HAL
open science

# Lit et horizontalité dans le cinéma de Philippe Garrel

Guillaume Descave

## To cite this version:

Guillaume Descave. Lit et horizontalité dans le cinéma de Philippe Garrel. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01059767

**HAL Id: dumas-01059767**

**https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01059767**

Submitted on 1 Sep 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris 1- Panthéon – Sorbonne. UFR 04
Directeur de mémoire : José MOURE
Deuxième année de MASTER RECHERCHE CINEMA
Guillaume DESCAVE - N° étudiant : 11135308
Guillaume.descave@laposte.net
Année universitaire : 2013 - 2014
Date de dépôt : 16/05/2014

# Lit et horizontalité dans le cinéma de Philippe Garrel

Université Paris 1- Panthéon – Sorbonne. UFR 04

Université Paris 1- Panthéon – Sorbonne. UFR 04
Directeur de mémoire : José MOURE
Deuxième année de MASTER RECHERCHE CINEMA Guillaume DESCAVE - N° étudiant : 11135308
06, petite rue des Jardins, 42190 CHARLIEU
Tél : 06-17-95-57-02
Guillaume.descave@laposte.net
Année universitaire : 2013 - 2014
Date de dépôt : 16/05/2014

# Lit et horizontalité dans le cinéma de Philippe Garrel

# RESUME :

Lit et horizontalité dans le cinéma de Philippe Garrel. Le lit comme figure récurrente chez Garrel. Le lit devenant un symbole de sécurité, un refuge.
En cinquante ans de carrière, aucun autre cinéaste n'a proposé autant de corps à l'horizontale dans ses films que Garrel.
Il paraît donc intéressant de s'interroger sur l'horizontalité des personnages dans les films de Philippe Garrel. Comment des personnages peuvent-ils se retrouver à l'horizontale ? Qu'est-ce qu'évoque(nt) un (les) corps à l'horizontale dans ses films ?

Il sera question de la hiérarchie qui s'installe du fait même de filmer des personnages allongés, mais aussi de la position horizontale qui finit par être inévitable pour tout corps.



# MOTS-CLES :

- **Garrel**
- **Horizontalité**
- **Lit**
- **Allongé**
- **Refuge**

# INTRODUCTION

Philippe Garrel. Cinéaste. Peu de réalisateurs peuvent être définis avec ce seul mot. Mais Garrel a donné tellement de sa vie au cinéma, qu'il ne peut en être autrement. En cinquante ans de carrière et quelques trente films en comptant les courts métrages, oscillant entre l'étiquette d'un cinéaste maudit pour certains, maniériste pour d'autres ou encore comme un « *gourou spirituel*[1] » pour cinéphiles, Philippe Garrel a créé une œuvre respectée, critiquée, adulée mais peu analysée. Il est, en effet, bien difficile de se confronter à une œuvre si dense et si éclectique que la sienne.

Disciple de Jean-Luc Godard et d'Andy Warhol, Garrel reste le (seul) digne successeur de la Nouvelle Vague. En effet, à travers tous ses films, cet enfant de la modernité n'a eu de cesse d'expérimenter le cinéma sous toutes ses formes. Le cinéma dit "classique" n'aura jamais eu droit de paraître dans son œuvre. Il commence sa vie de metteur en scène à l'âge de seize ans, avec le court métrage *Les Enfants désaccordés,* et ne le quittera plus jamais. « *Ce qui me branchait à l'époque, c'était d'être le plus jeune cinéaste du monde : tourner un film 35 mm à 16 ans. Je l'ai monté à toute vitesse et la télévision l'a acheté.*[2] » Dès ce premier court métrage, son cinéma est déjà dans un système de "production maison". En effet, Garrel rachète des chutes de pellicules du film *Le Viel homme et l'enfant* de Claude Berri sur lequel il était stagiaire. Il tournera ce court métrage en trois jours. Tout son procédé de fabrication ne variera que très peu par la suite de sa carrière, mais l'essentiel est déjà là, faire des films avec peu de moyens, voire en autoproduction, et tourner vite. L'un étant bien sûr corollaire de l'autre. Ainsi Philippe Garrel reste libre. Libre de faire le cinéma qu'il aime, les films qu'il souhaite. Car s'il a pu s'interdire certaines scènes trop coûteuses, Garrel a réussi à tourner une partie de son œuvre dans une exploitation purement expérimentale et d'avant-garde. En effet, il s'est aventuré dans des films non-narratifs, d'autres non-sonores, d'autres purement oniriques, parfois même tous ces éléments assemblés. Garrel est passé par

---

[1] Philippe Beer-Gabel http://www.objectif-cinema.com/pointsdevue/0272.php

[2] Nicolas Azalbert et Stéphane Delorme, « *« Mon but c'est de faire des films d'amours politiques », Entretien avec Philippe Garrel* », Cahiers du cinéma n°671, Octobre 2011, p.72.

plusieurs phases de travail dans sa carrière, de l'adolescence à l'underground, en passant par sa période dans le groupe Zanzibar puis un retour progressif à la narration. Sa participation au groupe Zanzibar, dont il deviendra le chef de file par ses nombreuses contributions, marque toute la première partie de sa carrière. Formé à la fin des années soixante, en pleine ébullition culturelle, grâce au mécénat de la jeune héritière Sylvina Boissonnas, ce regroupement d'artistes a repoussé les limites du cinéma. Sous l'égide de Zanzibar, Garrel pourra tourner son premier long métrage *Marie pour mémoire* avec lequel il obtiendra le Grand prix du festival de Biarritz. Ce sera le premier film de ce groupe des « *dandys de 68* [3]». Garrel réalisera ensuite, grâce à ces financements, cinq films jusqu'à La Cicatrice intérieure. Dissous en 1973, le groupe Zanzibar aura vu passer de nombreux artistes qui se sont retrouvés devant l'objectif de Garrel ou simplement devenus des amis proches tels que Pierre Clémenti, Zouzou, Tina Aumont, Jean-Pierre Kalfon, Daniel Pommereulle, Patrick Deval, Serge Bard ou entre autres Frédéric Pardo.

Philippe Garrel filme ce qu'il vit, ce qu'il voit. « *Des confessions à la première personne dans un dénuement esthétique impressionnant* [4]» Il n'est donc pas étonnant que les acteurs de ses films soient des personnes de son entourage. En plus de ceux du groupe Zanzibar, à travers tous ses films, les mêmes comédiens reviennent. Ses proches sont en première ligne de mire de sa caméra, qu'ils viennent de sa famille, son père Maurice Garrel, son fils Louis Garrel, sa fille Esther Garrel, des amis proches et les femmes de sa vie, Nico, Anémone, Brigitte Sy, Christine Boisson, Jean Seberg, Zouzou, Johanna Ter Steege, Mireille Perrier, Anne Wiazemski, Bernadette Lafont, Lou Castel, Jean-Pierre Léaud, ceux de son père, Emmanuelle Riva, Laurent Terzieff ainsi que lui-même. Depuis *Les Amants réguliers*, de jeunes acteurs se sont greffés au cinéma garrélien. Ils viennent du Conservatoire national supérieur d'art dramatique dans lequel Philippe Garrel donne des cours. Que ce soit dans ses scénarii ou avec ses acteurs, sa vie privée et le cinéma sont mêlés.

---

[3] Sally Shafto, *Zanzibar : les films Zanzibar et les dandys de mai 1968*, Montreuil, Ed. Paris expérimental, 1997.

[4] René Prédal, *Histoire du cinéma français. Des origines à nos jours*, Paris, Nouveau Monde Edition, 2013, p.262.

Le retour à la narration de Garrel, à partir d'*Un enfant secret,* ouvre une nouvelle voie dans son œuvre et surtout développe encore plus ses films autour de sa propre vie. « *Un cinéma à la première personne*[5] ». L'autobiographie ne quittera plus son cinéma. Sa rencontre avec Marc Cholodenko à partir de sa participation dans l'écriture des dialogues des *Baisers de secours,* une collaboration encore ininterrompue, prolongera ce sillon. Depuis *Les Amants réguliers*, Philippe Garrel ne filme plus sa propre génération mais celle de son fils Louis Garrel. Cependant ses films continuent à être nourris d'autobiographie. Il analyse cette manière de mettre en scène sa propre vie ainsi : « *Disons qu'il était autobiographique et qu'aujourd'hui il est dédié à ma vie. […] Mais ce qu'il y a de plus autobiographique dans mes derniers films, ce sont les rêves que je note et que je mêle à la fiction.* [6]»

Alors Garrel autocentré ? Affirmer cela serait bien mal connaître son œuvre tellement il a su saisir la vie de ses contemporains à travers son demi-siècle de cinéma. Cinéaste au présent, qui a toujours réussi à capter les générations successives. Peu importe l'époque qu'il s'accapare, ses films sont toujours au présent. Que ce soit une partie de sa vie passée dans la plupart de ses films, ou même la guerre d'Algérie dans *Liberté la nuit,* Mai 68 dans *Les Amants réguliers* ou encore une partie de la vie de son père durant les années cinquante dans *La Jalousie*, Philippe Garrel filme toujours au présent. Pour lui, « *on s'appuie sur la vie, bien sûr, parce que dans le cinéma, on ne peut pas avoir une image imaginaire, et tout à coup la faire. C'est toujours adapté du réel, puisqu'un autre réel ne peut pas rendre compte d'un réel face aux caméras, donc tout ça glisse sur le présent.*[7] »

En cinquante ans, Philippe Garrel s'est donc forgé une œuvre radicale et complète. Comment alors comparer autant de films si différents dans la forme ? Rien qu'en lisant les synopsis, il est possible de constater que le fond de presque tous ses films est le même ou du moins très proche les uns aux autres.

---

[5] Philippe Garrel, Alain Philippon, Dominique Païni, *Philippe Garrel,* Dunkerque, Studio 43, 1989, p.67.
[6] Jean-Marc Lalanne et Jean-Baptiste Morain, « *Si la troisième guerre mondiale éclatait, j'irais chercher ma caméra. Philippe Garrel et La Jalousie.* », Les Inrockuptibles n°940, 04/12/2013, p.39-40.
[7] Interview de Philippe Garrel dans le documentaire de Françoise Etchegaray, *Philippe Garrel, artiste,* pour la collection *Cinéma de notre temps*, 1998**.**

L'amour. L'amour est partout et toujours présent. Bien entendu, chez Garrel, il ne s'agit pas de comédies romantiques finissant en happy-end. Non, dans ses films, il est question de la vie sous le prisme de l'amour, donc des problèmes, des peines et des joies qui en découlent. La désintégration de l'amour comme thème récurrent chez Philippe Garrel pourrait être un premier pas pour appréhender son œuvre. Cependant cela ne serait pas spécifique à lui. Surtout cela ne resterait qu'en surface de la fiction, se bornant à l'histoire.

Il faut alors chercher à l'intérieur même des films. Qu'est ce qui se dégage du cinéma de Philippe Garrel, qui en donne ce goût si particulier, unique, si loin de ses confrères réalisateurs ? Les films de Garrel ont, depuis ses débuts, un rythme atypique. Le refus d'un champ contre champ récurrent accentue ce rythme que certains jugent lent mais qu'il est plus juste de dire vivant. En effet, les films garréliens sont au rythme de la vie, presque sans ellipse. Comme si chaque plan découlait normalement, solitaire, mais en lien avec les autres. Les personnages vivent l'instant présent. La manière de tourner de Philippe Garrel, en plan unique, au nom d'une vérité immédiate[8], y est bien sûr pour quelque chose. Une seule prise pour que les acteurs donnent tout leur potentiel, tout leur être dès le début, qu'ils ne soient pas dans la répétition, qu'ils soient vrais. Chez Garrel on ne joue pas, on est. Ne serait-ce que dans son écriture scénaristique (seulement quelques pages parfois). Depuis son retour à la narration, Garrel fait un cinéma en prise directe avec le réel, sans flonflons, sans effets spéciaux[9]. Ce qui ressort de cette alchimie est un cinéma sensible au quotidien et à toutes les tâches qui en découlent : faire la vaisselle, s'habiller, nettoyer, faire le lit…L'ouverture de *L'Enfant secret* montre même un couple dont l'homme est aux toilettes et la femme attend derrière la porte en montrant des signes d'impatience. Ces actions les plus banales sont très rares dans le cinéma, même dans des comédies commerciales dans lesquelles cela pourrait être détourné afin de faire rire. Mais chez Garrel, ce n'est pas pour se moquer des personnages mais bien pour les voir exister dans le monde diégétique, de manière quasiment frontale. Pour exprimer tous ces gestes du quotidien, Alain Philippon parle d'un cinéma de « *famille au réalisme cru* »[10].

[8] http://www.cineclubdecaen.com/realisat/garrel/garrel.htm consulté le 07/05/2014

[9] Mise à part l'apparition de Laura Smet puis d'une bête dans le miroir de La Frontière de l'aube.

[10] Alain Philippon, *L'amour en fuite*, Cahiers du cinéma n°472, octobre 1993, p.30.

Ainsi, même dans ses films non-narratifs, et de la même manière ceux oniriques, les personnages vivent, simplement. Ils ne cherchent pas à faire des actions exceptionnelles.

Chez Garrel, cette quotidienneté des actions conduit les personnages à être très souvent assis, couchés ou debout sur un lit comme chez aucun autre réalisateur. En effectuant un bref inventaire des scènes se déroulant sur un lit dans chaque film de Garrel, cela devient encore plus éloquent. Pour n'en citer que quelques-uns parmi les plus significatifs, dans *L'Enfant secret*, il y a vingt-deux scènes dans lesquelles les personnages évoluent sur un lit, vingt dans *La Naissance de l'amour*, dix-sept dans *Liberté la nuit*, une quinzaine dans *Le Vent de la nuit*, vingt-sept dans *Un Eté brulant* ou encore même une quarantaine dans *La Frontière de l'aube.* Ce calcul étant valable pour tous les films de Garrel. Le lit semble alors être un des décors majeur du cinéma de Philippe Garrel, un lieu de vie et d'intimité, où tout peut être fait et dit. Peu importe la forme qu'il peut avoir, mais le lit est aussi le seul endroit sur lequel chaque être humain se retrouve chaque jour. De la paillasse posée à même le sol au lit King size, le lit est présent partout. Le lit est même considéré par la loi comme un bien mobilier nécessaire à la vie. En étant indispensable, il est de ce fait insaisissable[11]. Le lit est donc un bien vital. Il fait partie du minimum mobilier pour un être humain. Pour aller plus loin, le lit n'est plus un simple meuble, mais aussi un lieu de vie, une pièce dans la pièce dans laquelle il se trouve. Le seul lieu sur lequel toute une vie s'écoule. Car le lit, en tant que représentation matérielle de la vie, est l'endroit où tout peut se passer. C'est sur un lit qu'une femme accouche, sur un lit qu'un corps décédé est installé, sur un lit que qu'un enfant est fabriqué. D'un bout à l'autre de la vie humaine, le lit est essentiel, peu importe sous quelle forme il se présente.

