopper) lui crie de grandir, de vivre avec son crime, d'assumer ses gestes, tout en l'abreuvant d'insultes. Plan large de la pleine lune. Des vagues s'écrasent sur la plage en plan rapproché, l'eau est particulièrement brillante sous la lumière de la lune. Matty, seul, face à la mer noire dans la nuit, réentend en voix-off une question de son psychanalyste, qui lui demandait s'il est satisfait de ce qu'il est devenu. À cela il répondait :

Matty : - Je veux me libérer de mon passé.

Le psychanalyste : - Et comment comptes-tu t'y prendre ?

Des plans poitrine de Matty se fondent avec des plans de la mer miroitante. La houle sous la lune, semble l'appeler. Mais, de l'autre côté, dans un plan large de la plage, Susan arrive en courant vers Matty. Comme Helen à la fin de *The Lost Weekend*, la femme (sainte ? Qui se dévoue à une cause apparemment perdue) surgit à l'instant décisif. Mais cette fois-ci, elle ne suffit plus à retenir le personnage addict. Furieux contre Susan, Matty la malmène, lui dit qu'il ne l'aime pas. Il la secoue en lui criant dessus :

Tu crois que tu m'aimes ? Tu ne me connais même pas. Tu sais absolument rien sur moi. Écoute moi, écoute ! Écoute-moi : je suis un assassin. Je suis un assassin ! Tu m'entends ? Je suis un assassin, tu m'entends ? J'ai tué quelqu'un. Tu crois que tu m'aimes ? Mais arrête, même moi je m'aime pas. Comment tu peux m'aimer ?

Pendant qu'il continue à lui décrire son crime et sa haine de soi, une image de lui en contre-plongée visualise la place subjective de celle qu'il a étranglée. La présence fantomatique d'Annie 2 est dans la résurgence de cette image. Il rentre dans l'eau, et un brusque panoramique montre la dernière tentative de Susan de l'en empêcher. Mais, dans un plan large, il est déjà loin, de moins en moins visible dans cette masse noire qu'est la mer. Un fondu au noir du plan de Susan en train de pleurer sur la plage, accompagné d'un fondu sonore qui laisse entendre de plus en plus fort une musique rock & roll, sous-entend que la partie narrative est finie. La caméra quitte le sol. Matty continue de nager vers la caméra en plan rapproché, fondu au noir quand il sort du champ. Il continue de nager, vers la caméra, en plan large, alors que la musique « s'énerve » davantage. Fondu au noir lorsqu'il sort du champ. Une image au ralenti, de Susan se recroquevillant de douleur, surgit et s'efface aussitôt. Matty continue de nager en plan large, il va un peu moins vite et la lumière de la lune n'est plus là. Le montage coupe dans un mouvement de pause, alors qu'il est sous l'eau. Peut-être s'est-il noyé dans cette coupe ? La musique disparaît, laissant place aux bruits des vagues. Une image d'un autre ordre apparaît. La mer scintille du côté droit du cadre et, du côté gauche, une surimpression d'Annie 2, nue, se fond dans le noir de la mer. À ses côtés, Matty la regarde en approchant sa main de son ventre, sans oser le toucher. Elle lui demande : « Je t'ai manqué ? » La réplique est assez

ironique, puisque la séquence commençait par la volonté de Matty, en voix-off, de se libérer de son passé. Il finit par rejoindre l'image d'Annie 2, par plonger exactement dans ce qu'il essaye de fuir. À la question du psychanalyste, qui lui demande comment il compte s'y prendre pour se libérer, Matty répond en plongeant la tête la première dans l'obscurité dont il vient. Dans l'histoire du film, l'image d'Annie 2 renvoie à tout son passé : l'image d'Annie 1 qui est elle-même l'image de l'avortement et, selon une hypothèse du psychanalyste, l'image de la mère de Matty. L'image d'Annie 2 est ce processus d'auto-destruction sans fin, cette nage sans point de départ ni arrivée, cette haine de soi et cette culpabilité qu'il vient d'exprimer et qui se cristallisent dans le corps de celle qu'il a tuée. Dans ces plans de Matty nageant, nous retrouvons l'effet « surplace » propre au rythme répétitif de l'addiction. Il nage comme Brandon court, et comme Jesse marche sur le podium (*I Walk With the Dead*¹⁸⁶), dans un désir insatiable. Ce désir est peut-être aussi exprimé par la main qu'il essaye de poser sur le ventre d'Annie 2, il attend une naissance dirait-on. Cette nage et cette attente sans fin, dans un espace sans limite, est à nos yeux l'image de son addiction. Il s'agit moins du personnage d'Annie 2 que de l'emblème de son addiction qui toujours se réitère, qui se réincarne en une référence toujours plus lointaine à la première expérience du mal. Nue dans la mer, on dirait une sorte de déesse qui l'attendait, et lui souhaite un bon retour dans les ténèbres du grand *blackout*. Cette figuration de l'addiction comme une image éternellement fuyante, une image manquante, nous permet d'affirmer définitivement la puissance esthétique de ce motif. L'addiction, en tant que figuration d'un « dehors » amène logiquement à un au-delà de l'image. Pour reprendre les mots d'Annie Le Brun :

Arrêt-image, dit-on aujourd'hui pour stopper la continuité mécanique du déroulement d'un film. Malheureusement, on ne croit pas si bien dire puisque, d'ordinaire, tout s'arrête là, alors que, pour être véritablement cet arrêt dans le cours du temps, l'image doit aussi être une sortie du temps, nous amenant à voir ce qui n'est pas là. Il n'y a sans doute pas d'autre origine à sa malédiction première comme à celle de sa récente exploitation.¹⁸⁷

[...] tout ce qui peut nous ébranler encore, est-il désormais au-delà de l'image ?¹⁸⁸

Dans son essai *Du trop de réalité*, l'écrivaine dénonce un monde dans lequel l'image et la parole deviennent exclusivement un procédé d'explication, de réduction, une arme de rationalisation. Elle oppose à cette transparence du signe, la « nuit » du lyrisme et l'ambiguïté de la forme. Rejoignant quelque peu Tristan Garcia et son étude critique du concept d'intensité, elle dénonce notamment « la rationalité de l'incohérence » à l'œuvre dans notre société.

¹⁸⁶ Titre original de *The Neon Demon* de Nicolas Winding Refn, 2011.

¹⁸⁷ *Appel d'air*, Annie Le Brun, 1988, Paris, Plon (p. 30 de la réédition des Éditions Verdier, 2011, Paris).

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 32.

Encore que la *rationalité de l'incohérence* équilibre le tableau avec les activités à risques, sauts à l'élastique, escalade, raids, *rafting*, expériences de survie..., mais où, pour être dirigée vers l'extérieur, la recherche de la limite physique n'en vise pas moins à apporter à chacun le surcroît de confiance qui le ramène à lui-même. Vraisemblablement parce que « là où le sens fait défaut, les sens prennent le relais et permettent d'éprouver physiquement un monde qui se dérobe symboliquement¹⁸⁹ » mais aussi parce que cette nouvelle pratique du risque contrôlé conforte spectaculairement un repli narcissique qui tend à devenir norme.

En fait, du *body building* à ces prises de risque, il ne s'agit que de « s'autoréférencer », pour utiliser cet épouvantable néologisme qui cependant dit bien quelle fièvre de *pléonasme* commande à ces activités. Davantage, qu'on se barde de muscles ou qu'on collectionne les risques, il y va d'une même frénésie à concentrer sur soi tous les signes de la positivité contemporaine, quitte à s'y enfermer comme dans un habitacle de bonne conscience, où il n'est que plus facile de faire disparaître toute trace d'individualité.

D'ailleurs la constante croissance d'un marché du risque réitère la valeur positive d'une aventure désormais aussi rationalisée que les salles de musculation. [...] Expression de la *rationalité de l'incohérence* comme de la logique des réseaux, ce qui devait éloigner de la civilisation ramène en son centre, ce qui était censé échapper à la tyrannie fonctionnelle finit par en alimenter les forces motrices.¹⁹⁰

Dans ces mots, nous retrouvons le monologue de la jeune fille d'*Oslo*, 31 août qui faisait une liste de « signes de la positivité contemporaine », mais aussi le monde hyper contrôlé de *Shame* ou *The Neon Demon* dans lesquels les corps des personnages principaux sont l'expression d'une maîtrise parfaite. Dans cet environnement où même l'intensité est récupérée au profit du contrôle, les motifs de l'addiction dessinent à la fois le mouvement d'une récupération encore plus étendue ou bien, au contraire, l'esquisse d'une échappée possible. Le « monstre » de *Shame* est cet homme dont le désir n'est pas suffisamment « civilisé » ; le cannibalisme de *The Neon Demon* est ce retour à un rituel primitif, originel. La violence de ces désirs sans mesure nous évoque la parabole de l'homme à l'état de nature, dont les affects ne sont pas encore rationalisés. Cela nous rappelle aussi « la criminalité inhérente au désir¹⁹¹ » décrite par le marquis de Sade. À ce sujet, Annie Le Brun ajoute : « C'est pourquoi Sade nous concerne tous. Ses livres nous rappellent combien le vernis de la civilisation est fragile et de quelle nuit inquiétante viennent nos désirs, qui peuvent ressurgir à tout moment. » À ce titre, il n'est pas anodin qu'Alain Fleischer ait écrit un film sur Sade (jamais réalisé, qui aurait dû être interprété par Marlon Brando...). Dans *The Neon Demon*, l'addiction est la faille précisément du microcosme hyper normé du monde de la mode, c'est le rappel de la sauvagerie derrière l'image lisse publicitaire. Dans *Shame* et *Trouble Every Day*, la violence du désir est ce qui empêche les personnages de correspondre au schéma marital de la monogamie. Et c'est avec la même violence

189 *Passions du risque*, David Le Breton, 2000, Paris, Métailié, p.73.

190 *Du trop de réalité*, Annie Le Brun, 2000, Paris, Gallimard, p. 266-267.

191 Expression d'Annie Le Brun employée lors d'un entretien mis en ligne par *Le Monde*, réalisé dans le cadre de l'exposition *Sade. Attaquer le soleil*, dont elle était le commissaire, au musée d'Orsay, octobre 2014-janvier 2015, Paris.

http://www.lemonde.fr/culture/visuel/2014/11/08/sade-essaime_4519532_3246.html#ancre0

que les deux feux follets (Alain et Anders) rejettent tout conformisme social. Même dans *The Lost Week-end* et dans *J'entends plus la guitare*, l'alternative à l'addiction est le mariage, la famille, le travail, la « vie rangée ». Si, dans les premiers films étudiés, cette marginalisation est un mouvement de fuite, d'évitement plus ou moins vain des normes toutes puissantes, dans les films de la troisième partie il s'agit au contraire d'un mouvement d'affirmation (une anormalité assumée) ou de basculement dans la folie criminelle : dans les deux cas, cela dérange. *Trouble Every Day* nous laisse, par exemple, imaginer une nouvelle espèce de couple, acceptant et faisant face au cannibalisme de l'autre. Et si l'exil des motifs de l'addiction était finalement le lieu d'inventions inédites, de nouveaux rapports humains, ou bien d'un recul critique ? Dans la confrontation entre le personnage addict et le personnage « normal », l'addicté tend à l'autre le reflet du monde qu'il habite. Le monde caricaturé, addicté, de *The Neon Demon* nous tend un miroir à peine déformé à nous, spectateurs occidentaux et à notre mode de vie. Nico, sous toutes ses formes, revient hanter un personnage embourgeoisé dont le mode de vie rend impossible son retour. L'addiction est ce qui est invivable, intenable, et qui résiste encore à la grande récupération, à la « rationalité de l'incohérence ». Celui qui va jusqu'au bout, Marty dans *The Blackout*, continue sa fuite vers l'avant dans l'obscurité totale de l'inconnu. Cette mer noire sans limites à la fin du film d'Abel Ferrara nous rappelle les nombreux procédés d'abstraction spatiale dans *The Neon Demon* (l'immense fond blanc du photographe qui devient un arrière-plan sans profondeur, l'espace noir du défilé et du spectacle de suspension...). L'autre image de l'addiction, à mille lieues du surplace et de la répétition, est donc ce plongeon dans un espace infini, indéfini. Ce hors-lieu, cette mer noire sans contours est peut-être tout simplement la mort. Mais la surimpression finale, dans *The Blackout*, de la femme nue qui attendait Marty, nous montre un peu plus que la mort narrative du personnage, juste un peu plus.

Quant au *Surmâle*, Jarry s'en remet exclusivement à l'excès pour voir plus vite au-delà de ce qui est :

« ET PLUS ? rêva Marcueil. Qu'est-ce que cela veut dire ? C'est comme l'ombre fuyante d'une course... *Et plus*, cela n'est plus fixe, cela recule plus loin que l'infini, c'est insaisissable, un fantôme...

-Vous étiez l'Ombre, dit Ellen¹⁹². »

« Cela recule plus loin que l'infini », mais en va-t-il différemment de notre vie, dès l'instant que nous refusons de nous en tenir à ce qui est donné pour réel ? D'ailleurs les scientifiques nous le disent aujourd'hui : « Le réel n'est pas vrai, il se contente d'être » (Henri Atlan). À nous donc de trouver dans ce qui est, au-delà du sinistre jardin à la française qu'est devenu l'espace clos du langage, les passages ne valant que pour qui les emprunte comme ceux des bêtes dans la forêt, mais dont le tracé, après coup, fait sens en révélant une forme ! Formes qu'on dit artistiques, faute de mieux. Je dirais plutôt formes de vie qui, d'être l'empreinte de sentiments nouveaux, peuvent influencer sur les formes de la vie. On sait depuis longtemps que « les pensées, les émotions toutes nues sont aussi fortes que les femmes nues. Il

192 *Le Surmâle* d'Alfred Jarry, 1902, Paris, La Revue Blanche (p.153 de la réédition Viviane Hamy, 2006, Paris).

faut donc les dévêtir¹⁹³. » C'est maintenant qu'il faudrait commencer à le faire.¹⁹⁴



Dernière image de *The Blackout*, Abel Ferrara, 1997, « Je t'ai manqué ? »

Or, le Surmâle d'Alfred Jarry (un personnage du nom de Marcueil dont les capacités physiques hors-normes font de lui une sorte de bête sexuelle, un « surmâle » qui tue sa partenaire par son endurance) ne voit la femme nue qu'une fois morte : « Il ne l'aurait jamais vue, si elle n'eût pas été morte¹⁹⁵. » Cette image de l'excès, qui amène à voir en même temps qu'il assassine (« voir plus vite, au-delà de ce qui est ») est l'idée essentielle du final de *The Blackout*. À l'extrémité de l'addiction se trouve l'image manquante (on se souvient du triangle énigmatique au bout du *catwalk* de *The Neon Demon*, symbole de la réification d'un signe creux, vide, qui ne renvoie à rien d'autre que lui-même). Mais il ne s'agit pas là d'une résolution, la femme nue en surimpression n'est pas la solution d'un problème. Au contraire, *Annie 2* est l'image d'une référence fuyante (mise en abîme), d'une violence et d'un désir sans objet. La femme nue dans la nuit est précisément l'image inatteignable, qui motive la nage sans fin de Marty, mais aussi bien la course nocturne de Brandon dans *Shame* ou la marche infinie de « Philippe » dans *La Cicatrice intérieure*. Ce désir infini correspond également à un désir indéfini (la chair plutôt que le corps). Il s'agit, selon Annie Le Brun, de la singularité même du désir :

C'est-à-dire rien moins que l'infini qui hante l'imaginaire de Sade : « Je voudrais que l'univers cessât d'exister quand je bande », déclare un de ses libertins éclairant à quelle confluence de néant et d'absolu il semble être dans l'essence du désir et de

193 *La Révolution surréaliste* n°12, décembre 1929, Paris, José Corti, p.73.

194 *Appel d'air*, p. 100.

195 Alfred Jarry, *op. cit.*, p.183.

l'imaginaire de revenir sans cesse se défier. Est-il dit que, pour être moderne, il faille se contenter de l'oublier ?

Loin d'être en mesure de faire ici le panégyrique de l'imagination – que d'autres ont réussi mieux que je ne saurais y parvenir –, je ne crois pourtant pas tout à fait inutile de rappeler quelle « soif insatiable de l'infini » celle-ci paraît destinée à étancher.¹⁹⁶

Le désir et l'imaginaire se rejoignent dans la notion de lyrisme, selon l'essayiste. L'image lyrique (au sens large) est cet arrêt sur image, cette sortie du temps que l'auteur appelait de ses vœux (« pour être véritablement cet arrêt dans le cours du temps, l'image doit aussi être une sortie du temps, nous amenant à voir ce qui n'est pas là¹⁹⁷ »). La césure spatio-temporelle des motifs de l'addiction peut donc aussi être comprise comme une échappée poétique (aux conséquences politiques). On peut comprendre la césure comme le rejet et/ou l'exclusion d'un monde, mais aussi comme la liberté de se tourner vers la valeur de ce qui n'est pas.