Une brève analyse, non exhaustive, des titres des films de Philippe Garrel, va aussi dans ce sens : *Le Lit de la vierge, Le Berceau de cristal,*

---

[11] *Code des procédures civiles d'exécution* – Article L112-2 - Créé par Ordonnance n°2011-1895 du 19 décembre 2011 - art.
Biens énumérés par le Décret 92-755 du 31 Juillet 1992 -Section I : Les biens mobiliers corporels et les créances- Article 39 Modifié par Décret 97-375 - art. 1 JORF 20 avril 1997.
*« Pour l'application de l'article 14 (4°) de la loi du 9 juillet 1991, sont insaisissables comme étant nécessaires à la vie et au travail du débiteur saisi et de sa famille : […] La literie […] »*

*Liberté la nuit, Le Vent de la nuit, La Frontière de l'aube, Les Baisers de secours, Naissance de l'amour, Le Cœur fantôme, Les Amants réguliers*. Ils font tous rapport à l'intime ou à la nuit, ce qui dirige immanquablement vers la chambre, le lit, voire le sommeil. Que le lit soit directement formulé ou bien qu'il soit en sous texte, il est partout. Le lit est, dans ces titres, synonyme d'amour sous toutes ses formes, du sentiment à la sensualité. Le lit comme noyau discret des films, et centre de la vie, de la naissance à la mort.

Des personnages qui se retrouvent sur des lits, à de très nombreuses reprises dans chaque film, cela devient une figure intéressante à analyser. Au-delà d'être sur un lit, les personnages se mettent dans une position allongée voire même couchée, en partant du principe que la position couchée est exclusivement réservée à des personnages à l'horizontale ayant pour but de dormir ou se réveillant. L'horizontalité devient alors une position récurrente chez Garrel. Filmer un corps à l'horizontale est très différent que de filmer un corps debout. Le cadre n'est évidemment pas le même. La caméra n'est pas non plus au même niveau. Un personnage allongé doit donc avoir une mise en scène bien spécifique. La signification de ces corps à l'horizontale est à double niveaux, entre le monde diégétique et l'extra diégétique, soit entre la portée d'un personnage qui est à l'horizontale et le sens du cadrage du réalisateur. En se penchant sur la figure des corps à l'horizontale dans tous les films de Garrel, le jugement est sans appel, dans chaque film les personnages se retrouvent à de multiples reprises dans cette position. Ce n'est pas une figure occasionnelle, mais bien récurrente dans chacun des films.

Philippe Garrel serait donc le cinéaste de l'horizontalité ? La réponse ne peut pourtant être que négative, car chez Garrel les personnages marchent, il est même rare de trouver toute une œuvre d'un même cinéaste où les personnages marchent autant. Alors Garrel cinéaste de l'horizontalité et de la marche ? Non plus, car les trajets des personnages sont sans but apparent, parfois sans itinéraire. Cependant, les personnages ne sont pas non plus occupés à chercher un chemin ou à simplement passer un moment à l'extérieur de chez eux. Lorsqu'ils sont dehors et qu'ils marchent, ils se dirigent, de manière consciente ou inconsciente, vers leur lieu d'habitation. Leur destination principale est donc celle de rentrer chez eux, dans leur intérieur, dans leur lit. Le lit, encore et toujours.

Le fait de rentrer chez eux pour être dans leur lit, révèle une grande fatigue mais aussi un besoin de sécurité. La fatigue des personnages est une figure importante dans les films de Garrel. Ses modèles ne sont pas rapides dans leur démarche et ne courent presque jamais. Ils marchent avec un dilettantisme affiché, presque ballants. Lorsqu'ils s'arrêtent debout pour parler, ils sont la plupart du temps adossés, de façon réelle ou fictive, que ce soit contre un mur, une porte, une grille… Comme une incapacité à rester debout… Les personnages ont une tendance à essayer de toujours garder de l'énergie, qu'ils n'utilisent bien souvent pas. Le retour sur un lit, ou du moins à la position horizontale, étant inévitable. L'importance du repos est telle que dans *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights*[12], le personnage interprété par Lou Castel offre à Marie, jouée par Mireille Perrier, un oreiller… ce qu'il y a de plus intime puisque c'est contre cela que la tête est posée lorsque le corps est à l'horizontale dans un lit. L'intime est essentiel dans la relation lit et horizontalité. Peu importe où sont les personnages, lorsqu'ils reviennent à l'horizontale, il faut qu'ils se sentent en sécurité sinon ils ne peuvent pas trouver le repos. De plus, un corps à l'horizontale est à la merci des corps à la verticale. Il faut donc être en terrain sûr pour s'allonger.

En se penchant sur la figure des corps à l'horizontale dans tous les films de Garrel, le jugement est sans appel. Dans chacun de ses films les personnages se retrouvent à de multiples reprises dans cette position. Cette figure n'est plus occasionnelle, mais bien récurrente.

Il semble donc intéressant de s'interroger sur l'horizontalité dans le cinéma de Philippe Garrel. Qu'est-ce que peut signifier un corps filmé à l'horizontale ? Plus encore, comment des personnages peuvent-ils se retrouver à l'horizontale, qui plus est sur un lit ?

En considérant le lit comme espace de l'horizontalité, il sera traité dans un premier temps la question du placement du cadre dans le but de filmer des corps à l'horizontale. Il y sera question du rapport entre un corps allongé et la

[12] *Elle a passé tant d'heure sous les sunlights*, 1h18min26sec.

hiérarchie dans le champ de vision de l'objectif. Mais aussi du lit comme lieu de toutes les émotions.

Puis, dans un second temps, il sera présenté le rapport entre horizontalité et verticalité dans le cinéma de Philippe Garrel. La sécurité que représente cette position sera au cœur de ce point. Ou comment la mise en scène de corps debout, entraîne irrémédiablement ces derniers vers une position horizontale.

# I.

# LE LIT COMME ESPACE DE L’HORIZONTALITE

# 1. POUR ÊTRE : VIVRE A L'HORIZONTALE, VIVRE AU PREMIER PLAN

En occupant une place centrale dans les films de Philippe Garrel, le lit devient le lieu décisif des actions, mais aussi de la pré-action. Là où les personnages décident de ce qu'ils vont faire. Toute action à venir devant être argumentée, réfléchie, débattue auparavant. Chez Garrel, le lit est modulable et s'aménage au gré des envies des personnages. Le lit devenant une pièce dans la pièce où il est agencé. Au-delà même d'être une pièce, il évolue comme la pièce principale de la maison, la pièce à vivre. A lui seul, le lit, dans les films de Garrel, dépasse la représentation de pièces importantes comme le sont la cuisine ou le salon pour la plupart des autres réalisateurs. Cyril Neyrat parle d'une « *vie vécue sur place, entre les murs des appartements parisiens*»[13]. C'est bien sur les lits que les personnages garréliens vivent.

## 1.1 Parler et écouter : de la hiérarchie à être dans le champ

Parler est une activité que les personnages de Philippe Garrel exercent à temps plein (en exceptant les films oniriques), ce qui est paradoxal puisque même dans ses films silencieux[14], les personnages parlent à la caméra ou entre eux mais aucun son n'est présent. Safia Benhaim emploie l'expression de « *cinéma du silence* [15]» afin de classer ces films non-sonores. Le refus du champ-contrechamp a pour effet de montrer les personnages en train d'écouter la réponse de leur interlocuteur. Il faut alors différencier les scènes qui se passent dans un lit, c'est-à-dire où les personnages sont à l'intérieur du lit, sous

[13] Cyril Neyrat, « *De l'iconique à l'ironique », Paris,* Cahiers du cinéma n° 605, octobre 2005, p.16.
[14] *Le Révélateur, Athanor, Les Hautes solitudes, le Bleu des origines* sont des films sans bande sonore, et sans cartons. Le terme "films silencieux" ou "films non-sonores " parait donc plus adapté que "Films muets". Safia Benhaim emploie l'expression de « *cinéma du silence* »
[15] Safia Benhaim, « *Acheminement vers la parole. Le cinéma de Philippe Garrel* », revue Vertigo n°28, Juin 2006, p.23.

les draps, allongés, et les scènes qui se passent sur le lit, la plupart du temps assis, ou l'un des deux debout, et habillés.

Dans le cas des scènes dans un lit, Garrel utilise des cadrages très serrés, en plans rapprochés épaules où les deux personnages sont inclus dans le même plan. Cette mise en scène revient tout au long de la carrière de Philippe Garrel. Dans la grande majorité des cas, un des deux personnages est bord cadre gauche et son corps est encore plus hors champ que celui de son partenaire. Ce personnage est celui qui entame la discussion et qui va monopoliser la parole. C'est fréquemment pour annoncer des choses fortes. Chez Garrel, il n'y a pas de distinction de sexe, dans la manière d'être. La femme n'est pas cantonnée à être un faire valoir de l'homme. L'égalité entre eux est réelle. A propos de cette différence entre hommes et femmes, Philippe Garrel prenait en exemple Jean-Luc Godard qui « *filmait son actrice dans les yeux, à égalité d'intelligence. Et [il (Philippe Garrel)] trouvai[t] que ça rendait le monde beaucoup plus intéressant et beau, cette égalité entre hommes et femmes* »[16]. Il en ressortira une mise en scène unitaire entre les sexes. Cependant, son cinéma se nourrissant d'autobiographie, le personnage principal reste le plus souvent un homme, même si au fond ce sont les femmes qui l'entourent qui mènent la vie et les films. C'est dans la manière de filmer les corps que la différence entre homme et femme s'annule.

Dans *Le Vent de la nuit*, dès la sixième minute, le personnage joué par Catherine Deneuve, Hélène, est bord cadre gauche, seule sa tête est visible alors que le personnage interprété par Xavier Beauvois, Paul, laisse apparaitre son épaule gauche et sa clavicule droite. C'est donc Hélène qui prend la parole pour annoncer qu'elle a perdu une petite fille à la naissance, et que depuis elle ne peut plus avoir d'enfants. La scène se déroule en trois plans fixes. Dans le deuxième plan, Paul change de conversation et Hélène se redresse, cachant Paul par ses cheveux, sa nuque et une partie de son dos. Elle ne veut pas lui laisser la parole, ou tout du moins, elle veut rester maîtresse du sujet de discussion. Le raccord avec le troisième plan se fait par la reprise de parole d'Hélène. Ce dernier plan, en plan rapproché poitrine, montre Hélène redressée sur le lit et Paul dans la même position, celle du début. Hélène tente de clore la

[16] Jean-Marc Lalanne et Jean-Baptiste Morain, « *Si la troisième guerre mondiale éclatait, j'irais chercher ma caméra. Philippe Garrel et La Jalousie.* », Les Inrockuptibles n°940, 04/12/2013, p.40.

discussion d'une phrase "choc" : « *Moi, je pense pas à l'avenir. Si je pensais à l'avenir, je serais pas là avec toi.* »[17] Paul rétorque tout de même que lui si. S'en suivent de longs échanges de regard qui terminent la scène. Cette scène permet de situer Hélène, de montrer ses blessures et surtout de la présenter comme une femme forte qui décide de tout. En trois plans, Garrel réussit aussi à installer la relation entre Paul et Hélène, celle d'un jeune amant qui essaie d'avoir de l'assurance, mais qui est sous le joug de sa maitresse. Le terme maitresse a ici plusieurs sens. Hélène est effectivement l'amante de Paul mais aussi son éducatrice sexuelle et intellectuelle. Elle est aussi maitresse dans le sens de commandante. Ces trois termes laissent peu de place à François et c'est exactement l'effet recherché de la part de Philippe Garrel par son cadrage du jeune homme. Paul est présent mais n'a que peu de place et n'a pas son mot à dire. Il n'a qu'à suivre les directives d'Hélène. Bien entendu lorsque Garrel parlait d'égalité de traitement entre les sexes, il ne s'agissait que du respect dans la mise en scène et non d'écriture scénaristique. Les personnages ne sont évidemment pas tous uniformes.

Dans *Un Eté brulant*[18], le personnage de Jérôme Robart s'appelle lui aussi Paul, celui de Céline Sallette, Elisabeth. Dans une scène en plan fixe qui peut paraître un peu plus gaie que celle dans *Le Vent de la nuit*, les personnages discutent autour de l'acte de mariage. C'est de nouveau la jeune femme, gauche cadre, qui monopolise la parole. Mais ici, sa fragilité est montrée par ses silences, ses hésitations, ses contradictions et son jeu de regard. Paul, lui, ne bouge pas sauf pour regarder le plafond, n'éprouvant aucune émotion. Avec un seul plan fixe, Garrel montre un couple qui bat de l'aile. Elisabeth, elle, ne veut pas le voir. Le montage, avec le plan suivant, donne les clefs de ce qui va se passer par la suite, là où le spectateur s'attend à voir Elisabeth s'habiller, c'est le personnage de Monica Bellucci, Angèle, qui apparait en train de poser dans une robe magnifique. La présence d'Angèle, à ce moment précis, annonce son immersion dans le couple. Cela va se vérifier dans la suite du film, puisqu'elle va avoir une relation avec Paul. Cette même figure se retrouve dans de nombreux films de Philippe Garrel dont *Les Baisers de secours, La Frontière de l'aube, L'enfant secret, Naissance de l'amour…* Cette manière d'être dans

[17] *Le Vent de la nuit*, 06min36sec.
[18] *Un Eté brulant*, 22min26sec.

un lit pour parler et écouter, revient donc de manière chronique dans l'œuvre de Garrel. Cette mise en scène symbolise alors le symptôme d'un couple qui n'a pas la même importance aux yeux des deux personnages C'est dans cette représentation, de deux personnes couchées dans un même lit, sous les draps, qui est un des degrés les plus intimes qui soit, que Garrel fixe la hiérarchie dans le couple.