Mais je voudrais m'arrêter comme on s'arrête dans la nuit pour écouter ce qui vient. Je voudrais « m'arrêter un instant, en route, comme on regarde le vagin d'une femme », dit Lautréamont.

Je voudrais m'arrêter « dans un pays sûr, au fond d'une forêt inhabitable, dans un réduit de cette forêt que, par les mesures prises, les seuls oiseaux du ciel pouvaient aborder », dit Sade.

[...]

Je voudrais m'arrêter enfin pour qu'on entende encore Artaud hurler : « Toute l'écriture est de la cochonnerie », lui qui, parlant du manque, du néant et de la douleur de penser, savait dans son corps de quoi il parle : « Toute mon œuvre a été bâtie et ne pourra l'être que sur ce néant, sur ce carnage, cette mêlée de feux éteints, de cristaux et de tueries, on ne fait rien, on ne dit rien, mais on souffre, on désespère et on se bat, oui je crois qu'en réalité on se bat. Appréciera-t-on, jugera-t-on, justifiera-t-on le combat ? Non. Le dénommera-t-on ? Non plus, nommer la bataille c'est tuer le néant, peut-être. Mais surtout arrêter la vie...on n'arrêtera jamais la vie. »

C'est cela le lyrisme. Et c'est pourquoi il me paraît inconvenant de prêter sérieusement attention aux propos des uns et des autres qui font aujourd'hui profession de mépriser, sinon de combattre activement, cette étrange énergie, qui est peut-être la seule force humaine à se mesurer à la mort, puisqu'elle en est la perception violente à l'origine des plus grandes exaltations.¹⁹⁸

Nous ne pouvons que constater une sorte d'affinité entre la « définition » du lyrisme selon Annie Le

196 *Du trop de réalité*, p. 290.

197 *Appel d'air*, p. 30.

198 *Appel d'air*, p. 38-39. Extraits de :

Les Chants de Maldoror, le comte de Lautréamont, 1874, Bruxelles, Albert Lacroix, chant deuxième, p. 139.

Les 120 journées de Sodome, ou l'école du libertinage, le marquis de Sade, écrit en 1785 mais publié en 1904, Berlin, Eugène Dühren, p.75.

Le Pèse-nerfs, Antonin Artaud, 1925, Paris, Leibovitz.

Extrait d'une lettre d'Antonin Artaud à Peter Watson, 1946, publiée en 1948 sous le titre « Une lettre d'Antonin Artaud : introduction à la lecture de son œuvre » par Georges Bataille dans *Critique*, octobre 1948, Paris, Éditions du Chêne.

Brun et notre tentative de trouver l'aboutissement de la logique du motif de l'addiction. La référence à Antonin Artaud est d'autant plus intéressante que l'écrivain est connu pour ses nombreuses addictions nécessaires (héroïne, cocaïne, laudanum pour supporter ses douleurs physiques) et peut-être créatrices. Le combat dont il parle correspond à l'idée « que le lyrisme trouve sa force à être une des rares façons de conjurer la mort¹⁹⁹ », une sorte d'entre-deux qui ni ne tue le néant ni n'arrête la vie. Cette volonté de mettre à égalité l'être et le non être s'oppose au positivisme humaniste qui fait de la la vie et la raison des valeurs ultimes. Or, la liberté de l'addiction (s'il y en a une) est de l'ordre de l'auto-destruction, du suicide. Le feu follet en vient à ce choix, Marty aussi. Même si nous pouvons contester la logique rationnelle de leur décision, nous ne pouvons nier la cohérence de l'addiction : Marty plonge dans l'infini de ses pulsions de mort, à la recherche de l'image originale de son mal. Il semble moins nager vers l'avant que vers l'arrière, dans la tentative infinie de retrouver le néant d'avant la naissance. En surimpression sur la mer noire, Marty pose sa main sur le ventre d'Annie 2, faisant référence à l'avortement qu'il a fait subir inconsciemment à Annie 1. L'avortement, plus encore que la mort du personnage, évoque l'idée du néant. Ce retour métaphorique (« Je t'ai manqué ? » demande Annie 2) en propose d'ailleurs une vision plutôt douce, apaisée, comme un retour métaphorique au ventre de la femme, à la mère. Le mélodrame a encore lieu sur la plage lorsque Susan pleure de tout son corps en un dernier plan muet, en fondu enchaîné. Mais il laisse rapidement place à la nuit du lyrisme. Dans l'obscurité, un suicidé est l'égal d'un fœtus non né. L'abolition du temps nivelle ce qui a vécu, ce qui ne vivra pas... Le hors-temps nivelle la valeur de la vie et de la mort. Or, ce point de vue depuis l'autre côté du miroir, est l'une des facettes du motif de l'addiction qui le rapproche du lyrisme : « cette étrange énergie, qui est peut-être la seule force humaine à se mesurer à la mort, puisqu'elle en est la perception violente à l'origine des plus grandes exaltations ». On se rappelle de Burroughs (cité par Philippe Azoury) qui décrivait l'addiction comme « un petit avant-goût de mort tous les jours²⁰⁰ ». Voilà peut-être pourquoi les motifs de l'addiction tiennent tant de contradictions ensemble. Depuis la plage, Marty est la victime d'une obsession de pulsions de mort, encerclé par la folie autodestructrice de l'addiction. Depuis les tréfonds de l'océan, Marty sort du temps pour assouvir enfin sa soif insatiable d'infinie liberté. Ces contradictions coexistantes des motifs de l'addiction nous confortent dans l'idée d'un lien avec le lyrisme.

Alors éclat pour éclat, et devant le retour de tant de misères si savamment dissimulées, comment ne pas se tourner vers le miroir de la pensée analogique, fondée, elle, non sur la séparation mais au contraire sur le mouvement continu qui distingue et relie la partie et le tout ? Comment ne pas recourir à elle, suppléant

199 *Du trop de réalité*, p. 273.

200 cf. p. 100.

depuis toujours aux insuffisances du raisonnement logique, dès que la pensée cherche à se mesurer à la nature excessive du désir ?

Et d'un désir dont la démesure ne peut que s'affronter à la totalité de ce qui est, là est l'origine du désespoir de l'esprit qui ancre la poésie dans l'arbitraire du concret et exige d'elle cette précision impitoyable par laquelle se différencient, au bout du compte, les poètes de ceux qui ne le sont pas.²⁰¹

La cohérence de l'addiction est de donner sens/forme à la pathétique condition mortelle des êtres humains en même temps qu'à sa corollaire qui est le désir d'infini ; de tenir dans une même image l'infini et la finitude. La pensée analogique, poétique, est celle qui rend possible ce double mouvement d'exploration de l'humain et l'inhumain. Avant son dernier grand shot d'intensité, Marty crie à plusieurs reprises : « Je suis un assassin ! » Et cela nous rappelle la fin d'un poème : « Nous avons foi au poison. Nous savons donner notre vie tout entière tous les jours. Voici le temps des Assassins²⁰². » Nous avons presque envie de dire que l'assassin est celui qui se fait voyant. Le Surmâle tue pour voir ce qu'il ne voyait pas (la femme nue), Marty se tue pour retrouver l'image manquante. Les motifs de l'addiction creusent cette recherche utopique d'une liberté et d'une intensité non attaquées par la rationalisation rampante, non exploitées. Or, le processus semble être l'image d'un détachement, d'un départ, à la fois assassinat et renaissance. Annie Le Brun parle de « cette tentation de se confondre avec l'inhumain, à l'origine même de la poésie, quand de l'homme il ne reste rien que le désir sans limite de devenir autre. »

Mais quel sens ? Pourquoi faudrait-il soudain qu'il y en ait ? [...] Car on ne retourne pas au sens, sinon à des ensembles de significations fermés sur eux-mêmes. [...] Cela étant, je ne vois pas pourquoi il faudrait soudain sauver ce monde en lui trouvant une raison d'être qu'il n'a pas. Sade et Lautréamont, mais aussi Baudelaire et Swift, ne nous ont-ils pas assez convaincus du peu d'agrément de notre condition, eux qui n'auront pu la supporter qu'en la maudissant, eux qui n'auront pu la concevoir qu'en la niant ? [...] Tout le désespoir humain, indépendamment des tragédies particulières que la vie réserve à chacun de nous, s'inscrit dans ce pari de disparaître pour laisser apparaître la scandaleuse innocence de ce qui est.²⁰³

Derrière les motifs de l'addiction se dissimule un monde travaillé par l'anormalité, le monstrueux et l'inhumain, tout un dehors à l'intérieur de l'être humain. Cet exil spatio-temporel ramené à un dehors/dedans quasiment corporel fait du désir excessif l'aboutissement de notre petite étude. Le désir porte cette ambiguïté d'annihilation et de possession (concevoir en niant) qui fait de l'addiction une image proprement insaisissable. Nous avons presque défini les motifs de l'addiction à la négative (hors-temps, hors-espace, hors-monde) pour finalement esquisser l'idée d'une altérité

201 *Appel d'air*, p. 109.