Les scènes d'écoutes et de discussions, qui se passent sur le lit, sont de deux sortes. L'une où les personnages sont tous les deux dans le cadre, et une autre, beaucoup plus tournée vers l'écoute, où le personnage assis sur le lit écoute le discours de son interlocuteur qui est hors-champ. Ils ne sont plus couchés tous les deux. Il s'agit alors d'une double hiérarchie. L'une qui se joue directement entre les personnages, par la différence de positionnement entre les deux, entre celui qui est debout et celui qui est assis, et une qui se joue par la mise en scène, entre celui qui est dans le champ et celui qui ne l'est pas. Dans cette dernière figure, l'ouverture des *Baisers de secours* est édifiante. En effet, le premier plan du film présente Philippe Garrel, interprétant un très alter ego Mathieu, qui lit un livre allongé sur son lit. Puis, toujours dans le même plan à l'aide d'un mouvement de caméra, il montre l'entrée du personnage de Brigitte Sy, Jeanne, en larmes. Durant quatre minutes, elle va faire les cent pas en posant une multitude de questions à Mathieu par rapport à l'amour et sur le fait qu'elle ne soit pas le rôle principal dans son film. Le deuxième plan est enfin sur Mathieu qui écoute, puis Jeanne vient s'allonger auprès de lui en le suppliant « *Prends-moi. Prends-moi. Prends-moi.* »[19] Dans cette scène, l'horizontalité montre le dégagement et la tranquillité de Mathieu. En choisissant de ne faire qu'un plan entre l'apparition de Mathieu, reposé, calme, et l'entrée de Jeanne qui n'a de cesse de bouger, Garrel marque la différence des deux personnages. L'un qui doute de tout et un autre qui sait et décide. Le raccord avec le deuxième plan, par le biais de l'attitude dont fait preuve Mathieu, qui dit en un mot à Jeanne de venir auprès de lui, et la façon dont cette dernière s'exécute, renforce le sentiment de hiérarchie dans ce couple. Ici, celui qui est debout n'a pas plus de force que celui qui est couché. Au contraire, celui qui est

[19] *Les Baisers de secours,* 05min50sec.

à l'horizontal a plus de détermination. Il représente la sagesse dans le sens étymologique d'avoir du jugement.

Dans ce film, Philippe Garrel utilise sa propre vie. Sa femme, son fils, son père et lui-même jouent leur propre rôle, avec toutefois des prénoms différents afin de distinguer la fiction dans cette base de réalité. Ce film marque aussi un tournant dans sa carrière. En effet, c'est le début de sa collaboration avec l'écrivain Marc Cholodenko, qui continue, depuis, sans intermittence. Cette collaboration inscrit véritablement son cinéma dans la narration.

Les scènes sur le lit, sans être sous les draps, avec les deux personnages dans le même cadre, restent sur le même thème, un des deux personnages monopolisant la parole et l'autre écoutant. Le cas de la scène de séparation dans *Liberté la nuit*[20] est un exemple alliant les deux figures. Dans un premier temps, un long plan dans lequel Mouche, jouée par Emmanuelle Riva, fait des reproches à Jean, Maurice Garrel, assis à ses côtés sur le lit. Jean dit simplement « *non* » et lorsqu'il se lève, il y a un noir de quelques secondes. S'en suit un retour au même plan où Mouche semble libérée. Il n'y a pas de raccord regard avec le deuxième plan puisque Mouche fait face à la caméra alors qu'elle regardait vers Jean, debout. Puis, Mouche parle au spectateur, durant un long monologue, pour finalement se convaincre elle-même qu'elle prend la bonne décision. Ce plan étrange, face caméra, augmente le sentiment de liberté atteint par Mouche. Elle vit alors sa propre vie, tandis que dans le plan précédent elle était presque au second plan, du moins en retrait par rapport à Jean. Ce plan ne finit pas de surprendre puisqu'au milieu du monologue, un carton noir avec « *l'amour compte les heures mortes…* » inscrit au bas de l'écran apparait. Ce dernier introduit le troisième plan, qui est un plan rapproché épaule du second plan. Mouche est alors radieuse, et répète « *ne sois pas triste* » avec un grand sourire. Elle parle à Jean, mais aussi au spectateur, et surtout à elle-même. La séquence se termine par un très court plan où Sophie, leur fille, fait un câlin à Mouche qui lui dit « *tu seras gentille avec ton père* ». Quatre plans pour trois minutes de film et une fois de plus, Garrel pose tous les tourments d'un couple, de la séparation, des enfants qu'il faut laisser, du courage de partir. Quatre plans qui démontrent

[20] *Liberté la nuit,* 15min 53sec.

toute l'importance d'être dans le champ pour un personnage. Se placer dans le cadre et y rester semble être un vrai combat pour les personnages. Non pas qu'ils se battent pour être vus à l'écran mais plutôt parce que leur progression dans le cadre est en adéquation avec leur évolution psychique.

Les scènes où les personnages parlent sur, dans, ou autour d'un lit ont donc une très grande place dans le cinéma garrélien. Leur importance est telle que de film en film, elles représentent un passage nécessaire pour chacun des personnages. Ce sont dans ces scènes que s'évaluent les sentiments et les comportements des protagonistes. Elles les situent aussi dans leur histoire respective à un moment précis. Ces scènes ne peuvent se vivre qu'à travers un couple. Il n'y a jamais de scène similaire entre des amis. Il est bien question ici de hiérarchie à l'intérieur du couple, et de ce fait, du cadre.

Les personnages de Garrel ne sont pas tous dans l'attente et osent donc prendre des décisions, qu'ils arrivent à argumenter. Mais cela n'arrive pas inopportunément. Tout acte, toute décision, est mûrement réfléchi. Mais cette réflexion ne peut se faire que de manière solitaire. Le lit est bien sûr le décor parfait pour murir une réflexion.

## 1.2 Réfléchir : toujours seul dans le cadre

Seuls. Lorsque les personnages de Garrel sont seuls, ils donnent à voir toute la cogitation qui les anime. Ce n'est pas de l'ennui ou de l'attente, mais bien des personnages qui font le point. Qui réfléchissent.
Dans *Les Baisers de secours*, Jeanne est en pleine crise existentielle par rapport à son couple, son métier, sa vie. Ses turpitudes sont offertes dans une belle scène de réflexion[21], raccordée juste après une tentative de baiser de Mathieu à Minouchette, jouée par Anémone. L'ouverture au noir de la scène permet d'entrer directement en lien avec le personnage, d'informer que ce qu'il va se passer est personnel. Puis, un plan fixe de trente secondes, une

[21] *Les Baisers de secours*, 23 min23sec.

fermeture en fondu au noir avec seulement le son du saxophone de Barney Wilen, accentuent la sensation d'intimité. Le personnage, à l'image du plan, s'est ouvert, à l'aide du fondu et s'est refermé par la fermeture à l'iris. Jeanne est assise de trois quart dos et ne bouge que les mains. Une marionnette de Guignol est accrochée au mur afin de rappeler l'enfant et le jeu, ce qui est avec l'amour les choses qui comptent le plus pour Jeanne. Ce plan est comme un aparté que le personnage prend à l'intérieur même du film. Jeanne tourne le dos au spectateur et ne dit rien. Elle est en train de faire le point avec elle-même. Elle permet tout de même à la caméra d'être présente. Cette dernière n'est pas fixe, elle tremble légèrement. Il n'est pourtant pas question d'une vue de "voyeur", mais bien d'un recul volontaire, d'une distance liée à l'intimité d'une personne qui a besoin de se reprendre en main. L'impression donnée n'est pas la peur d'être surpris à la regarder mais plutôt le souci de ne pas la déranger. Ce plan de transition avec une nouvelle scène de dispute est emblématique des scènes de réflexion. Le personnage se pose des questions sur ce qu'il doit faire et surtout prépare son attaque et sa défense. Toutefois, les scènes de réflexion ne sont pas des "conseils de guerre" mais bien des moments personnels dans lesquels les personnages se retrouvent avec eux-mêmes.

La distance n'est pas obligatoire, elle est en fonction des besoins des personnages. Certains ont besoin d'être loin de l'objectif, d'avoir de l'espace autour d'eux, de pouvoir souffler. D'autres, au contraire, ont besoin d'être au plus proche de la caméra, d'avoir très peu de distance avec elle, afin de recréer une zone de sécurité, une sorte de cocon, dans laquelle ils sont protégés. Car c'est bien le but de ces scènes de réflexion, de pouvoir être seul, dans les meilleures conditions pour eux. Ce n'est que dans ces conditions que les personnages peuvent murir une véritable pensée personnelle.

Dans *L'Enfant secret*[22], par exemple, Henri de Maublanc, qui interprète Jean-Baptiste, est cadré de très près, en plan poitrine, et en légère plongée. Il occupe tout l'espace. Bien qu'il soit dans une position peu commode, il ne bouge pas. Il n'y a plus de son diégétique, la scène n'est rythmée que par le morceau de piano envoûtant de Faton Cohen. Après vingt-cinq secondes,

[22] *L'Enfant secret*, 21min13sec.

fermeture en fondu au noir. De nouveau, il s'agit d'un interlude dans le film et dans la vie du personnage. Jean-Baptiste se retrouve face à lui-même. C'est à ce moment de sa vie qu'il doit prendre des décisions. Que ces dernières soient bonnes ou mauvaises importe peu. Ce qui est important pour le personnage est qu'il arrive à se prendre en main, sans être influencé directement par quiconque gravitant autour de lui. Dans *L'Enfant secret*, cette scène de réflexion est suivie de trois longs plans de tristesse. Bien que le premier des trois soit dans le même cadrage que la scène précédente de réflexion, il s'agit bien de tristesse et non plus de réflexion. Même s'ils peuvent paraitre très proches, voire presque se confondre, ceux-ci sont sans musique, plus sombres, et avec plus de mouvements du personnage. Le personnage s'est changé et a changé. Le fondu au noir, qui ferme la scène de réflexion et ouvre celle de tristesse, offre la possibilité de comprendre le cheminement du personnage. Ce montage permettant de le faire de manière elliptique. La flamme d'une bougie ferme et ouvre ces deux fondus. La bougie ne se consume pas, ce qui tendrait à faire penser que le personnage a changé, de par sa manière de s'habiller, mais n'a pas beaucoup évolué.

La solitude, le repli sur soi, la fin du son diégétique remplacé par une musique toute en justesse, sont des composants importants dans les scènes de réflexion. Cette même figure est déterminante pour les personnages garréliens qui se cherchent. Cette mise en scène de Garrel laisse beaucoup de liberté à ses protagonistes, tout en les forçant à se retourner sur eux-mêmes. Le lit reste le lieu le plus sûr pour cette réflexion. Celui sur lequel les sentiments peuvent être évacués sans crainte. Il est la sécurité mais aussi l'endroit le plus connu pour les personnages. Celui qui permet de se rassembler, de se ressourcer. Au-delà, ces scènes de réflexion donnent toujours la même sensation, voir ce qui est du for-intérieur des personnages.

Parler et réfléchir font partie des activités qui occupent beaucoup de place dans la vie en général et chez les personnages garréliens en particulier. Cela lui est même souvent reproché, les plus durs jugeant les «Personnages désagréables et sombres étalant leurs vies et leurs problèmes. […] *Seuls les cinéphiles purs et durs peuvent se retrouver dans cette œuvre de metteur en*

*scène nombriliste* [23]». Mais puisque ces occupations sont importantes chez Garrel, il est donc logique qu'elles se retrouvent dans les scènes autour du lit. Cependant l'activité à laquelle personne ne peut échapper et qui est l'usage de base d'un lit, même ce pourquoi il est fabriqué, est de dormir. Les personnages de Philippe Garrel, comme tous les êtres vivants, ont besoin de moments de repos et de sommeil.

## 1.3 Dormir : d'un corps qui dort à l'entrée dans un monde onirique

Seuls ou à deux, les personnages dorment ou se reposent de film en film. Chez Garrel, dormir n'est pas un acte anodin. Dans ses films, voir des personnages dormir ne sert pas à montrer qu'ils sont en retard ou qu'ils ont passé une mauvaise nuit, avec un raccord sur le réveil qui sonne. Non, chez Philippe Garrel, les personnages ont un vrai sommeil. Ils dorment parce qu'ils en ont besoin, parce qu'ils sont fatigués. D'ailleurs il n'y a pas de réveil chez Garrel. Il s'agit donc de filmer des corps qui sont couchés et dont il n'y a plus que l'enveloppe corporelle qui est présente. Leur conscience, elle, est ailleurs. Le monde onirique ouvre alors ses portes aux protagonistes. Le sommeil est aussi un moment solitaire. Car même si des personnages sont en couple et qu'ils dorment dans le même lit, ils ne partagent pas leur sommeil. Ils ont chacun leurs propres rêves. Le sommeil est un espace isolé.

*La Frontière de l'aube* est un exemple intéressant car c'est le film dans lequel il y a le plus de scènes où les personnages dorment de toute l'œuvre de Garrel. En effet, ils sont mis en scène en train de dormir plus d'une dizaine de fois. Dans une très belle séquence[24], François et Eve, incarnés par Louis Garrel et Clémentine Poidatz, dorment entrelacés. La majorité des couples garréliens dorment ainsi. Par amour bien sûr, mais aussi par la peur d'être séparés. Ils ont cette nécessité d'être au plus proche de la personne qu'ils aiment, de ne pas la

[23] Lisa Nesselson, «*The Bird of Love»*, Variety US, 21/03/1994, traduit de l'article original en anglais «*Sullen, unappealing characters pontificating on their lives and problems […] Only hard-core cinephiles will connect with this orbit of helmer's navel* »

[24] *La Frontière de l'aube*, 1h08min52sec.

lâcher. Dans *La Frontière de l'aube,* donc, les personnages sont filmés ensemble, couchés, dans leur sommeil, en plan américain. Un gros plan sur le visage de François vient stopper ce moment d'osmose. Garrel focalise l'attention sur François par cette rupture. Ce changement est aussi une séparation, par le cadrage, entre les deux protagonistes. Ce gros plan, voire même très gros plan, sur la tête de François, permet d'entrer immédiatement en interaction avec lui, ce qui ne pouvait pas être le cas dans le plan plus large en compagnie d'Eve. La fermeture à l'iris sur ses yeux fermés, autorise la caméra à entrer dans son monde onirique. Ce monde va s'ouvrir à l'iris sur le plan suivant. Le spectateur se retrouve alors dans les pensées, les rêves de François, dans lesquels il dort de la même façon, mais sur de la paille, jusqu'à l'apparition de Carole, interprétée par Laura Smet, pourtant décédée. De nouveau, fermeture et ouverture à l'iris pour un retour vers le gros plan de François et enfin retour au plan de départ des deux personnages qui dorment entrelacés. En exceptant la séquence onirique, ces deux plans du couple qui dort, évoquent toute leur histoire. Ils sont liés ensemble mais François est parfois détaché, comme ailleurs, presque déjà parti. Il vit dans le souvenir et dort dans la réalité. Le plan suivant va dans ce sens car François est seul et descend dans le métro avant de remonter en aidant une dame à porter une poussette, puis de redescendre. Il est à mi-chemin entre la mort, la fuite, et l'attente d'un enfant qui le maintient à flots. Garrel avait déjà utilisé le même procédé dans *La Naissance de l'amour.* Lou Castel, qui joue Paul (encore un), dort[25] en un plan très rapproché qui introduit l'apparition d'une jeune femme surexposée, puis un plan d'ensemble de la chambre où Paul se réveille. Le plan suivant montre Paul déambulant devant une église. Toujours la frontière entre le sommeil, le rêve et la mort.

Il est très rare que les personnages dorment paisiblement chez Garrel. Ils se tournent, se lèvent, se recouchent, allument la lumière, l'éteignent. Dans ce monde calme de la nuit, leur sommeil est agité. Ils donnent l'impression de ne jamais pouvoir trouver un véritable repos. Les scènes autour du sommeil traduisent l'évolution des personnages qui peuvent passer de scènes dans lesquelles ils dorment à "poings fermés", à un semi-éveil, puis à une totale

[25] *La Naissance de l'amour,* 1h15min06sec.

conscience. Dans les couples, il est fréquent de trouver seulement l'un des deux dans un sommeil profond, pendant que l'autre le regarde.
Dans *Un Eté brulant*[26], Paul et Elisabeth sont toujours à Rome, ils viennent de surmonter toutes les perturbations autour de leur couple. Ils vont avoir un enfant. Elisabeth explique que dorénavant, en devenant mère, elle ne sera plus jamais tentée par le suicide. Pour la première fois Paul dort d'un sommeil lourd sur le côté et Elisabeth le regarde, par-dessus son épaule, totalement éveillée. Il ne se réveille même pas alors qu'elle chuchote (mais relativement fort) à son oreille. Elle parle autant à lui qu'à elle-même. Le fait qu'elle soit éveillée alors qu'elle dormait dans d'autres scènes n'est pas anodin. En effet, elle a décidé de vivre et de ne plus tenter de se suicider. Le texte explicite cette pensée : « *Tu sais je crois que c'est exactement ce que j'attendais. La peur du vide dont je te parlais, c'est fini pour toujours, tu comprends ? Paul… Je t'aime.* » Paul ne se réveille toujours pas. Il peut dormir tranquille, le calme dans son couple est enfin acquis. Il n'est plus obligé de rester aux aguets. La scène suivante, ils partent par la même rue et le même cadre que lorsqu'ils sont arrivés, sauf qu'à ce moment, ils tournent le dos à la caméra, sans se retourner. Ils ont déjà tiré un trait sur toute cette période de trouble en Italie. Le plan est coupé avant qu'ils soient sortis du champ. Il laisse place à un plan de leur enfant qui vient de naître et qui occupe intégralement le cadre. Le changement de leur vie est total. Cette scène dans le lit a bien été le moteur de leur futur.

Dormir permet donc aux personnages d'évoluer, de passer des caps, de se préparer à faire des actions concrètes. Lorsqu'ils entrent dans un monde onirique ils arrivent à régler des problèmes avec eux-mêmes sans les embûches qu'ils peuvent rencontrer dans le monde réel. Mais le monde onirique ne s'ouvre pas au spectateur par un simple "claquement de doigts". Il faut que les personnages soient en confiance. La mise en scène doit prendre son temps, se rapprocher petit à petit pour pouvoir entrer dans leur rêve sans perturber leur sommeil. Chez Garrel les personnages ne dorment à poings fermés que dans un lit. C'est l'endroit, bien entendu, le plus commode pour s'adonner à cette activité, mais aussi celui qui inspire la confiance. Il est

[26] *Un Eté Brulant*, 1h17min25sec.

possible de dormir partout, mais c'est le lit qui offre la possibilité aux personnages de pouvoir baisser la garde, d'avoir un vrai repos.
Les scènes de sommeil permettent aussi de situer les personnages, et de créer une hiérarchie entre eux. Le monde onirique ne s'ouvre qu'avec les personnages principaux. C'est eux qui sont le moteur du film. La manière de cadrer et de découper les plans de sommeil situe tout autant ces personnages.
Filmer des corps qui dorment n'est pas anodin. D'une part, il n'est jamais facile de placer des scènes où à première vue, il ne se passe rien d'autre que de voir une ou deux personnes les yeux fermés, couchées dans un lit. D'autre part, il y a un grand risque de casser le rythme du film, et de ce fait, de faire décrocher le spectateur. C'est tout le tour de force de Garrel que de réussir à placer plusieurs scènes par film, de personnages en plein sommeil sans que son film en soit incommodé. Mieux que cela, ces scènes deviennent des moments importants voire même charnières dans le déroulé de l'histoire et dans la vie des personnages. Garrel magnifie ces scènes afin qu'elles deviennent incontournables au sein de chaque film.

Dormir n'est pas le monopole des couples. Les enfants aussi ont besoin d'aller se coucher ou que leurs parents aillent les coucher. Ils sont omniprésents dans la plupart des films de Garrel. Dès ses premiers longs métrages les enfants ont une place importante. Cependant, lorsqu'il va commencer à filmer la génération de son fils, il n'y a plus d'enfant. C'est le cas dans *Les Amants réguliers* et *La Frontière de l'aube*. Comme si filmer son propre fils ne laissait plus de place aux enfants, et aussi comme si il y avait moins d'enfants dans son entourage à ce moment-là. Dans *La Frontière de l'aube*, l'enfant n'est pas encore né. En effet, Eve, interprétée par Clémentine Poidatz, est enceinte. Depuis, avec *Un Eté brulant* puis *La Jalousie*, les enfants ont repris la place qui est la leur, celle d'être des passerelles des sentiments.

## 1.4 Les enfants, passerelle des sentiments

Les enfants ont un besoin physiologique qui demande plus d'heures de sommeil que les adultes. Ils ont aussi besoin d'une attention particulière puisqu'ils ne peuvent pas se débrouiller seuls. Même en grandissant, les parents doivent être présents au moment du coucher. Les enfants constituent une activité fixe pour les adultes.

Les personnages garréliens ne règlent pas leurs comptes devant les enfants. Il faut donc qu'ils attendent que leurs progénitures soient au lit pour pouvoir laisser parler leurs sentiments. A noter aussi que chez Garrel, il n'y a jamais de disputes entre parents et enfants, tout juste quelques petites réprimandes qui restent prononcées sur un ton enjoué, comme dans *La Jalousie*[27], durant la balade de Louis avec sa fille Charlotte et sa nouvelle compagne Claudia, respectivement joués par Louis Garrel, Olga Milshtein et Anna Mouglalis. Louis essaie de faire la morale à sa fille sur le fait de ne pas voler des sucettes, mais la discussion vire à la franche camaraderie. L'éducation se fait dans la complicité et la liberté, l'apprentissage par soi-même, ce qui est encore le cas pour les adultes

Il faut tout d'abord différencier les enfants, des bébés. En effet, les nourrissons sont en majorité dans des landaus, poussettes ou dans des lits prévus pour les accueillir. Les enfants, eux, marchent, font du vélo, jouent dans leur chambre ou posent des questions pour les plus grands. Ces derniers sont légèrement plus indépendants mais demandent tout de même une grande attention. Dans les films de Garrel, les progénitures passent directement de l'état de bébé à celui d'enfant en âge d'aller à l'école. La période d'âge d'apprentissage de la marche, ou du devenir propre, n'est jamais montrée.

Dans *Un Eté brulant*[28], un long plan fixe en plongée sur le bébé d'Elisabeth et Paul permet une ellipse de presque un an. La musique de John Cale fait le lien entre la séquence précédente et la suivante et donne à cette scène une vraie tendresse. Il s'agit, dans cette ellipse, d'un écoulement de la

[27] *La Jalousie*, 26min46
[28] *Un Eté Brulant*, 1h18min20sec.

vie, sans problèmes Dans cette séquence, cette mise en scène de l'enfant symbolise, en plus de la naissance de l'enfant, la renaissance de sa mère et ainsi du couple de ses parents. Une seule phrase de son père, en voix off couverte par le morceau de piano, « *Léa est née* », vient témoigner de la simplicité de la vie du jeune couple depuis la naissance de leur petite fille. C'est aussi par cette simple phrase, tel un résumé de leur année passée, tout le chemin qu'ils ont parcouru après leur départ de Rome. Dans ce plan synonyme de faire part, c'est bien l'enfant qui a permis à ses parents de vivre.
D*ans La Naissance de l'amour*[29], la mère n'est pas montrée en train de pleurer mais son bébé oui. Ses sentiments sont rapportés par son enfant. De plus, c'est leur fils plus âgé qui vient parler à son père qui s'occupe du bébé afin de savoir s'il aime toujours sa mère. Ici le bébé renvoie directement à la mère et le fils plus âgé fait le lien entre les parents. La présence d'un bébé sert de transition entre les plans, mais aussi entre les personnages. De plus, les bébés sont un vecteur de calme pour les adultes. Il ne faut pas les déranger et il faut s'occuper d'eux à chaque instant, leur éviter le stress et tous les désagréments de la vie. Les nouveau-nés sont aussi le résultat de l'amour, une trace indélébile qui lie les deux parents pour la vie, du moins par celle qu'ils ont créé.

Les enfants de moins de dix ans, sont fréquemment installés dans des lits de bric et de broc. Cependant, certains enfants ont la chance de dormir dans un vrai lit. C'est le cas de la petite fille, Sophie, dans *Liberté la nuit*[30]. Dans la première scène, sa mère, Mouche, jouée par Emmanuelle Riva, la couche et l'embrasse comme si c'était la dernière fois. Pour Mouche, Sophie est comme une bouée à laquelle elle se raccroche, par peur de ce qui pourrait se passer après l'avoir lâchée. Sophie permet aussi à sa mère de s'extérioriser, ce que cette dernière ne veut pas faire devant son ex-compagnon, Jean, interprété par Maurice Garrel. Lorsqu'elle caresse le crâne de sa fille, c'est aussi un peu du corps de Jean qu'elle continue de toucher. Dans cette scène, elle est bord cadre bas, dans l'ombre, comme si elle glissait peu à peu en-dehors de l'écran. La séparation du couple n'est pas encore dite clairement. Pour l'instant Mouche ne peut pas se résigner à cette idée. La deuxième scène montre Jean

[29] *La Naissance de l'amour*, 1h01min.
[30] *Liberté la nuit*, 04min59sec et 12min19sec.

regardant Sophie. Il vient de se séparer de sa mère en douceur et revient serein et apaisé. Sophie est alors au centre du cadre et dort. La petite fille peut enfin dormir maintenant qu'il n'y aura plus de cris, plus de pleurs. Le fait qu'elle soit au centre de l'image démontre bien ce qu'elle représente pour son père. Ce dernier ne l'abandonne pas. Ce n'est pas sa fille qu'il quitte, mais sa femme. Sophie a toujours la même place à ses yeux.

Les ruptures ne se vivent donc pas devant les enfants. Les parents attendent qu'ils soient couchés pour se séparer. C'est le cas pour la petite Charlotte dans *La Jalousie*[31]. Elle est en train de dormir lorsqu'elle est réveillée par les pleurs de sa mère qui n'admet pas que son conjoint la quitte. Charlotte va alors se lever et observer l'action par le trou de la serrure de la porte de sa chambre. Elle est alors dans un espace sécurisant. Elle retourne vite se coucher au moment où son père quitte l'appartement. Le lit est ici synonyme de réconfort mais aussi la base de sa vie passée, le lieu signifiant la stabilité.

Les enfants ne sont pas là par hasard. Ils représentent le bonheur, la peine, et surtout le souvenir de leurs parents, comme s'ils leur renvoyaient leur image.

Les parents ne les couchent pas pour s'en débarrasser mais plutôt pour faire le point sur des choses qu'ils veulent leur cacher ou simplement leur épargner. Aux yeux des parents garréliens, les enfants doivent rester purs. Cela nécessite, par conséquent, de tout mettre en œuvre pour que leurs progénitures soient le moins possible touchées par leurs problèmes et gardent tant bien que mal un certain cadre propre à leurs âges.

Les enfants apportent aussi la joie et le rire comme le petit Balthazar Clémenti dans *La Cicatrice intérieure*[32] qui ne cesse de rire et de jouer, malgré le froid, dans son lit de plumes entouré de glace. Malgré des fins souvent funestes, les personnages sont loin d'être en dépression chronique.

La petite Charlotte, dans *La Jalousie*, est pleine de vie. C'est elle qui ose poser toutes les questions à son père. C'est aussi elle qui apporte la joie par sa présence. Elle fait partie de ces enfants garréliens qui sont les moteurs de

[31] *La Jalousie*, 00min56sec.
[32] *La Cicatrice intérieure*, 36min09sec.

l'action et de la vie de leurs parents, de la même façon que l'était le petit Stanislas Robiolles dans *Le Révélateur,* quarante-cinq ans auparavant. Dans tous les sens du terme, ils sont les marqueurs de l'évolution.

Les enfants sont aussi le reflet de parents qui ne souhaitent pas, ou qui n'arrivent pas à grandir. Ils sont aussi l'assurance d'un retour dans le logis familial, ne serait-ce que pour les coucher. Car il est bien question de corps couchés dans un lit, ou ce qui y ressemble. Une fois les enfants couchés, les adultes peuvent lâcher prise, redevenir eux-mêmes. Ils sont enfin libres de laisser leurs sentiments prendre le dessus de leur personne, libres de leurs actes. Ils n'ont plus besoin d'avoir de retenue.

Le lit est l'espace de vie des personnages garréliens. Celui dans lequel ils se sentent le mieux, celui sur lequel ils partagent leurs sentiments. A l'horizontale, la violence des propos est moins dense, tout s'accepte plus facilement, il n'y a rien à casser, rien à frapper. Cela peut en partie expliquer la non-violence des personnages. Il n'y a jamais de colère qui mène à frapper contre un mur. Le fait d'être allongé apaise forcément les corps. La position horizontale est une position qui invite au calme, au relâchement.

La mise en scène est très impactée par ces corps allongés car il est très différent de filmer des personnages allongés plutôt que debout. Même lorsqu'ils sont assis sur un lit, celui-ci est beaucoup plus bas qu'une simple chaise. Ces corps sur les lits sont donc toujours plus proches du sol que dans les autres scènes. Philippe Garrel signe donc une mise en scène spécifique à ces placements de personnages. Ces derniers sont cadrés en fonction de ce qu'ils vivent à un moment précis. De tous ces plans, il en ressort la place hiérarchique que chaque protagoniste a dans le film dans lequel il se trouve. Il faut aussi noter que les corps sont en entier sur un lit. Seuls les draps peuvent cacher une partie du corps, ce qui se fait d'office pour des personnages autour d'une table. Il faut donc un accessoire pour dissimuler une partie des corps sur un lit. C'est aussi une particularité des corps à l'horizontale, que de pouvoir se montrer de manière intégrale.

# 2. POUR AVOIR DU PLAISIR : DE LA DISCRETION POUR NE PAS DERANGER

De prime abord, les films de Philippe Garrel ne semblent pas des films devant lesquels il est aisé de rire. Le plaisir et la jouissance, qui à première vue ne sont pas les bases de son cinéma, font pourtant partie de tous ses films. Ses personnages s'amusent plus qu'il n'est coutume de penser. Vivre à l'horizontale implique aussi d'y trouver du plaisir.