202 Arthur Rimbaud, « Matinée d'ivresse » dans *Les Illuminations*, 1886, Paris, Publications de La Vogue (p.467 des *Illuminations* dans *Rimbaud, Œuvres complètes*, 1999, Paris, coll. La Pochothèque, Le Livre de poche).

203 *Appel d'air*, p. 56-57.

féconde. Nous voyons dans le point de vue externe de l'addiction (point de vue du néant) toute la potentialité lyrique de ses motifs. L'intérêt pour un réalisateur de s'attaquer à ce défi réside dans cette liberté poétique : l'addiction est et restera toujours l'image de ce décalage, de cette marche d'escalier, ce petit « plus », ce saut qualitatif du fini à l'infini. Que l'on soit d'un côté ou de l'autre et l'addiction prendra plus ou moins la couleur d'un manque mélancolique, la saveur d'un désir insatiable... Un excès de vide ou un surplus de matière. Mais nous ne pouvons que souhaiter la collusion et la complexification de ces quelques pôles figuratifs, afin de découvrir d'autres nouvelles images de cet entre-deux fertile. Ce qui nous rassure est que la faille n'est pas prête d'être comblée et qu'elle ne cessera de creuser de nouvelles fissures, « les passages ne valent que pour qui les emprunte comme ceux des bêtes dans la forêt, mais dont le tracé, après coup, fait sens en révélant une forme ».

BIBLIOGRAPHIE

Azoury Philippe, *Philippe Garrel en substance*, 2013, Paris, Capricci Editions.

Azoury Philippe et Lalanne Jean-Marc, « Philippe Garrel : entretien avec un être brûlant », 2011, Paris, *Les Inrockuptibles*.

Béghin Cyril, « Écrin total », *Les Cahiers du cinéma* n°723, juin 2016, Paris, p. 33, Éditions Les Cahiers du cinéma.

Béghin Cyril, et Nicholas Elliott, « Un film pour l'avenir », *Les Cahiers du cinéma* n°723, juin 2016, Paris, p. 35, Éditions Les Cahiers du cinéma.

Brenez Nicole, *Abel Ferrara, Le mal mais sans fleurs*, 2006, Paris, Éditions Cahiers du cinéma.

Denzin K. Norman, *Hollywood shot by shot: Alcoholism in American cinema.*, 1991, Piscataway, New Jersey : Transaction Publishers.

DSM V (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, 2013) ou *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*, 2015, Association Américaine de Psychiatrie (APA).

Garcia Tristan, *La Vie intense, une obsession moderne*, 2016, Paris, coll. Les Grands Mots, Autrement.

Goodmann, Aviel, « Addiction : Definition and Implications », *British Journal of addiction*, novembre 1990, Londres, Carfax.

Gori Roland, et Marie-José Del Volgo, *La Santé totalitaire : essai sur la médicalisation de l'existence*, 2005, Paris, Denoël.

Gori Roland, « De l'ennui aux passions nihilistes », *Les Brumes de la dépression*, dir. Jacques André, 2007, Paris, Puf.

Jarry Alfred, *Le Surmâle, roman moderne*, 1902, Paris, La Revue blanche.

Lambotte Marie-Claude, « La mélancolie, névrose ou psychose ? La “déception essentielle” », 2009/3 (n°16), Toulouse, *Psychanalyse* p. 5-18, ERES.

Lambotte Marie-Claude, *Le Discours mélancolique*, 2012, Toulouse, ERES.

Lambotte Marie-Claude, *L'Esthétique de la mélancolie*, 1984, Paris, Aubier.

Lambotte Marie-Claude, « L'objet du mélancolique », 2008/1 (n°20), Toulouse, *Essaim* p.7-19, ERES.

Le Brun Annie, *Appel d'air*, 1988, Paris, Plon.

Le Brun Annie, *Du Trop de réalité*, 2000, Paris, Stock.

Lescure Thomas et Garrel Philippe, *La Caméra à la place du coeur*, 1992, Aix-en-Provence, Admiranda/ Institut de l'image.

Luquiens Amandine, « Nymphomaniac I : une représentation imparfaite de l'addiction au sexe », *Santemagazine*, 2014, URL : <http://www.santemagazine.fr/le-blog-expert-du-dr-amandine-luquiens/nymphomaniac-1-une-representation-imparfaite-de-l-addiction-au-sexe-57942.html>

Powell A., *Deleuze, altered states and film*, 2007, Édinburgh, Edinburgh University Press.

Valleur, Marc, « À propos des addictions sans drogue », *Études* 2007/10 (Tome 407), p. 331, Paris, S.E.R. (Société d'édition de revues).

Valleur, Marc, « Définir l'addiction : question épistémologique, conséquences politiques », décembre 2012, Paris, Publications de l'hôpital Marmottan.

Valleur, Marc, « Jeu, recherche de sens, et addiction », *Psychotropes*, 2007/3 Vol. 13, p.13-25, Paris, De Boeck Supérieur.

FILMOGRAPHIE

Aronofsky Darren, *Requiem for a Dream*, 2000, États-Unis.

Bertolucci Bernardo, *1900*, 1976, France, Allemagne, Italie.

Boyle Danny, *Trainspotting*, 1996, Royaume-Uni.

Denis Claire, *Trouble Every Day*, 2001, France, Allemagne, Japon.

Ferrara Abel, *The Addiction*, 1995, États-Unis.

Ferrara Abel, *The Blackout*, 1997, États-Unis.

Fleischer Alain, *Dehors-Dedans*, 1974, France.

Garrel Philippe, *Les Amants réguliers*, 2005, France.

Garrel Philippe, *La Cicatrice intérieure*, 1972, France.

Garrel Philippe, *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...*, 1985, France.

Garrel Philippe, *J'entends plus la guitare*, 1991, France.

Garrel Philippe, *Sauvage innocence*, 2001, France.

Hacker Simon, *A Hot Two Weeks*, 2014, États-Unis.

Kabuki Sawako, *Summer's Puke is Winter Delight*, 2016, Japon.

Malle Louis, *Le Feu follet*, 1963, France, Italie.

McQueen Steve, *Shame*, 2011, Royaume-Uni.

Safdie Ben & Josh, *Heaven Knows What (Mad Love in New-York)*, 2014, États-Unis, France.

Sylvestre Laurent, *Dans l'intimité de Shame*, 2012, France.

Trier Joachim, *Oslo, 31 août*, 2011, Norvège.

Wilder Billy, *The Lost Weekend (Le Poison)*, 1945, États-Unis.