## 2.1 « Vous vous amusez bien tous les deux ? »[33]

Les enfants, comme passerelles des sentiments, jouent donc un rôle important et jouent aussi beaucoup, au premier sens du terme, à l'image du petit Stanislas Robiolles dans *Le Révélateur*[34], qui joue sur son vrai lit, directement avec le spectateur en lui faisant des grimaces et en imitant le singe. Garrel le filme à sa hauteur. L'enfant est bien en train de jouer avec le spectateur. A ce moment, il autorise la caméra à être sur le lit avec lui, tel un autre personnage. Dans une chambre d'enfant, le lit est le lieu de tous les dérivatifs. Il est possible de sauter dessus, de s'en servir comme table de jeux, ou simplement comme d'un fauteuil.

Les enfants jouent au cochon qui rit dans *Liberté la nuit.* Maurice Garrel, qui interprète Jean, leur demande s'ils s'amusent bien et leur dit qu'il doit encore parler avec la mère de Sophie. Le plan suivant est un carton « *Le Jeu de Mouche* ». Le jeu devient un dérivatif de la tristesse. C'est par le jeu que les personnages regardent ailleurs et ainsi ne voient pas et supportent tous les troubles de leur vie. C'est le moyen de se recroqueviller dans un monde intérieur qui devient hermétique à tout ce qui les entoure. Les adultes, eux, bien

[33] *Liberté la nuit*, 29min35sec.
[34] *Le Révélateur*, 43min02sec.

que jouant parfois comme des enfants dans *Les Amants réguliers*[35], s'auto-divertissent grâce à la lecture. Les personnages en train de lire sont une figure qui revient dans plusieurs films de Garrel, offrant de nombreux avantages à ses personnages. En effet, la lecture ne demande aucun effort physique. Elle permet de s'évader en restant allongé. Elle peut se pratiquer partout et donne une certaine allure aux personnages. En lisant, ce dernier est dans un monde romanesque tout en étant au milieu d'une pièce dans laquelle il peut être dérangé. C'est une manière de s'évader tout en restant au contact des personnes qui l'entourent.

Le jeu est d'autant plus signifié par la mise en abyme du cinéma que Philippe Garrel met en scène régulièrement. Ainsi, il dialogue directement avec le spectateur, lui montrant les coulisses, que tout est faux, tout est fabriqué. Cette sensation est décuplée lorsque Garrel filme directement un tournage. Ses films étant nourris d'autobiographie, le cinéma y tient une place principale. C'est le cas, entre-autres, dans *Le Bleu des origines, Elle a passé tant d'heures sous les sunlights, Les Baisers de secours, Sauvage innocence, La Frontière de l'aube* ou encore *Un Eté brulant*. Quelle meilleure définition de l'amusement que de jouer la comédie.

*Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* est bien sûr le film où Philippe Garrel a expérimenté le plus loin l'idée du film dans le film, perdant le spectateur entre ce qui appartient au film qu'il est allé voir et le film qui se tourne à l'intérieur de celui-ci. Parfois, seul le son « coupez » permet de comprendre que la scène qui vient de passer était l'une du film qui se tourne. Garrel montre tout mais ne fait pas lui-même le tri. C'est au spectateur de mettre en ordre. Le jeu est alors des deux côtés de l'écran.

Dans *Un Eté Brulant*[36], le fait de jouer est marqué par l'apparition d'un clap annonçant « *Les ailes de la nuit, 5 sur 1, première* ». C'est la première scène montrée du film dans le film. Jusqu'à ce moment il n'y avait eu que les décors. Cette scène est la rencontre entre Elisabeth et Paul qui jouent des petits rôles dans le film qui se tourne. Et cette rencontre se trouve être dans un lit. Lorsque les adultes jouent, c'est aussi dans un lit.

---

[35] *Les Amants Réguliers*, 1h44min35sec.
[36] *Un Eté brulant*, 10min06sec.

Filmer des enfants qui jouent, est une action qui se déroule le plus souvent dans leur chambre. Leur lit devient donc un terrain de jeux idéal. Le lit est de nouveau un lieu de joie et d'apaisement. C'est sur lui que naît l'imagination des enfants. Garrel arrive à capter ces instants là et à les restituer. Ces espaces où le jeu de l'enfant et son jeu devant la caméra sont liés, de la joie pure.

Hormis dormir, la deuxième utilité d'un lit est bien sûr l'acte sexuel et la tendresse en général. Comme un moment de pause où le temps ne compte plus. Vu le temps que passent les personnages sur des lits, ce moment important dans la vie du couple en fait bien entendu partie.

## 2.2 Faire l'amour : du hors champs au hors film

Philippe Garrel aime filmer les corps. Et quoi de plus beau que de montrer des corps entrelacés, à demi nus. Enfin, montrer est un grand mot. Il n'y a jamais de longues scènes de jouissance dans lesquelles les personnages font l'amour. Non, tout n'est pas aussi explicite. Il y a surtout des caresses, des baisers, des câlins, des enlacements. Il faut toutefois noter, que même si la période underground n'a pas été prolixe dans les scènes d'amour, l'omniprésence des enfants tend à faire penser à leur conception mais hors-champ, voire hors film. C'est par ailleurs le sujet principal de plusieurs scènes au lit comme par exemple dans *La Frontière de l'aube*[37], où François et Eve sautent sur le lit pour se ruer dans des ébats fous. Mais, Eve les calme en annonçant qu'elle est enceinte. De même, plus tard dans le film, François commence des préliminaires, refreinés une nouvelle fois par Eve qui lui demande de faire attention au bébé qui est dans son ventre.
La seule scène où les personnages font l'amour auparavant[38], peut-être même la conception de leur enfant, est un modèle du "peu montré". En trois plans, Garrel amène le désir, l'assouvit et le restreint. Tout commence par un long

[37] *La Frontière de l'aube*, 1h06min14 sec et 1h13min29sec et 58min57sec.
[38] *La Frontière de l'aube*, 58min57sec.

plan de François qui enlève les chaussures d'Eve, puis Eve enlève sa robe et va se mettre sous les draps. Par un raccord de François qui vient l'embrasser, le deuxième plan suggère qu'ils font l'amour. François se déshabille dans le lit et embrasse Eve puis ils se mettent tous les deux plus ou moins sous les draps. Seulement vingt secondes pour montrer l'acte d'amour. Le troisième plan propose Eve allongée sur le dos qui repousse François tentant de nouvelles caresses. Cette fois elle est allongée sur le dos mais il est visible qu'elle n'a plus son soutien-gorge alors qu'elle ne l'avait pas enlevé en entrant sous les draps. Il y a bien eu une relation sexuelle entre les deux protagonistes. Garrel semble ainsi préférer montrer des scènes de non-sexualité mais bien d'amour où l'acte n'est qu'une ellipse. Ces scènes permettent par ailleurs de valoriser la femme. Son désir paraît primordial. En refusant les douces avances de François, Eve impose son personnage, son respect et fixe ses droits et ses envies. Elle parait paisible, allongée sur le ventre, plus rien ne peut la bousculer. Elle n'a pas besoin de se forcer pour avoir du plaisir. C'est elle qui choisit, lorsqu'elle a du désir. Philippe Garrel dit qu'aujourd'hui, que ce qu'il « *essaie d'étudier dans [ses] films actuels, c'est que la libido masculine et la libido féminine ont exactement la même puissance.* »[39] L'homme et la femme sont au même pied d'égalité dans la délivrance de leur jouissance.

Le même procédé est utilisé dans *Le Vent de la nuit*[40], Hélène demande à Paul : « *T'aimerais pas un peu le cul toi ?* » suivi de quatre plans où tout laisse à penser qu'ils vont passer à l'acte alors que cela vient d'être fait, sans montrer ne serait-ce qu'un baiser. Cette phrase qui sort de la bouche de Catherine Deneuve est d'autant plus forte. C'est une femme totalement libérée qui parle. L'actrice, comme son personnage, n'a plus rien à prouver et se moque de ce qui est permis ou non de faire. Puis, Hélène parle d'un enfant qu'elle a perdu. L'enfant est une fois de plus au centre des relations sexuelles. Plus tard dans le film, exactement de la même manière que dans *La Frontière de l'aube*, dans un long plan, Paul et Hélène se déshabillent chacun de leur côté, cette fois en se racontant des fantasmes. Le plan reste quelques secondes en plongée sur le bord du lit où un morceau de drap bouge un peu. Par ces quelques secondes, c'est toute la relation sexuelle qui n'est pas montrée. Le plan suivant montre les

[39] Jean-Marc Lalanne et Jean-Baptiste Morain, « *Philippe Garrel et La Jalousie.* », *op. cit.,* p.40.
[40] *Le Vent de la nuit*, 05min08sec.

amants entrelacés mais il est compréhensible que l'acte charnel a déjà été consommé. Un long fondu au noir, avec des bruits de bisous, offre un deuxième rapport sexuel, et présente Hélène, dans un troisième plan, qui ne cesse d'embrasser le bras de Paul, comme si elle en était folle et avait encore très envie de lui. Un deuxième long fondu au noir vient clore cette séquence et proposer une nouvelle aventure charnelle. Il n'y a plus aucun temps de récit, les ellipses ont brouillé les cartes. La scène a pu durer une nuit, une heure ou plusieurs jours. Tout est dit mais rien n'est montré, voilà la méthode de mise en scène de l'acte sexuel par Philippe Garrel.

Une des scènes les plus érotiques se trouve à la fin de *La Naissance de l'amour*[41], lorsque la main de Lou Castel caresse la cuisse d'Aurélia Alcaïs en gros plan. La caméra suit le mouvement des caresses. Rien d'autre n'est montré. Seulement trente secondes d'une main qui caresse une cuisse et tout est dit. Sans aucune nudité, sans aucun baiser, Philippe Garrel tourne une scène de sexe qui devient quasiment une des plus explicites de son cinéma.

Mais la plus belle scène d'amour suggérée se trouve dans l'ouverture d'*Un Eté brulant*[42]. Monica Bellucci, incarnant Angèle, apparaît comme dans une pensée de Frédéric. Elle se tient allongée sur un lit, entièrement nue, sa jambe cachant son sexe. Dans ce long plan fixe de trente secondes, Angèle est en demande d'amour. Elle tend la main en direction de la caméra. C'est autant une invitation à cette caméra de venir la découvrir qu'un souvenir de Frédéric qui va se suicider. Ce plan fait naître toute l'ambiguïté de ce personnage qui sera sans cesse tiraillé entre plusieurs hommes, plusieurs vies. Tout comme Catherine Deneuve, Monica Bellucci est une des rares actrices populaires et hors du cercle garrélien à être présente dans un de ses films.

Le hors-champ voire le hors-film des actes sexuels donnent aux scènes un érotisme plus fort. En ne montrant pas, Garrel laisse libre court à l'imagination et donc au fantasme. Ce montage se révèle plus proche des personnages puisque ces derniers gardent toute leur intimité. Il faut revenir à son premier film, *Anémone*[43], pour avoir la scène de jouissance sexuelle la plus

[41] *La Naissance de l'amour*, 1h24min28sec.
[42] *Un Eté brulant*, 01min52sec.
[43] *Anémone*, 31min45s.

longue. Mais celle si se passe dans le noir complet, rien n'est visible, seuls les gémissements font comprendre ce qu'il se passe.

Le moment de la jouissance n'est donc jamais montré directement à travers l'acte d'amour. La jouissance ne se faisant que de manière elliptique. Mais il existe un autre moyen d'atteindre ce moment ultime du plaisir, par la prise de drogues. Les personnages de Philippe Garrel en consomment, mais sans doute moins que ce qu'il est coutume de penser. Garrel, qui a été consommateur dans ses années underground, ne traite pas la drogue avec complaisance mais ne la condamne pas non plus. Il ne veut « *aucune considération morale, mais simplement un point de vue médical, c'est-à-dire, la drogue dure fait souffrir*.[44] » L'acte de se droguer est donc donné tel quel, sans jugement, comme si les personnages étaient eux-mêmes responsables de leurs agissements.

## 2.3 Se droguer : une jouissance personnelle

La prise de drogue procure un plaisir instantané aux personnages de Philippe Garrel. Mais la drogue ne les met pas dans un état euphorique. Bien au contraire, elle les apaise voire-même les endort. De plus, c'est un plaisir solitaire même lorsque la drogue est partagée au sein d'un groupe. Il n'y a pas d'explosion de joie, pas de rire insensé. Chacun se procure son bonheur pour lui-même, dans son coin, dans sa tête. Lorsqu'il échange avec les autres c'est pour poser et surtout se poser des questions existentielles. *Les Amants réguliers* reste évidemment le film où la figure de la prise de drogue est la plus marquée dans toute l'œuvre de Garrel. Tout au long du film, les personnages fument une pipe d'opium dans une « *communauté artistique-amoureuse-opiacée* [45]». Ces moments de liberté sont comme des pauses dans l'action. Après des périples à l'extérieur, lorsque les personnages rentrent dans un

[44] Thierry Jousse, « *Philippe Garrel, Propos rompus* », Cahiers du cinéma n°447, septembre 1991, p.34.
[45] André Habib, « *« La rue est entrée dans la chambre ! » :Mai 68, la rue et l'intimité dans The Dreamers et Les Amants réguliers* », Prise de rue, CinémaS col.21/n°1, Automne 2010, p.68.

appartement, la première chose qu'ils font est de s'avachir sur des lits ou sur le sol ; la deuxième est d'allumer une pipe d'opium. C'est le cas à plusieurs reprises (presque pour chaque prise) dans *Les Amants réguliers*[46]. Les personnages sont semi-allongés et se font passer la pipe. Ils allument ou se font allumer la pipe et tirent à plusieurs reprises dessus. Le plaisir que cela leur procure se voit par leurs mouvements des yeux, les mêmes pour tous les personnages. Leurs yeux ont un léger recul puis ils clignent nerveusement, se ferment, s'ouvrent très légèrement, et enfin se ferment pour de bon. Cet endormissement des personnages devient une pause dans leur vie. Un moment d'épanouissement sans problèmes. Sans rien autour. Lorsque François, joué par Louis Garrel, s'essaie à l'opium[47], l'apparition d'un montage cadencé et rapide de six plans montre son entrée dans un nouvel univers où il se retrouve seul et bien. Dès le premier plan où il met le bec de la pipe à la bouche, un léger zoom arrière présente déjà sa sortie du monde réel. Il n'est plus tout à fait là avec les autres. La fermeture à l'iris de la scène augmente la puissance du rêve.

Mais le plaisir qu'offre la drogue n'est qu'un passage de bonheur solitaire qui laisse à l'écart des autres. Alors que tout le monde se drogue sans se parler, les deux seuls qui ne fument pas vont passer la soirée ensemble et un petit bout de leur vie par la même occasion[48]. Allongés eux-aussi mais pas pour se droguer… L'amour, donc la vie, ne peut se trouver qu'en étant revenu de toute addiction. Comme si l'amour ne pouvait se vivre que pleinement, sans rien autour. Les personnages seraient alors seuls à deux.

Philippe Garrel, grâce au montage, montre que les discussions qui découlent de la prise de drogue sont toujours les mêmes et tournent en rond. En effet, il réalise une redite cinématographique à l'aide d'un faux raccord dans lequel il coupe et fait revenir une seconde en arrière le son et l'image d'une même scène[49]. Il n'y a alors plus de temps diégétique. Grâce à cette brève coupure narrative, tous les discours des personnages ne mènent plus à rien, ni politiquement ni intellectuellement. Chaque personnage devient à ce moment hermétique aux autres. Tout ce qui se dit ne peut plus être cru. Cette cassure

[46] *Les Amants réguliers*, 02min32sec ; 56min05sec ; 1h02min56sec ; 1h33min16sec ; 1h37min19sec.
[47] *Les Amants réguliers,* 58min19sec.
[48] *Les Amants réguliers,* 1h08min50sec.
[49] *Les Amants réguliers*, 1h33min52sec.

du temps montre que dans cette situation, plus rien n'a d'importance. Les plans insistants sur le besoin d'éteindre la flamme afin d'allumer la pipe sont du même ordre. En effet, éteindre la flamme n'est pas innocent. Il s'agit là d'une métaphore sur la fin des illusions. Et c'est pour permettre la prise de drogue qu'il faut étouffer ce feu naissant. La prise de drogue représente ainsi la fin de l'utopie. Il est impossible de se lever en se droguant. Cette flamme éteinte est le retour à la triste réalité. Pierre Clémenti, pour parler de la fin des rebellions dans sa prison italienne, emploie la même métaphore de la fin de la flamme, « *après le feu, les cendres. Les révoltes furent matées, les mecs dispersés.*[50] » La flamme occupe beaucoup de place dans les films de Garrel. Elle est présente en ouverture d'*Elle a passé tant d'heures sous les sunlights*, le titre apparaît au-dessus d'une bougie qui l'éclaire. La flamme est présente dès le premier plan. Un peu plus tard[51], Le personnage d'Anne Wiazemsky est couché sur le côté, une seringue et une cuillère sont au premier plan. Il est compréhensible qu'elle vient de se droguer et qu'elle est incapable de faire quoi que ce soit. C'est le premier plan du film d'un personnage à l'horizontale. Garrel la cadre à sa hauteur. La caméra semble posée auprès d'elle. Il est impossible d'être plus prêt sans la déranger. Tout n'est pas calme, il y a divers bruits qui viennent troubler l'image de ce corps allongé. La voix de Jacques Bonnaffé, hors-champ, se met à déclamer un texte : « *Les livres retrouvés, ton regard absent. Nos formes comme le feu, changent de formes. Les flammes avec terreur, les cierges, eux se fondent dans le bronze avec douleur* […] » Puis la caméra opère un mouvement vers le haut qui lui fait quitter le personnage d'Anne pour aller vers le ciel. Garrel laisse le personnage au sol, à l'horizontale, pour aller chercher de la hauteur. Il n'y a déjà plus rien à tirer de ce personnage.

Il est par ailleurs intéressant de savoir que lorsque Garrel consommait de la drogue, il ne la filmait pas. Il a fallu attendre qu'il soit revenu de cette dépendance pour qu'il la montre à l'écran. Il a arrêté de prendre du LSD en 1973. Sa manière de montrer ces moments d'euphorie stoppée par, et pour, de la drogue, est assez clair concernant les problèmes d'addiction. Il n'y a plus le

---

[50] Pierre Clémenti, *Quelques messages personnels*, Barcelone, Ed. Folio - Gallimard, 2005. p.133. Première édition aux Editions SEF Philippe Daudy, Paris, 1973.
[51] *Elle a passé tant d'heure sous les sunlights*, 04min55sec.

côté festif qui pouvait exister avant cette dépendance. Cette jouissance devient très personnelle aussi par la manière qu'a Garrel de filmer ses personnages. Il les rend responsables de leurs actes, presque indépendamment du film. La caméra panote à travers les personnages qui se passent la pipe d'opium. Elle devient un personnage à part entière, et propose sa propre vue subjective. Cette rare façon de mettre en scène permet de prendre de la distance avec ce que font les protagonistes. Garrel évite ainsi tout jugement. Le spectateur semble faire partie du groupe, c'est à lui de juger, pas à Garrel qui ne propose qu'un moment de vie. Garrel laisse tout de même entrevoir des pistes, en suggérant que la vraie jouissance, sexuelle, ne se pratique qu'avec des personnes qui n'ont pas d'addiction. Pour Garrel, la drogue « *était un empoisonnement collectif, […] une erreur. Mais à quelque chose malheur est bon, comme on dit, et ce poison aura permis à [sa] génération de ne pas faire la guerre.* »

La drogue ne procure donc pas que du plaisir. C'est même parfois tout le contraire qui se passe. Ainsi Philippe Garrel ne nie pas cette réalité dans ses films, à voir les personnages couchés la tête à l'envers, incapables de faire quoi que ce soit dans *Le Révélateur*[52], et inévitablement la tentative de suicide de Jean Seberg par une prise énorme de cachets dans *Les Hautes solitudes*[53], reproduite par Laura Smet dans *La Frontière de l'aube*[54]. « *De l'abandon amoureux à celui qu'offre la drogue, du rêve à la folie, de l'ennui au nihilisme, de l'utopie au suicide.*[55] »
Du plaisir à la souffrance il n'y a alors qu'un pas...

[52] *Le Révélateur*, 51min33sec.
[53] Les Hautes Solitudes, 21min16sec.
[54] *La Frontière de l'aube*, 55min06sec.
[55] Marcos Uzal, « *Le peuple qui dort »,* revue Vertigo n°35, décembre 2008, p.57.

# 3. LA SOUFFRANCE DU CORPS, UNE QUESTION DE DISTANCE

En grande majorité, la souffrance des personnages de Philippe Garrel est liée à l'amour, que ce soit par la perte d'un être cher, par son attente, par une rupture, une désillusion, une utopie brisée… Lorsqu'un des personnages est triste, il n'a toujours pas de meilleur endroit pour se réfugier que son lit. Dans l'intime, toujours.

## 3.1 Pleurer : entre redevenir humain et rester un personnage

Quand un personnage est seul pour pleurer, une figure est récurrente dans les films de Philippe Garrel, il s'allonge sur le dos (sans doute aussi parce qu'il est plus intéressant cinématographiquement de voir son visage que s'il était sur le ventre, la tête sous l'oreiller). C'est le cas notamment dans *La Frontière de l'aube*[56]. François est donc allongé sur le dos, sur son lit. Il tend un bras devant lui et appelle « *Carole* » pendant vingt secondes. Il regarde vers le ciel car Carole est décédée. Le plan est en plongée à 180 degrés, par conséquent François est face caméra. Ainsi, le spectateur, avec "les yeux de Dieu", entre dans l'intimité de François. François redevient un simple humain. Cette sensation ne peut se faire que parce que François est allongé et que la mise en scène de Garrel en crée les conditions. Un corps debout ne révèlerait pas la même sensation. Par cette mise en scène, Philippe Garrel place le spectateur en hauteur par rapport au film. Il est en train de voir le basculement de François. Il s'agit d'un des plans où l'intimité du personnage est la plus révélée. Néanmoins, ce sentiment ne se retrouve pas dans un plan pourtant très proche d'*Un Eté brulant*[57]. Elisabeth est de trois quart face en légère

[56] *La Frontière de l'aube*, 57min10sec.
[57] *Un Eté brulant*, 26min07sec.

plongée allongée sur son lit. Elle ne regarde pas la caméra. Il n'y a donc pas de rupture narrative. Le spectateur reste en retrait et ne s'immisce pas dans le film, ni dans l'intimité personnelle d'Elisabeth. Cette dernière n'est pas dans un deuil irréversible comme l'était François dans *La Frontière de l'aube*. Le film suit son cours. Philippe Garrel filme un personnage dans un moment de tristesse qu'il va réussir à surmonter.

Le jeu du comédien dans ces moments de tristesse est primordial. Il ne doit pas surjouer et rester dans la délicatesse de son personnage. La manière de Garrel de tourner en prise unique force l'acteur à se mettre en condition bien en amont. Durant la prise, le comédien semble toujours très touché, notamment dans ces scènes de tristesse sans hystérie. Ces plans oscillent entre la vision du malheur d'un personnage et la vision d'un Homme qui pleure. Ce passage du personnage à l'être humain apporte aussi beaucoup d'empathie pour lui. De la même manière que Garrel travaille la mise en abyme, en tournant à plusieurs reprises des films dans ses films, il explore la frontière entre le film et le fragment de réalité qui se produit par et pour l'acteur. Allongé, le comédien n'a pas beaucoup de marge de manœuvre pour développer son jeu. De plus, mis dans un état de tristesse, sans presque pouvoir bouger, il ne peut que laisser transparaître ses failles.

Qui dit tristesse, dit aussi consolation, et les personnages de Philippe Garrel ne dérogent pas à cette règle. Pour utiliser un néologisme, les rôles de "consoleurs – réconforteurs" sont nombreux chez le cinéaste. D'autant plus nombreux qu'ils alternent eux-mêmes entre consolés et "consoleurs". La figure récurrente pour ces scènes montre le personnage triste sur son lit, la personne qui le console sur un côté du lit, le tout cadré de l'autre côté du lit, en plan poitrine. Cette scène se retrouve aussi bien dans *Le Vent de la nuit*, que dans *Un Enfant secret, Les Baisers de secours,* ou encore, *La Frontière de l'aube*. Dans chacun de ces films[58], un personnage féminin connaît un grand moment de tristesse et est réconforté par son mari ou par son amant. Cette douleur mentale n'est pas montrée de face mais de côté. Le spectateur est tout proche

[58] *Le Vent de la nuit*, 05min49sec ; *L'Enfant secret, 49min23sec ; Les Baisers de secours, 05min45sec ; La Frontière de l'aube, 1h08min.*

mais n'a pas de lien direct avec le personnage car ce dernier a déjà son "consoleur". Le personnage n'a alors pas besoin du soutien du spectateur.
Les personnages ne font appel à l'extérieur que lorsqu'ils sont seuls et qu'ils n'ont plus le choix. C'est toute leur particularité. Ils veulent être seuls mais cherchent à tout prix à être avec quelqu'un et vice-versa.

Le fait de souffrir seul ou à deux est complètement différent. La mise en scène ne recherche pas la même chose. D'un côté, la caméra est présente pour aider et aller au plus près du personnage, entrer en phase avec lui, voire même le soutenir. D'un autre, elle se veut plus discrète, restant à sa place et ainsi laissant le récit s'écouler sans intervention.

La souffrance morale des personnages se traduit donc souvent par des larmes. Mais lorsqu'elle est trop forte, l'hospitalisation est nécessaire. Pour soigner la tête ou le corps.

## 3.2 Etre malade : Filmer un corps alité

Lorsqu'ils sont malades, les personnages de Philippe Garrel sont comme tout le monde, "cloués" au lit. Il faut néanmoins distinguer les personnages alités à domicile et ceux hospitalisés. Pour ceux qui ont la chance d'être dans leur propre lit, une figure revient de film en film. Le personnage souffrant est allongé sur le dos, les draps remontés jusqu'à la poitrine. La scène est en plan rapproché avec une légère plongée. Sans musique et sans parole. Le personnage tourne la tête de façon nerveuse et lente, la bouche entrouverte. Cette scène revient quasi à l'identique dans *Les Hautes solitudes, Le Bleu des origines* et *L'Enfant secret*[59]. Seul le temps change, allant de trente secondes à trois minutes trente. Ces scènes assez longues et silencieuses donnent à voir, de nouveau, la solitude, mais ici mêlée à la souffrance. Le but ne semble pourtant pas être d'émouvoir mais bien de montrer, de façon à conjurer ces

[59] *Les Hautes solitudes*, 07min54sec ; *Le Bleu des origines*, 47min13sec ; *L'Enfant secret,* 1h02min27sec et 1h17min16sec.

moments compliqués et durs. Néanmoins, il est difficile de rester de marbre face à ces scènes qui mettent mal à l'aise. Par ce cadrage rapproché, proche sans toutefois être suffoquant, Garrel fait en sorte d'être à côté, de voir sans pouvoir intervenir, ni se mettre à la place de celui qui souffre.

L'hospitalisation doit théoriquement aider les personnes à aller mieux par des soins appropriés. Mais chez Garrel, c'est tout le contraire qui se passe. Dans une période tourmentée de sa vie, Philippe Garrel fut interné et subit des électrochocs. « *Je me suis retrouvé dans un asile psychiatrique à Rome. On m'a fait des électrochocs […]. C'est une espèce de lavage de cerveau. C'est très compliqué de s'en tirer parce que l'on perd complètement la mémoire et, alors, ensuite, on m'a mis en camisole de force, attaché sur un lit* [60]».

Il va ensuite mettre en scène à deux reprises ce moment de sa vie, dans *L'enfant secret*[61] et dans *La Frontière de l'aube*[62], à trente ans d'intervalle. Pour lui, quatre électrochocs, « *c'est quatre jours en camp de concentration*[63]. » Dans *L'Enfant secret,* Jean-Baptiste, interprété par Henri de Maublanc est emmené de force à l'hôpital psychiatrique. De même, pour Carole dans *La Frontière de l'aube*. Un de ses amis annonce à François qu'elle a été internée. Ce n'est jamais de leur plein gré que les personnages vont "se faire soigner". Dans chacun de ces deux films, la première apparition du personnage à l'hôpital le montre attaché à son lit, dans une camisole de force, en train de se débattre et d'en souffrir. Le sentiment d'enfermement et de maltraitance est décrit dès cette première scène. Lors des séances d'électrochocs, il y a, dans les deux films, trois médecins debout autour du personnage allongé et sanglé. Il n'a, à ce moment-là, aucune chance d'échapper à leur sort. Le personnage est réduit à un être-objet que les médecins usent à leur guise. Ce sentiment de manipulation est constant. Lorsque Carole ou Jean-Baptiste se retrouvent seuls dans leur chambre, ces derniers se parlent à eux-mêmes pour essayer de s'évader, ne serait-ce que mentalement. C'est dans leur lit qu'ils arrivent à redevenir un tout petit peu eux-mêmes. A contrario de Carole qui a encore un

---

[60] Philippe Garrel, extrait de la bande sonore du film *Philippe Garrel à Digne (Premier Voyage),* Carnet filmé le 2 mai 1975 réalisé par Gérard Courant. Retranscription disponible en partie sur http://www.gerardcourant.com/index.php?f=166 (site consulté le 07/05/2014.

[61] *L'Enfant secret*, 27min25sec.

[62] *La Frontière de l'aube*, 40min43sec.

[63] Philippe Azoury et Jean-Marc Lalanne, « *Philippe Garrel, Entretien avec un être brûlant »,* Les Inrockuptibles, 02/10/2011.

minimum sa tête, Jean-Baptiste apparaît lobotomisé, si bien que sa mère dit au médecin que c'est sans doute à cause d'une forte prise de LSD (encore un effet néfaste de la drogue). Même dans la cour de l'hôpital tout est fermé ou avec un nombre de portes trop important pour envisager une fuite. Il est presque impossible d'en sortir. Pour Philippe Garrel, à travers sa mise en scène, il y a sans cesse cette dimension d'emprisonnement et de manipulation de l'hôpital.