Winding Refn Nicolas, *The Neon Demon*, 2016, États-Unis, Danemark, France.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

P. 16	<i>Trainspotting</i> , Danny Boyle, 1996
P. 18	<i>Requiem for a Dream</i> , Darren Aronofsky, 2000
P. 25	<i>The Lost Weekend (Le Poison)</i> , Billy Wilder, 1945
P. 26	<i>The Lost Weekend (Le Poison)</i> , Billy Wilder, 1945
P. 32	<i>Heaven Knows What (Mad Love in New York)</i> , Ben et Josh Safdie, 2014
P. 35	<i>Heaven Knows What (Mad Love in New York)</i> , Ben et Josh Safdie, 2014
P. 40-41	<i>La Cicatrice intérieure</i> , Philippe Garrel, 1972
P. 51	<i>Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...</i> , Philippe Garrel, 1985
P. 53	<i>Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...</i> , Philippe Garrel, 1985
P. 57-58	<i>Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...</i> , Philippe Garrel, 1985
P. 60-61	<i>Sauvage innocence</i> , Philippe Garrel, 2001
P. 62	<i>Sauvage innocence & Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...</i> Philippe Garrel, respectivement 2001 et 1985
P. 64	<i>Sauvage innocence</i> , Philippe Garrel, 2001
P. 65	<i>Sauvage innocence</i> , Philippe Garrel, 2001
P. 68-69	<i>J'entends plus la guitare</i> , Philippe Garrel, 1991
P. 71	<i>J'entends plus la guitare</i> , Philippe Garrel, 1991
P. 73	<i>J'entends plus la guitare</i> , Philippe Garrel, 1991
P. 75	<i>J'entends plus la guitare</i> , Philippe Garrel, 1991
P. 77-78	<i>J'entends plus la guitare</i> , Philippe Garrel, 1991
P. 80	<i>J'entends plus la guitare</i> , Philippe Garrel, 1991
P. 81	<i>J'entends plus la guitare</i> , Philippe Garrel, 1991
P.82	<i>J'entends plus la guitare & Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...</i> Philippe Garrel, respectivement 1991 et 1985
P. 83-84	<i>J'entends plus la guitare</i> , Philippe Garrel, 1991
P. 86	<i>J'entends plus la guitare</i> , Philippe Garrel, 1991
P. 88	<i>J'entends plus la guitare & Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...</i> Philippe Garrel, respectivement 1991 et 1985
P. 89	<i>Sauvage innocence & J'entends plus la guitare</i> Philippe Garrel, respectivement 2001 et 1991
P. 95	Affiche de <i>La Cicatrice intérieure</i> , Philippe Garrel, 1972

P. 102-104	<i>Le Feu follet</i> , Louis Malle, 1963
P. 110	<i>Oslo, 31 août</i> , Joachim Trier, 2011
P. 115	<i>Le Feu follet</i> , Louis Malle, 1963
P. 119	<i>Le Feu follet</i> , Louis Malle, 1963
P. 125	<i>Le Feu follet</i> , Louis Malle, 1963
P. 127	<i>Le Feu follet</i> , Louis Malle, 1963
P. 129	<i>Le Feu follet</i> , Louis Malle, 1963
P. 131	<i>Le Feu follet</i> , Louis Malle, 1963
P. 134	<i>Le Feu follet</i> , Louis Malle, 1963
P. 136-137	<i>Le Feu follet</i> , Louis Malle, 1963
P. 139-140	<i>Le Feu follet</i> , Louis Malle, 1963
P. 139-140	<i>Le Feu follet</i> , Louis Malle, 1963
P. 144	<i>Le Feu follet</i> , Louis Malle, 1963
P. 146	<i>Le Feu follet</i> , Louis Malle, 1963
P. 149-150	<i>Le Feu follet</i> , Louis Malle, 1963
P. 153	<i>Le Feu follet</i> , Louis Malle, 1963
P. 154	<i>Le Feu follet</i> , Louis Malle, 1963
P. 158-159	<i>Oslo, 31 août</i> , Joachim Trier, 2011
P. 162-163	<i>Oslo, 31 août</i> , Joachim Trier, 2011
P. 165	<i>Le Feu follet & Oslo, 31 août</i> , Louis Malle, 1963, et Joachim Trier, 2011
P. 169	<i>Dehors-Dedans</i> , Alain Fleischer, 1974
P. 172-174	<i>Summer's Puke is Winter's Delight</i> , Sawako Kabuki, 2016
P. 178-179	<i>The Neon Demon</i> , Nicolas Winding Refn, 2016
P. 182-183	<i>The Neon Demon</i> , Nicolas Winding Refn, 2016
P. 184	<i>The Neon Demon</i> , Nicolas Winding Refn, 2016
P. 187-189	<i>The Neon Demon</i> , Nicolas Winding Refn, 2016
P. 191-193	<i>The Neon Demon</i> , Nicolas Winding Refn, 2016
P. 194	<i>The Neon Demon</i> , Nicolas Winding Refn, 2016
P. 196	<i>The Neon Demon</i> , Nicolas Winding Refn, 2016
P. 198	<i>The Neon Demon</i> , Nicolas Winding Refn, 2016
P. 201-202	<i>The Neon Demon</i> , Nicolas Winding Refn, 2016
P. 204	<i>The Neon Demon</i> , Nicolas Winding Refn, 2016
P. 210-211	<i>Shame</i> , Steve McQueen, 2011
P. 215	<i>Shame</i> , Steve McQueen, 2011

P. 217	<i>Shame</i> , Steve McQueen, 2011
P. 220-221	<i>Shame</i> , Steve McQueen, 2011
P. 223	<i>Shame</i> , Steve McQueen, 2011
P. 225-226	<i>Shame</i> , Steve McQueen, 2011
P. 230-232	<i>The Lost Weekend (Le Poison)</i> , Billy Wilder, 1945
P. 235-236	<i>Heaven Knows What (Mad Love in New York) & Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...</i> , Ben et Josh Safdie, 2014, et Philippe Garrel, 1985
P. 240-241	<i>Trouble Every Day</i> , Claire Denis, 2001
P. 243	<i>Trouble Every Day</i> , Claire Denis, 2001
P. 245-247	<i>Trouble Every Day</i> , Claire Denis, 2001
P. 250-251	<i>Trouble Every Day</i> , Claire Denis, 2001
P. 260	<i>The Blackout</i> , Abel Ferrara, 1997

ENS Louis-Lumière

*La Cité du Cinéma
20, rue Ampère BP 12
93213 La Plaine Saint-Denis
Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01
www.ens-louis-lumiere.fr*

*Louise Vandeginste
vandeginstelouise@gmail.com*

Le Départ d'Ada

*PARTIE PRATIQUE DE MÉMOIRE DE MASTER 2
Spécialité Cinéma, promotion 2017, soutenance juin 2017*

Cette PPM fait partie d'un mémoire intitulé : **Les motifs de l'addiction au cinéma,
entre intensité et liberté**

Durée 30'

Directeur interne de mémoire : **David FAROULT**
Directrice externe de mémoire : **Nicole BRENEZ**
Président du jury cinéma et coordinateur des mémoires : **David FAROULT**
Troisième membre du jury de la soutenance du mémoire : **Jérôme BOIVIN**

SOMMAIRE

CV.....	p. 272
Synopsis.....	p. 273
Note d'intention.....	p. 274
Liste de matériel.....	p. 277
Plan de travail.....	p. 281
Workflow.....	p. 282
Étude économique.....	p. 283
Synthèse des résultats.....	p. 284

LOUISE VANDEGINSTE

9, passage du Génie
75012 PARIS
née le 11/09/93

vandeginstelouise@gmail.com
(33) 07 86 01 34 30
Habilitation BR

EXPÉRIENCES

2017 **Réalisation** – *Un octobre au Cambodge* (titre provisoire), ENSLL et PSE, documentaire en cours de post-production

Écriture/réalisation/montage – *Le Départ d'Ada*, ENSLL, 30'

1ère assistante réalisation – *En Silence*, Louis Privat, ENSLL, 15'

2016 **Écriture/réalisation/cadre** – *Un psy comme les autres*, ENSLL, 3'

1ère assistante réalisation – *Léo*, Glen Dagnault, ENSLL, 15'

Co-réalisation – *Contre le mur*, Alexis Diop, Le Cercle rouge, 15'

2015 **Lumière/cadre** – *Les Flots du Danube*, Théo Jules Côtes Willems, 15'

Co-réalisation – *Tierra Libertad*, Simon Feray et Glen Dagnault, 15'

Écriture/réalisation/montage – *À l'Essentiel*, ENSLL, 3'

FORMATION

2017 **Master à l'ENS Louis Lumière (Saint-Denis)** – Section cinéma, mémoire intitulé *Les motifs de l'addiction, de l'intensité à la liberté*

2014 **Licence de philosophie** (Paris X, Ouest-Nanterre) **et d'études cinématographiques** (Paris VII, Diderot)

2013 **Classes préparatoires littéraires A/L** à l'ENS Ulm, spécialité latin, option cinéma audiovisuel (lycée Paul Valéry, Paris XII^e)

2011 **Baccalauréat scientifique**, spécialité physique-chimie, option théâtre (lycée Arago, Paris XII^e)

COMPÉTENCES

Logiciels	Matériel	Langues
Adobe Premiere, Avid Media Composer, Da Vinci Resolve, Open Office, Microsoft Word	Caméras : Arri Alexa Standard & Studio, Sony PMW-F3 & PMW-100	Anglais Bases de l'allemand

SYNOPSIS

Ada est une jeune femme solaire, entourée d'un copain (Thomas) et d'une amie (Paulie) qui tiennent beaucoup à elle. Un matin, après une fête en leur compagnie, elle disparaît comme elle l'a déjà fait auparavant. Cette fois-ci cela dure seulement un peu plus longtemps que d'habitude.