Ces scènes d'hospitalisation forcées sont les seules, de toute l'œuvre de Garrel, dans lesquelles être allongé sur un lit est la pire chose qui puisse arriver aux personnages et dans la vie en général. Car il s'agit bien ici de moments volés à la vie. Comme si l'existence était à l'arrêt et qu'il ne restait plus qu'une enveloppe charnelle. Dans ces cas-là, Garrel ne filme plus des corps mais de la souffrance pure.

Dans *Un Eté brulant*[64], après son accident de voiture, même si Frédéric ne subit pas d'électrochocs, il ne peut plus du tout bouger dans son lit et sa seule manière de sortir de l'hôpital est de mourir.

Hélas, lorsque la souffrance est trop forte et ne peut être soignée, la mort devient la seule solution. Dans le cinéma de Philippe Garrel, la mort rode toujours autour des personnages.

## 3.3 La mort, horizontalité infinie

La mort est le dernier acte d'horizontalité. Le passage de l'état vertical à celui d'horizontal est brutal. Il peut s'agir, dans les films de Philippe Garrel, d'un suicide en s'ouvrant les veines, en prenant des cachets ou en sautant par la fenêtre, d'un accident, d'une maladie ou d'un meurtre. La mort filmée est pourtant assez rare chez Garrel. Elle est souvent préparée puis évoquée comme dans *La Frontière de l'aube*[65] où Carole est montrée ingurgitant des cachets. Puis, elle est raccordée à l'aide du plan de François en grande tristesse dans son lit, et enfin un plan sur sa tombe. Même procédé dans *Un*

[64] *Un Eté brulant*, 1h21min47sec.
[65] *La Frontière de l'aube*, 55min06sec.

*Eté brulant*, Frédéric est souffrant sur un lit d'hôpital et le plan suivant se déroule durant son enterrement. Dans le même film, la mort du grand-père de Frédéric est suggérée à l'aide d'un long plan sur sa photo[66]. Ces corps ne sont pas montrés décédés de face, aucun plan de leur corps sans vie, juste ceux préparant leur mort dans des corps déjà désincarnés, et des tombes, des cercueils, des photos, des paroles. Le corps n'a plus d'importance sitôt qu'il est sans vie. Seuls les souvenirs peuvent le faire revivre. La présence de Carole dans les rêves de François, dans *La Frontière de l'aube*, en est un parfait exemple. Le personnage décédé reprend ainsi vie. Même si ce n'est que dans des songes, il est présent à l'écran.

Les morts de face, sont chez Philippe Garrel, des suicides, des morts par balles, des meurtres, où la guerre rode. Il s'agit ici de morts violentes. Ce peut être des inconnus comme dans *La Naissance de l'amour*[67], dans lequel, Garrel convoque des archives pour situer le film et contrebalancer avec la joie d'une naissance. Il signale ainsi que la souffrance existe toujours, partout. Dans *Liberté la nuit*[68], Jean se fait assassiner au ralenti, « *mais un ralenti primitif* […]*, sans doute effectué avec une caméra à manivelle ne tournant plus qu'à quatre ou cinq images par seconde (au lieu de vingt-quatre), à moins qu'il* [Garrel] *n'ait refilmé la scène sur le dépoli de la table de montage (comme il l'avait fait pour L'Enfant secret)* ».[69] C'est la scène finale du film, et la dernière image reste ce corps sans vie, recroquevillé sur le sol, en image fixe, comme si le cinéma aussi s'arrêtait. Ce plan est suivi d'un écran blanc qui lance le générique. La pureté ne peut revenir qu'avec des noms, pas avec des images. Cette dernière scène est filmée en plan d'ensemble, dans le dos des meurtriers, à une distance qui donne la possibilité de fuir si ces derniers se retournent. Cette distance ne donne pas la possibilité d'agir mais seulement de voir. Tourné pendant la guerre d'Algérie, mais se déroulant dans les années quarante, cela rappelle des heures sombres de la seconde guerre mondiale. Les choses se voient, se savent, mais il n'y a pas d'ingérence. Philippe Garrel offre ici un film peu optimiste pour ceux qui osent agir.

---

[66] *Un Eté brulant*, 22min15sec.
[67] *La Naissance de l'amour*, 20min06sec.
[68] *Liberté la nuit*, 1h16min09sec.
[69] Philippe Azoury, *Philippe Garrel en substance,* Paris, Capricci Edition, 2013, p.35.

La fin des idéaux est montrée de façon plus sobre dans *Les Amants réguliers*[70]. François est seul, sur son lit, dans son monde. Le spectateur est en-dehors de son univers. François craque, ce qui semble être une ampoule, mais que la mise en scène ne permet pas de voir. Le carton sur fond blanc « *le sommeil des justes* » apparaît à l'écran suivi de François qui avale la pilule. Puis un long fondu au noir le raccorde allongé dans son lit, les yeux fermés. Enfin, une fermeture à l'iris emmène le spectateur dans ses rêves avant de le ramener à la réalité avec un plan rapproché très court sur François. Suit un plan d'ensemble sur un gendarme constatant le décès. A l'aide de ce montage, Garrel expose l'évasion de François dans un monde onirique. La grande différence d'échelle de plan entre les deux derniers (rapproché et d'ensemble), qui donne presque la sensation d'un zoom arrière, ne laisse plus aucun doute quant au décès. Au moment du raccord, la vie quitte ce corps. Comme si l'âme reculait et regardait la scène de manière subjective. Les deux voix over à la suite, celle de François et celle de Lilie, augmentent ce sentiment de vue subjective de l'âme.
« *Le sommeil des justes* » est au final la traduction de tous les décès dans l'œuvre de Garrel. Cette expression a un double sens. Il s'agit de dormir l'esprit tranquille, sans aucun remord. Mais les "Justes" sont aussi « *ceux qui ont refusés de se plier à la fatalité de la volonté exterminatrice de l'idéologie nazie* [71]», des personnes qui n'ont renoncé à aucun idéal malgré la difficulté. En mourant, les personnages garréliens sont enfin apaisés. Ils se libèrent de toutes les charges qui leur incombaient jusqu'alors. La conscience définitivement légère. « *L'instant de mort est alors bien le prolongement du sommeil : une suspension infinie. Et le suicide, une soif d'éternité.* [72]»

François, dans *La Frontière de l'aube*, ne peut plus vivre sans Carole. Elle le hante. En apparaissant dans le miroir[73], c'est une invitation pour François à la rejoindre pour de bon, plutôt que de n'être avec elle que virtuellement. Elle lui ordonne « *rejoins-moi ! Vite ! Rejoins-moi maintenant !* », puis elle disparaît. Il n'est plus que face à lui-même, à son reflet. François se suicide en sautant par la fenêtre en hors-champ. Philippe Garrel montre ensuite

[70] *Les Amants réguliers*, 2h49min44sec.
[71] *Simone Veil*, http://www.yadvashem-france.org/les-justes-parmi-les-nations/qui-sont-les-justes/ (consulté le 07/05/2014)
[72] Marcos Uzual, « *Le peuple qui dort* », *op. cit.*, p.60.
[73] *La Frontière de l'aube*, 1h38min17sec.

que ce corps n’est pas dans un fantasmatique au-delà mais bien par terre, sur la route, le sang ruisselant du crâne. François demeurera à jamais dans cette position. Le film se clôt sur cette scène.

La mort est toujours présente dans le cinéma de Philippe Garrel, qu’elle soit montrée, parlée, suggérée, ou tout simplement en train de roder autour de ses films. Elle est aussi le reflet d’une jeunesse qui a du mal à grandir ou au contraire qui est partie trop vite.

# 4. LE LIT, SYMBOLE DE LA JEUNESSE

## 4.1 Un nouveau regard sur la nudité

La nudité chez Garrel est rare mais existe belle et bien. Elle s'immisce par petites touches et n'est mise en scène que dans un nombre réduit de ses films. La rareté de la nudité ne la rend que plus marquante quand elle est présente. En effet, chez Garrel, la nudité n'est en aucun cas un acte gratuit. Il ne dévoile jamais de corps nus dans le seul but de montrer des corps nus. Il est fréquent de trouver, dans un cinéma plus commercial que celui de Garrel, des plans dans lesquels une jeune femme sort du lit, totalement nue, seulement pour faire comprendre qu'il y a eu une relation sexuelle entre les protagonistes. Cette mise en scène permet de montrer un corps nu tout en évitant d'être considéré comme un film érotique. Il faut par ailleurs remarquer qu'il s'agit toujours d'une jeune première qui se trouve nue, jamais une actrice âgée et, depuis les années quatre-vingt, encore moins un homme. Garrel prend à contre-pied ce stéréotype. Dès le début de sa carrière, la nudité doit avoir un sens et ainsi apporter quelque chose à l'histoire, au film dans son ensemble et à la vie en général. Les auteurs de l'*Encyclopédie du nu au cinéma*, donnent d'ailleurs une explication brève de ces corps nus. Pour eux « *Le traitement du nu témoigne également des rapports qu'une civilisation (un pays, une idéologie) entretient à un moment de son histoire avec ses tabous, ses refoulements ou ses seuils de tolérance* »[74]. Garrel se positionnerait ainsi en enfant de toutes les libertés qui, si elles ne sont pas données, sont prises, arrachées de force.

Le premier personnage à être mis en scène entièrement nu dans un film de Garrel est interprété par Pierre Clémenti dans *La Cicatrice Intérieure*. Ce personnage a le rôle d'un passeur. De feu, bien sûr, avec la lave de volcan. Mais surtout de pureté. Cette pureté est ici symbolisée par la nudité du corps de

[74] Bergala Alain, Déniel Jacques, Leboutte Patrick, *Une encyclopédie du nu au cinéma*, Dunkerque, Editions Yellow Now, Studio 43 – MJC/Terre Neuve Dunkerque, 1991, quatrième de couverture.

Pierre Clémenti. Voir un homme nu dans un film est une chose rare au cinéma. Même dans les films érotiques, le sexe masculin n'est presque jamais montré. Ceci peut-être dû au fait que la vue d'un sexe en érection classe le film en tant qu'œuvre pornographique et donc interdite aux moins de dix-huit ans. Pourtant il n'y a pas pour autant de sexes masculins sans érection dans le cinéma érotique. *La Cicatrice Intérieure* a été réalisé en 1971, la même année que *Il Decameron* de Pier Paolo Pasolini qui est reconnu comme étant le premier film de l'histoire du cinéma à montrer un sexe masculin, et à sortir en salles via un réseau de distribution classique, ce qui n'est pas le cas du film de Garrel. Un acteur masculin nu en 1971 n'est donc pas une chose anodine. Garrel est précurseur de ce regard naissant sur le sexe masculin. Ce nouveau rapport à la sexualité est directement lié à la libération sexuelle. Pierre Clémenti en a très vite fait sa spécialité, et est devenu par ailleurs le porte-étendard de toute sa génération. Dès 1967, en tournant *Film ou Visa de censure*, Pierre Clémenti joue déjà intégralement nu, mais le film ne sortira qu'en 1975. Il est par ailleurs intéressant de noter que l'ouverture de *Film ou Visa de censure* est très proche des derniers plans de *La Cicatrice Intérieure*. Un homme (Pierre Clémenti), dans le plus simple appareil, est devant une grotte taillée dans la roche. Il se tient debout et semble invoquer des puissances supérieures. Les dieux, bien sûr, mais encore au-delà. C'est la nature entière qui est convoquée dans ces deux films. La grotte est représentée par un trou très bas. L'homme est obligé de se mettre à quatre pattes pour y entrer, ce qui laisse imaginer qu'il ne peut pas être à la verticale à l'intérieur. La grotte devient ainsi une tanière dans laquelle l'homme se rapproche de l'animal, comme un retour à l'essence même de l'humanité. Et de la vie en général. En effet dans ces deux extraits, l'homme sort de cette cavité surplombée par une femme. C'est donc bien de naissance qu'il est ici question. Chez Garrel il aura fallu attendre tout le film pour que l'homme naisse (ou renaisse) enfin. De plus, l'homme sort les armes à la main, en l'occurrence une épée, et fait allégeance à la nature. Après tous les errements possibles, il est maintenant prêt à se battre et à vivre. Contrairement au film de Pierre Clémenti, chez Garrel, la femme que l'homme va rejoindre est belle et habillée de blanc. Elle est pure. Et cette vitalité donne une force importante aux personnages. Mais il finit par donner l'épée à la femme qui lui ordonne de rentrer dans son antre. Il ne peut pas combattre, il a laissé les

armes, il n'a d'autre choix que de retourner se coucher et attendre. Le film s'achève par un très long (et très rare chez Garrel) zoom avant qui fait disparaître la grotte et ne laisse que la femme, agenouillée, l'épée à la main et les yeux fermés, de la même manière que si elle était en méditation. Elle vient de clore toute forme d'excès.

L'homme nu représente donc ici une idée de la liberté, mais couplée à la vulnérabilité de l'être à tout ce qui l'entoure. Un homme ne pouvant finalement pas être affranchi de tout. Chez Garrel il peut essayer de contrôler la nature, ou du moins la braver, mais il ne peut lutter contre d'autres êtres humains et contre la femme en particulier. En effet, c'est toujours vers une femme que le héros Garrélien retourne lorsqu'il est à demi-nu et déconfit. C'est déjà le cas dans l'ouverture de *Le Lit de la vierge* où Jésus, transi de froid et trempé, monte sur un lit rejoindre sa mère. Cependant ici il n'est pas nu alors que tout le laisse croire. Philippe Azoury, dans ses souvenirs, le pensait même nu : *« Pierre Clémenti, sortait de l'eau, venait tout droit du froid, corps nu trempé d'un liquide gelé, rejeté d'un monde glacé et matriciel*[75] ». Alors que durant tout le film il ne sera jamais plus que torse nu. Le film ne sort qu'en 1969.