Paulie essaye de comprendre ses départs répétés, tandis que Thomas cherche à la retrouver. Tous deux découvrent alors un aspect d'Ada qui leur était étranger jusqu'à présent. Ada se cache chez sa mère alcoolique, pour s'adonner à sa propre addiction.

De retour chez elle en état de prostration, Thomas va l'aider à revenir à la vie. Un avenir meilleur s'annonce, et Paulie pense même que le mal d'Ada est derrière elle.

Mais un après-midi plein d'espoir, celle-ci échappe encore une fois à ceux qui tiennent à elle.

NOTE D'INTENTION

L'idée de ce court-métrage est de décrire une forme de vie asociale, née d'une attirance irréprouvable pour des affects puissants. Et cela se traduit chez Ada par une disparition, une relation complexe avec sa mère elle-même addictive et une obsession malsaine pour l'horreur du monde. La conversation avec la mère représente en un sens ce qu'Ada recherche : l'intensité du drame, les actions ultimes, les choix décisifs... Au contraire, l'amour que Paulie et Thomas offre à Ada est tout sauf cela : ce sont des relations stables, apaisées, tranquilles. Si d'un côté le personnage de Paulie parle d'une maladie, et que le personnage de la mère rappelle l'aspect symptomatique du comportement d'Ada, le film en lui-même aborde l'addiction comme un trait de personnalité ou un état existentiel, plutôt qu'une maladie. La fin du film évoque même un choix lucide de la part d'Ada.

Le principe de base est donc de créer une atmosphère très différente entre les séquences qui concernent l'ami et l'amour d'Ada, et celles qui se passent chez la mère. La mère intervient au milieu du film, elle en est en quelque sorte le cœur. Il faut que ces séquences interrompent le cours du film et qu'elles soient comme l'image primordiale d'Ada. Du coup, nous partons vers un travail non-naturel : des cadres et une lumière artificiels. La temporalité doit également y être perturbée, à l'aide de flash-backs appartenant plus ou moins à un passé, non situés précisément dans une chronologie. Les séquences chez la mère sont en soi le « passé » d'Ada. De même, la dominante chaude et la densité de ces images doivent véhiculer une impression limite claustrophobique. L'appartement de la mère est petit et nous y travaillerons les fenêtres closes. Nous pourrions ainsi travailler la lumière comme en studio et aller facilement vers un sentiment d'irréalité. Finalement l'espace clos, dense et chaud de l'appartement de la mère évoque implicitement l'intérieur d'un ventre de femme enceinte, c'est le retour métaphorique d'Ada à ses origines. Les cadres seront fixes, très précis. À plusieurs reprises les visages sont bord cadre, ou dans l'obscurité, comme s'ils étaient en permanence menacés de disparition. Lors du champ/contre-champ, Ada et la mère seront cadrées frontalement alors qu'elles seront assises côte à côte. Les dialogues sont mélodramatiques et les cadres seront froids par leur minutie et leur découpe systématique de l'espace. Nous ne verrons que très peu l'appartement finalement, c'est à l'image du manque de perspective de leur mode de pensée : il n'y a pas d'échappatoire. La mère ne fait que répéter cela, c'est leur destinée que d'être ainsi. La mère et la fille auront du mal à se retrouver ensemble dans un cadre (cela n'arrivera qu'une fois, lorsque la mère prendra Ada dans ses bras pour lui dire qu'elle ferait mieux de mourir avec elle). Pourtant, chacune dans leur cadre se ressembleront, et peut-être essayerons-nous un effet de surimpression afin de montrer leur communion par ce geste d'auto-destruction.

L'appartement d'Ada est au contraire très lumineux, spacieux, composé d'une grande pièce principale avec verrière. Le film s'ouvrira par un plan à 360° au milieu duquel danseront les trois personnages au ralenti (ils entreront en scène un par un). La musique extra-diégétique recouvrira tout, de sorte qu'il s'agit moins d'une fin de soirée matinale que de la cristallisation d'un sentiment d'apesanteur qui habite parfois le personnage principal. Soudain la musique s'arrêtera pour laisser place au début des dialogues. Le plan restera alors fixe, et large, jusqu'à la fin. Au même moment, le mouvement de caméra et la musique s'arrêteront, et le film passera soudain à vitesse normale. Dans ce plan large, Ada ne cessera de faire des allers-retours, elle récitera un poème à un Thomas et une Paulie endormis. Puis Paulie, justement, dira qu'elle doit partir et laissera une Ada dépitée sur le pas de la porte. En l'espace de quelques minutes, toute l'euphorie douce des premières minutes sera retombée. Mais un mouvement de travelling arrière marquera le geste de Thomas qui se lèvera du canapé et s'approchera d'Ada pour l'emmener à l'étage. Les gestes d'amour de Thomas doivent être filmés en mouvements, car il est le personnage de l'action, qui insuffle de la vie à Ada. Il l'emportera donc avec elle par cet élan d'un travelling arrière (face à lui). De même, au retour d'Ada, lorsque celle-ci sera prostrée dans le silence et l'immobilisme, par un mouvement de main mis en valeur par un panoramique serré, il est celui qui va redonner vie à Ada. Aux très gros plans fixes, immobiles, des yeux ou de la bouche d'Ada répondra le tracé de ce geste de Thomas, dont la main suivra la courbe du corps d'Ada, et dont la tête descendra doucement jusqu'à son entrejambe. Thomas est aussi celui qui va s'opposer à Paulie.

Paulie, comme Ada, sera caractérisée par une certaine fixité. En son absence, elle prendra le temps de lire son journal. Elle s'assiéra par terre, le journal dans les mains, occasionnant un mouvement de tilt vers le bas. Dans le même plan, Thomas sortira du champ en coup de vent car il préférera chercher concrètement Ada, agir plutôt que comprendre. À la fin du film, Paulie prendra toute son importance. Elle expliquera à demi-mots qu'elle se sent proche d'Ada, qu'elle la comprend. Immobiles, assises dans l'herbe, elles vont discuter jusqu'à ce que Paulie soit sûre qu'Ada ait compris ce qu'elle voulait dire. Mais Ada lui montrera tant d'attention, tant d'écoute, qu'elle la croira un instant guérie. Ada sortira du champ tandis qu'elle aura les yeux fermés. Et lorsqu'elle constatera l'absence d'Ada, ce sera comme au réveil d'un rêve que l'on a cru un instant réel. Elle réagira lentement, puis partira au loin. Au mouvement circulaire du début du film (de réunion des trois personnages et de bonheur) répondra cette ligne droite du chemin de Paulie ayant perdu Ada. Quelques plans fixes de nature feront l'écho de cette absence d'Ada... Indifférence de la nature et fixité des plans (des plans larges, solennels) qui donneront une valeur tragique à cette fin.

Ada sera davantage un personnage de réaction. Elle est celle qui se laisse emporter par Thomas, celle qui répond à Paulie et celle qui imite sa mère. Une autre séquence importante

concerne sa deuxième sortie de l'appartement. Après que Thomas l'aura sortie de sa torpeur, elle découvrira un monde extérieur bruyant et très peuplé. Elle ira au marché, se mêlera à la foule dans un sentiment d'euphorie irrésistible, puis peu à peu elle se trouvera isolée et tombera nez à nez avec les signes de son obsession pour le mal (en l'occurrence des monuments datant de la glorification de la colonisation française). Cette « rencontre » métaphorique fera retomber son bonheur irréel, et elle ne sera plus que seule à l'image. L'obsession d'Ada pour le mal à l'échelle internationale (en l'occurrence la colonisation française, dont on n'a pas fini d'en assumer les conséquences) est une référence au personnage principal du film d'Abel Ferrara, *The Addiction* (1995). Ce film américain fonctionne par la figuration d'une contagion du mal, d'une somatisation (l'héroïne devenant symboliquement un vampire en sortant d'une projection de diapositives d'un massacre atroce au Vietnam). Ada a un rapport très perméable avec son environnement, elle est euphorique lorsqu'elle est prise dans un mouvement de foule, puis retourne dans sa solitude lorsqu'elle tombe par hasard devant ces signes de la colonisation en plein Paris, que personne ne regarde. L'importance donnée à la verrière de l'appartement d'Ada (première image du film) sera comme l'annonce de son rapport autarcique à la réalité. Ce qui se passera lors de la séquence en extérieur sera un mouvement de séparation et d'isolation d'Ada, qui finira par regarder les gens autour d'elle comme derrière une vitre ou un écran (solution figurative à trouver sur place, en improvisation). Le « départ » d'Ada aura vraiment lieu à la fin de cette séquence, la suite en étant seulement la version narrative.

Il convient de rappeler que notre projet de court-métrage est moins un film qu'un exercice d'apprentissage. En essayant de mettre en scène quelques pistes de mise en scène des motifs de l'addiction, nous espérons pouvoir en réussir quelques unes quand nous savons que nous en raterons probablement la plupart. Il faut garder en tête qu'il ne s'agit que du produit d'une recherche et d'un mémoire en cours d'écriture.

LISTES MATÉRIEL

CAMÉRA		
Corps caméra Panasonic Varicam	N°1	4 x batteries V-Lock 2 x chargeurs 1 x Viseur Cinéroïde + batteries + chargeur 1 x oeilleton mousse 2 x tiges 19mm 1 x câble d'alimentation 1 x Alimentation secteur Schuko + XLR 4 1 x poignée déclencheur 1 x adaptateur XLR 4/Lemo 2 1 x adaptateur Anton Bauer/Lemo 2 1 x voile caméra
Corps caméra Sony PMW-F3	N° 1	4 x batteries Be-Bop 12V 1 x chargeur 1 x crosse épaule 4 x batteries Aaton + chargeur 1 x adaptateur Anton Bauer/XLR 4 1 x housse de pluie
Série d'optique Zeiss GO T 1.3 Monture PL	Zeiss GO 18mm	N° 7087986
	Zeiss GO 25mm	N° 7085662
	Zeiss GO 35mm	N° 7085500
	Zeiss GO 50mm	N° 7087832
	Zeiss GO 85mm	N° 7086115
Mattebox Chrosziel	4 x 5, 6	1 x french flag 2 x volets latéraux 1 x pont pour tige 19mm 1 x série de filtres Haze 4 x 5, 6 1 x filtre polarisant 4 x 5, 6 1 x série de demi-bonnettes
Commande de point Chrosziel	N°1	1 x pont pour tiges 19mm 1 x rallonge pour commande
Oscilloscope Leader	N° 5827895	1 x bloc alimentation 1 x spigot 1 x touret BNC 2 x BNC longs 3 x BNC courts
Starlite HD 5"	N°15DS0272	1 x câble alimentation RS1 1 x petit bras magique
Backup	1 x carte P2 256Go 1 x carte Sony Pro SxS 32Go	

	1 x lecteur de carte SxS + câble USB 3 1 x lecteur de carte P2 + câble USB 3 1 x disque navette Lacie 500Go 1 x disque navette Samsung 1To 1 x ordinateur portable avec port USB 3
Valise opérateur	1 x cellule 1 x spotmètre 1 x chercheur de champ
Matériel assistant	1 x Dust-off 1 x mire de Siemens 1 x décamètre 1 x clap 1 x sac assistant

LUMIERE	
2 x 1200W PAR HMI	1 x ballast électronique 1200W 2 x câbles 4 x lentilles (Wide, Super Wide, Medium et Fresnel) 1 x volet
1 x Joker-Bug 400W HMI	1 x ballast électronique 400W 1 x câble 4 x lentilles (Wide, Super Wide, Medium et Fresnel) 1 x volet
1 x Joker-Bug 200W HMI	1 x ballast électronique 200W 1 x câble 4 x lentilles (Medium, Wide, Super Wide, Fresnel) 1 x volet
1 x SL1 5600K	1 x bombée 1 x accroche 1 x grille nille d'abeille à scratches 2 x volets
1 x 1kW Fresnel	1 x volet 1 x ampoule 1000W
2 x 500W Fresnel	4 x volets 4 x cônes 1 x ampoule 500W
2 x 300W	2 x volets 1 x ampoule 300W
1 x 150W	1 x volet 1 x ampoule 150W
2 x mandarines 800W	2 x volets

	1 x ampoule 800W
Mini Light Panel	2 x batteries 1 x chargeur
Accessoires Lumière	7 x pieds de mille 1 x pied U126 1 x base tortue 3 x pieds d'oise 21 x balles de tennis 2 x dimmers 500W 1 x jeu de grands mammas 2 x floppys 2 x drapeaux moyennement grands 3 x drapeaux moyennement petits 1 x cutter 1 x cadre de diffusion 250 1x1m 1 x cadre de diffusion 216 60x60cm 1 x cadre vide 60 x 60cm 1 x réflecteur Lastolite 1 x carceflo 2 x petites autopoies (< 85cm) 1 x autopoie moyennement grande 2 x déports 5 x cyclones petit modèle 10 x rotules simples 3 x bras magiques 4 x clamps 2 x spigot adaptateur 16/28 3 x colliers simples 10 x pinces Stanley 10 x élingues 10 x prolongateurs
Consommables	Gélatines : - ND 3/6/9 - CTO/CTB Full, 1/2, 1/4 - Diffusion 216, 250, 251 - Green/Magenta 1/4, 1/8 - Medium yellow, straw, primary red - Medium blue, Liberty green 1 x plaque de Dépron 1 x poly 1 x gaffer noir 1 x gaffer rouge 1 x chaterton 1 x permacel 50mm pinces à linge cinefoil

MACHINERIE	
Elemack	2 x sièges 2 x supports de siège bas 2 x supports de siège hauts 1 x coupole droite european coupling 1 x coupole déportée european coupling 1 x manche 1 x pan de moquette
1 x pied Miller bol 150mm 1 x tête Miller + manche + contre-manche 1 x base plate european coupling 1 x grand borniol 4 x taps 1 x cube 40cm 1 x cube 20cm 1 x cube 10cm 5 x cubes 15x20x30cm 5 x gueuses 2 x bâches 5 x sangles câles diverses	

La Varicam n'étant pas disponible toute la semaine, nous avons dû faire un échange pour le dernier jour de tournage. Mais, pour ce dernier jour, nous avons réservé les plans tournés en extérieur, à l'épaule, dans une esthétique distincte du reste du film. Donc le changement de caméra était une manière intéressante de créer cette différence esthétique. Par ailleurs, la séquence chez la mère est aussi travaillée différemment, par un deuxième chef opérateur. Et c'est pourquoi la liste matériel était divisée en deux parties. Il y avait le matériel que nous devions entreposer dans l'appartement de la mère et qui concernait toutes les sources tungstène et, d'autre part, les HMI et LED qui étaient à entreposer dans l'appartement du personnage principal, dans l'optique d'y créer une image plutôt blanche. Dans le second cas, il s'agissait de jouer globalement un rattrapage de la lumière naturelle (dans un espace composé notamment d'une importante verrière), d'où l'utilisation de sources à la température de couleur proche de celle de la lumière du jour. L'intérieur de la mère, fenêtres occultées, devait au contraire être dans des teintes chaudes, dans une saturation et une densité étouffantes. Le jour de la récupération du matériel, nous avons donc deux listes différentes pour les deux adresses où nous allions tourner. Ce travail schizophrénique de la lumière a été rendu possible par l'accès à ces sources de lumière très différentes les unes des autres, mais aussi grâce au camion de l'école qu'un membre du personnel de l'école a bien voulu conduire aux deux adresses.

PLAN DE TRAVAIL

ESSAIS

1 jour d'essais fin mars avec la caméra Sony PMW-F3 (filtres, configuration épaule, exposition, confo cadre...) et 1 demi-journée d'essais avec la Varicam (venant d'être récupérée par l'école).

1 demi-journée d'essais maquillage le lundi 27 avril.

DEMANDES D'AUTORISATION DE TOURNAGE

Début janvier, puis à nouveau en février et en mars en raison de complications administratives.

CASTINGS ET RÉPÉTITIONS

Castings du 13 février au 6 mars. Répétitions les 16, 19, 22 et 23 mars. Beaucoup moins de répétitions que ce que j'aurais désiré dans l'idéal, en raison du travail des acteurs bénévoles en parallèle, qui bien sûr ne pouvaient pas me consacrer énormément de temps.

TOURNAGE

Du lundi 3 avril au dimanche 9 avril 2017 inclus.

POST-PRODUCTION

Montage image : du mardi 11 au samedi 15 avril, puis du mardi 2 au mercredi 3 mai 2017.

Montage et mixage son : entre le lundi 8 et le lundi 29 mai (l'ingénieur son bénévole ayant du travail en parallèle). Enregistrement des voix-offs le jeudi 4 mai.

Composition de la musique du film : entre début mars et mi-mai (le compositeur bénévole ayant du travail en parallèle).

Étalonnage : courant juin (le chef opérateur/étalonneur ayant ses propres mémoire et PPM à faire).

Sortie DCP : courant juin en salle RAIN.

WORKFLOW

Base temps	25 i/s
Espace couleur entrée	V-gamut (Varicam) et Rec 709 (F3)
Gradation	V-log (Varicam) et S-log (F3)
Echantillonnage	4 : 4 : 4
Quantification	10 bits
Codec	ProRes
Ratio pixel	1 : 1
Cadence	25p
Définition	1920 x 1080
Ratio cadre	1 : 37
Montage	DNx 36
Conformation	Suite TIFF 1480 x 1080
Exports	AAF EDL DCP
Espace couleur sortie	DCI
Son	Stéréo 48Hz/24 bits

ÉTUDE ÉCONOMIQUE

Dépenses prévues	Estimations
Matériel caméra	0
Matériel lumière & machinerie	0
Matériel supplémentaire	150
Voiture/Transport/Essence	100
Régie	300
Costumes	0
Décors/Accessoires	50
Maquillage/Coiffure	200
Total :	800

SYNTHÈSE

Le problème principal de cette PPM est de ne pas avoir pu finir le mémoire avant de s'y consacrer. Nécessairement basée sur un travail en cours, la PPM ne reflète pas le processus de pensée qui trouve une forme d'aboutissement dans le mémoire ci-dessus. D'ailleurs le scénario et la mise en scène s'inspirent uniquement des films étudiés en première et deuxième parties. D'emblée il y a donc contradiction, la « partie pratique de mémoire » n'illustrant pas vraiment la direction que celui-ci prend.

La préparation du tournage a été plus compliquée que prévu, en raison du mode assez précaire de production (trouver un régisseur et un assistant réalisatrice bénévoles est en soi un défi !). Et plusieurs fois nous avons cru devoir renoncer à tourner dehors en raison de l'absence de régulation claire des autorisations de tournage pour étudiants (chaque interlocuteur disant l'inverse du précédant...). Mais, finalement, les plus gros problèmes ont été globalement évités. Même le temps était avec nous quand il le fallait. Mes frustrations principales sont de n'avoir pas pu répéter davantage avec les comédiens et de ne pas m'être « couverte » au niveau du découpage. J'ai probablement été trop confiante en mon découpage original et par ailleurs nous étions bien sûr limités par le temps. Les deux plans séquences qui devaient ouvrir et fermer le film ont ainsi été tronqués car ils étaient tout deux trop lents et plombaient le rythme. Le montage n'a été que cela : enlever, enlever, enlever pour ne pas endormir le spectateur. Il faut dire que je recherchais une forme d'ennui, dans la volonté de laisser « retomber » les moments d'euphorie et d'épuiser les séquences jusqu'au bout. Mais l'ennui, dans un court-métrage, ne pouvait pas passer par d'aussi lentes longueurs. De même, j'aimais l'idée d'employer un acteur amateur (Joey Rouet interprétant le rôle de Thomas) pour obtenir un personnage qui sonne un peu faux, mais dont la nonchalance est toute naturelle. Or, l'actrice qui interprète Paulie (Marlène Génissel) a eu beaucoup de mal à s'adapter au rythme très spécial de l'acteur amateur, qui sous-jouait la plupart du temps. La confrontation me semblait intéressante a priori (j'avais même choisi cette actrice pour son mode de jeu très dramatique, à l'opposé du non-jeu de Joey) mais en fait il a fallu couper tout un plan de leur champ/contre-champ qui ne fonctionnait pas. Dans un monde idéal, j'aurais pris le temps de faire des castings croisés, en vérifiant que les acteurs trouvent un rythme de jeu ensemble. Bien sûr, parmi toutes ces explications, se trouvent en cause mes propres balbutiements de metteuse en scène, qui n'aurait pas dû se lancer dans de tels risques.

Le dernier jour du tournage, nous devons aller au marché de la Porte Dorée et tenter de tourner des scènes de foule aux alentours de la foire du Trône et du bois de Vincennes. Or, j'avais

découvert une semaine plus tôt que le nouvel an khmer de la pagode de Vincennes aurait lieu précisément à la date où nous avions prévu de tourner des scènes de foule dans les environs ! Et le matin même, nous nous sommes rendus compte que c'était le jour du marathon de Paris et qu'il passerait en plein milieu de nos lieux de tournage (ce que ni la mairie ni la préfecture ne m'avaient précisé !). Ce jour-là, nous avons donc beaucoup tourné en configuration légère typique des documentaires (caméra épaule et en nombre réduit). Je voulais, à la manière de Louis Malle dans *Le Feu follet*, faire rentrer Paris dans mon petit film. Il ne s'agissait pas de filmer les gens, mais de figurer une foule, un effet de masse. L'actrice interprétant Ada (Margot Sanchez) a bien été arrêtée par des gens amusés qui voulaient apparaître dans le champ ou interagir avec elle, mais je n'ai pas gardé ces images au montage. Je trouvais cela plus pertinent si Ada était cette folle qui déclame quelque chose en plein milieu d'un marché, et qui aime se fondre dans la foule anonyme (avant de s'en séparer, de s'en sentir exclue). L'extrait d'une nouvelle de Nabokov (*Bruits*, 1923) que l'actrice récitait dans le marché évoque l'impression éphémère d'une cohésion avec le monde qui interrompt brièvement un sentiment général de fragmentation. Finalement le texte déclamé en plein marché a été découpé par un montage de plans très rapides, et recouvert par une musique extra-diégétique, mais c'est l'idée sous-jacente de la séquence. Ce jour de tournage a été très heureux, ensoleillé, propice à l'improvisation, mais nous n'avons pu en garder qu'une infime partie au montage, au risque de perdre le spectateur dans une trop longue digression. Et encore, certains la trouveront déjà trop longue telle qu'elle a été réduite.

Malgré tous ces reproches (et il en reste), je trouve que le court-métrage a une certaine cohérence. J'aurais pu réduire encore chacune des séquences pour rythmer davantage l'action, mais cela aurait été dénaturer mon projet et les images obtenues. Alors, certes il y a des longueurs et des moments de flottement, et cela passera peut-être pour de la prétention, mais le film se tient (enfin nous trouvons). Au moins du point de vue des atmosphères recherchées, quelque chose se passe. La musique n'y est pas pour rien. Nous avons beaucoup discuté avec le compositeur pour savoir quelle orchestration convenait le mieux pour les thèmes sur lesquels nous nous étions mis d'accord. Inspirée par les interprétations électroniques de Debussy par Isao Tomita dans le film *Heaven Knows What* (les frères Safdie, 2014), je lui ai demandé d'abandonner les instruments réels pour s'aventurer vers quelques chose de psychédélique. Nous avons donc obtenu ce mélange entre l'effet planant des instruments virtuels et une base mélodique forte (parfois euphorique, parfois mélancolique). Par ailleurs j'ai beaucoup aimé travailler sans story-board. Ayant une idée bien précise des cadres que je désirais, et un peu plus floue concernant la lumière, j'ai trouvé cela jouissif de pouvoir découvrir l'interprétation de mes paroles par les choix de mes chefs opérateurs. Et Baptiste Lefebvre, le chef opérateur principal avec lequel j'avais déjà travaillé, a pu trouver une

liberté qu'il n'avait pas lorsque je lui imposais les indications millimétrées d'un story-board. Néanmoins, il ressort une impression générale de contrôle, comme si je n'avais pas su suffisamment faire entrer le réel dans ma mise en scène. Certes, cette froideur n'est pas inintéressante dans le cas du motif de l'addiction (souvent associé à une mise en scène hystérique, à une intensité fébrile), mais il me reste beaucoup de travail à faire pour me débarrasser de cette rigidité. À plusieurs reprises je ne me trouvais pas suffisamment réactive sur le tournage et cela se voit à la liste de mes regrets (alors que j'ai eu la chance d'être entourée par une équipe formidable, aussi passionnée que respectueuse). Peut-être cela tient-il également au fait de devoir cumuler autant de postes : scénario, production, régie, un peu d'assistantat, réalisation et montage ? Peut-être que j'aurais eu besoin, par exemple, d'un « producteur » qui m'oblige à couvrir davantage mes séquences lors du tournage pour ne pas se faire coincer, comme je l'ai été, par des plans séquences qui ne fonctionnent pas au montage. Pour conclure, l'expérience a été très enrichissante bien qu'imparfaite.