La femme nue chez Garrel n'a pas du tout la même signification que l'homme. Il est d'ailleurs encore plus rare de trouver des corps de femmes entièrement nus, que des corps masculins. Il n'y a même aucun pubis féminin montré face caméra dans les films de Garrel. Ce qui parait étrange pour un réalisateur qui a filmé tant de corps de femmes durant toute sa carrière. Garrel semble garder une distance par rapport à ce corps. A la manière de son cinéma, où tout ne doit pas être montré, le corps féminin est sanctuarisé. Cependant, lorsqu'une femme se retrouve dénudée chez Garrel, elle devient bouleversante. La rareté en faisant automatiquement un sujet différent et donc intéressant. L'ouverture d'*Un Eté brulant* en est un parfait exemple. Monica Bellucci est donc entièrement nue et allongée sur un lit, son pubis est caché par sa jambe droite légèrement pliée. Dans ce plan, elle a quarante-sept ans et pourtant elle apparaît plus jeune que jamais. Le nu chez Garrel devient

[75] Philippe Azoury, *Philippe Garrel en substance*, *op. cit.,* p.81.

synonyme de jeunesse éternelle. C'est à la vie que le personnage de Monica Bellucci tend la main. Cette séquence n'est qu'une pensée de Frédéric. Pourtant Garrel la sublime et offre au spectateur un moment unique dans lequel tout est dit, tout est montré, sans vraiment l'être au final. Les zones sombres sont encore très présentes. Ce plan est aussi le premier de Monica Bellucci dans le cinéma de Philippe Garrel. Il n'est donc pas anodin de la retrouver dans cette situation. En tournant dans un cinéma beaucoup moins commercial que celui auquel elle est habituée, elle est prête à prendre des risques et à se mettre à nu, à redéfinir son statut de star et à apprendre une nouvelle façon de faire son métier. Dégagée de toute convenance, autant le personnage que l'actrice, peut s'autoriser cet aparté avec le spectateur. C'est aussi cette liberté qu'apporte la nudité. Se défaire de tout, de ses habits bien sûr, mais aussi de ce qui est convenu dans la société. Dans le cas de Bellucci, c'est un geste d'actrice mais aussi bien au-delà. C'est tout ce qui est transmis par cette comédienne qui donne de la signification à ce film. Tout d'abord, retrouver Monica Bellucci dans un film de Garrel est déjà une exception. Pour l'actrice d'abord, qui est moins habituée à tourner dans un cinéma intimiste d'avant-garde que dans des productions à gros budget comme Astérix ou Matrix. Pour le réalisateur ensuite qui n'a jamais fait de son cinéma un territoire du star-système. Pour la réception du film ensuite, intriguant public comme critiques. Ce premier plan dans le film montrant donc Monica Bellucci nue donne une résonnance particulière. Cette première scène éclipsant quelque peu le film dans son ensemble à la fin de la projection, comme a pu l'être l'ouverture du *Mépris* de Jean-Luc Godard avec les fesses de Brigitte Bardot. Mais chez Garrel c'est sans un mot que Bellucci invite le spectateur à entrer dans ce monde cinématographique. Elle est mise à nue, n'a presque plus rien à cacher, libre. Ce corps nu est d'autant plus fort qu'il n'existe de cette façon dans aucun autre film de Garrel. L'invitation n'est pas refusable.

Il est toutefois curieux de noter que les plans les plus marquants de nu chez Garrel se trouvent en ouverture ou en fermeture de ses films. C'est bien la vie même qui est en jeu dans ses films. La nudité des enfants va dans ce sens. Une vie qui est pure, libre, insouciante, mais qui n'est pas insensible. Le petit enfant de *La Cicatrice intérieure*, Balthazar Clémenti, est heureux tout en

grelottant car son lit est sur de la glace. Cela ne l'empêche pas de jouer. Il profite de chaque instant.

La nudité qui revient le plus chez Garrel est celle de la poitrine des femmes. Mais, c'est de manière furtive qu'il la met en scène. Furtive mais signifiante. La nudité de la femme chez Garrel représente le passage, la frontière de ce qui est autorisé et de ce qui ne l'est pas.
Julie Faure, qui interprète Lucie dans *Sauvage Innocence*, est torse nu, ses tétons sont cachés soit par ses cheveux, soit par sa main ou même par le cadre lorsqu'elle s'assoit[76]. Elle ne montre pas tout d'elle-même. Elle reste dans le fantasme. Tout comme Dominique Reymond, qui joue Hélène dans *La Naissance de l'amour*[77], qui ne laisse transparaitre qu'une partie de ses tétons à la frontière de son soutien-gorge. De même, lorsque les femmes dorment, le désir de leur conjoint éveillé est toujours présent. Dans *J'entends plus la guitare* avec le sein de Johanna Ter Steege sur le liseré du drap ou celui de Laura Smet au bord de sa nuisette et que Louis Garrel vient recouvrir dans *La Frontière de l'aube*[78], le sein occupe la place principale de la nudité féminine chez Garrel. Il représente l'attrait sexuel départageant le plus un homme d'une femme lorsque les personnes sont habillées. Il est surtout synonyme de vie, la mère pouvant nourrir son enfant en lui "donnant le sein". Cette figure de la poitrine cachée, est présente depuis le premier film de Garrel, *Anémone*[79], dans lequel l'actrice, dont le film tire son nom, nue, en plan taille, allongée à côté de son amant, se cache la poitrine avec ses mains, avant que la lumière ne s'éteigne. Dans le même ordre d'idée, dans *L'Enfant secret*, Elie, incarnée par Anne Wiazemsky, est, assise sur un lit torse nu, mais ne montre que son dos. L'imagination continue avec un plan rapproché épaule[80], le cadre se faisant juste au-dessus de la poitrine. Cette mise en scène peu commune augmente le désir de voir ce qui est caché.

---

[76] *Sauvage Innocence*, 37min40sec.
[77] *La Naissance de l'amour*, 32min41sec.
[78] *La Frontière de l'aube*, 29min56sec.
[79] *Anémone*, 29min19sec.
[80] *L'Enfant secret*, 07min20sec.

Le corps nu exposé dans les films de Garrel est fabriqué comme une transgression. En revanche, Garrel ne filme pas l'acte sexuel. L'acte revenant à quelque chose de trop intime. Philippe Garrel, en cinéaste de l'intime, ne passe donc jamais ce cap. C'est toute sa spécificité, filmer des personnages sans cesse allongés sans les voir faire l'amour de manière frontale.

## 4.2 De l'indépendance. Le lit comme accomplissement

Chez Garrel, qui dit jeunesse, dit fougue, dit incontrôlable, dit envie, dit indépendance. Chaque jeune adulte a besoin d'avoir son "chez soi". Dès que l'âge le permet, les personnages garréliens quittent le domicile familial pour prendre leur vie en main. Dans le monde garrélien, les crises d'adolescence n'existent pas. Il n'y a pas de dispute directe avec les parents, seulement quelques discussions sur la vie. Les personnages sont soit des enfants soit déjà des adultes. L'autorité parentale n'existe quasiment pas. C'est d'humain à humain que la vie s'écoule. Il est bien sûr possible de voir dans cette manière de ne pas filmer une certaine catégorie d'âge comme un reflet de la vie du réalisateur. En effet, Philippe Garrel a toujours mis beaucoup de lui-même dans ses films. Il n'est donc pas anodin si l'adolescence n'est jamais montrée à travers ses cinquante ans de carrière. Ceci peut toutefois s'expliquer par le fait que Philippe Garrel n'a pas eu de réelle adolescence, du moins dans le sens commun du terme. En tournant dès l'âge de seize ans ses premiers courts métrages, *Les Enfants désaccordés* puis *Droit de visite*, puis ses longs métrages à moins de vingt ans, Garrel change de statut. La majorité étant fixée à vingt et un ans jusqu'en 1974, il réalise donc ses six premiers longs métrages en tant que mineur. Le passage de l'adolescence à l'âge adulte se fait donc par et pour le cinéma. Il passe de l'enfant au réalisateur qui impose ses idées et surtout de fils à metteur en scène de son propre père. Il ne peut donc pas ensuite filmer un stade de la vie qu'il n'a pas vraiment vécu. Il reviendra sans cesse sur ses années de jeunesse. Mais de jeunesse dans le sens de jeune adulte et non d'enfant. La jeunesse est ici liée à l'amour et à l'indépendance.

L'indépendance prend une place particulière chez Garrel. Avant tout parce qu'elle le définit lui en tant qu'être. Indépendant financièrement, des normes, et même du cinéma, des réseaux de production et de distribution classiques. C'est grâce à cette liberté qu'il a obtenue, qu'il peut être indépendant. Ses personnages sont alors dans la même situation. Les personnages garréliens ont un lieu d'habitation à eux, qui leur appartient (même s'ils ne sont pas propriétaires). Au centre de leur lieu de vie, le lit sert d'ancrage à une jeunesse qui se cherche.

L'importance d'avoir sa propre habitation est aussi liée à la vie que mènent les personnages. Sachant que l'amour a une place particulière chez Garrel, il est tout de même préférable de ne plus être chez ses parents pour avoir des relations sereines avec son partenaire. D'où l'importance que prend le lit dans les premiers appartements de ces jeunes adultes. Il n'y a que dans *Anémone*, que le père, interprété par Maurice Garrel, entrouvre la porte[81] de la chambre de sa fille pour lui demander si elle dort alors qu'elle est en train de faire l'amour. Même si, sur l'action, cela ne semble pas gêner le jeune couple qui continue ses ébats, le plan suivant ils sont en fugue. C'est la volonté de faire ce qu'ils ont envie et quand ils le souhaitent qui anime ces personnages. Un besoin criant d'indépendance. Il n'y pas de regard réprobateur chez Garrel. Pas de jugement. Juste la vie. Les jeunes adultes garréliens ne vont pouvoir réellement vivre leur propre vie qu'une fois installés chez eux. Cette vie qui ne peut finalement commencer que sur un lit.

Dans *Les Amants réguliers*, ce besoin de se retrouver seul en couple, chez eux, immerge toute la seconde moitié du film. Lilie, jouée par Clotilde Hesme, rabroue François, interprété par Louis Garrel, quand ce dernier lui dit qu'ils peuvent très bien aller habiter chez un ami à eux : « *On va pas rester habiter chez Antoine le restant de nos jours* »[82]. Pour que le couple puisse avancer il faut qu'ils aient leur propre appartement. Leur emménagement[83] se fait avec seulement trois valises dans une joie apparente, ils rigolent en montant leurs bagages dans l'escalier. Cependant avant d'arriver à cet escalier, il y une enfilade de couloirs longs et étroits qui se succèdent. Ils feraient presque

[81] *Anémone*, 32min05sec.
[82] *Les Amants réguliers,* 2h12min33sec.
[83] *Les Amants réguliers*, 2h38min54sec.

penser à une entrée par l'arrière d'un bâtiment, tel que les sorties pour le personnel d'un restaurant. Les personnages vont habiter chez eux, mais en passant par la "petite porte". Ce dédale de couloirs est présent afin de montrer la situation du couple. Ils vont vivre sous le même toit mais cela a été long à se produire. Les embûches pour y accéder ne sont que le reflet de leur couple. François essaie de suivre Lilie mais reste sans cesse en retrait d'elle. Il arrive avant elle devant l'entrée de l'immeuble mais c'est elle qui entre la première. Puis elle se faufile dans les couloirs alors que François a du mal à passer et se cogne contre les murs et les embrasures de portes. Lilie est en train d'évoluer plus vite que lui. Elle est déjà sortie du cadre pendant qu'il continue de monter l'escalier. Après une ellipse de plusieurs mois, la scène qui suit les montre dans leur petit appartement. François est couché alors que Lilie, debout, ne cesse de bouger. Elle lui demande de sortir pour lui annoncer qu'elle va partir aux Etats-Unis. Comme si elle voulait épargner le lieu de leur amour. De retour dans l'appartement, elle prépare ses affaires pendant que François est de nouveau allongé sur le lit. François ne tente qu'à peine de la retenir. Il est installé. Dans ce studio, sur ce lit, il n'en bougera plus. Pour Lilie, avoir pris son indépendance, est jumelé avec sa liberté. C'est en emménageant que son évolution a pu s'accélérer. Cet apport de maturité lui a ouvert en grand sa liberté. Sans l'appartement, sans le lit conjugal, elle ne serait sans doute jamais partie.

Dans *L'Enfant secret*[84], l'un des seuls moments de calme apparent se passe dans la chambre de l'appartement de Jean-Baptiste, joué par Henri de Maublanc, dans laquelle viennent s'installer Elie, interprétée par Anne Wiazemsky, et son fils. Durant toute la scène, il règne une atmosphère de plénitude. Pourtant la mise en scène de Philippe Garrel laisse déjà apercevoir des failles dans le couple. Les lits sont séparés, Jean-Baptiste lit un livre de son côté sans jeter un œil sur Elie qui enlace son fils. La lumière se trouve derrière la tête de Jean-Baptiste et pourtant il est quasiment dans l'obscurité. Après un long moment de silence, une mélodie de Faton Cahen démarre, toujours dans le même plan d'ensemble. Puis, dans un raccord sec au blanc, Garrel centre l'action en plan rapproché sur Elie et son fils. Elle semble être dans son monde,

[84] *L'Enfant secret*, 12min26s.

le regard dans le vague. Ce raccord permet d'entrer totalement dans l'univers d'Elie. La caméra reste près de deux minutes[85] dans cet axe. Sans un mot, juste bercé par la musique. Jean-Baptiste est hors-champ pendant tout ce plan jusqu'à ce qu'Elie fasse revenir le film (et donc Jean-Baptiste) dans la réalité. Elle le regarde alors qu'il est toujours hors-champ. Un contre-champ au noir le remontre enfin. Il finit de lire, pose son ouvrage par terre et reste allongé, les yeux à mi-clos. La musique s'arrête et le plan continue sur Jean-Baptiste couché sur son lit. Cette séquence dans la chambre est de nouveau révélatrice du film. L'indépendance est encore au cœur de tout. Jean-Baptiste vit dans cette chambre et accueille Elie et son enfant. Cette dernière a besoin de retrouver un foyer. Le lit, ici source de sérénité, est une fois de plus au cœur de la scène et de la pièce entière par la même occasion. Sauf qu'ici, l'indépendance est trop présente. Au sein de la pièce bien sûr, mais surtout dans le couple. Ils sont toujours séparés. En plan d'ensemble, par l'espace entre les lits, puis par les deux plans rapprochés. Leur couple est ensemble sans l'être. L'accomplissement de vivre ensemble ne fait, au final, que les distancer. Chaque personnage tenant trop à sa liberté.

L'indépendance reste donc l'objectif fondamental des personnages garréliens. La liberté comme axiome essentiel de leur vie. A première vue, être jeune et libre devraient être synonymes d'utopies, de rêves à accomplir et de grandeur. Mais chez Garrel, ce qui peut paraître paradoxal, c'est que cet objectif d'indépendance de la jeunesse est finalement de se retrouver sur un lit. Leurs finances ne leur permettant sans doute pas de réaliser tous leurs rêves. La jeunesse des personnages leur permet aussi de vivre de ce que le dicton populaire appelle "d'amour et d'eau fraiche". Mais, si la majorité des personnages garréliens ne sont pas riches, ils ne sont pas non plus au stade de la clochardisation. Le principal, pour eux, est de rester autonome. Les personnages préfèrent être libres, quitte à être pauvres. Une précarité qui n'a de limites que la présence d'un lit.

[85] En réalité 1min48s.

## 4.3 De la précarité. Juste un lit.

La précarité envahit tous les personnages de Garrel depuis ses tout premiers films. Même si depuis *Le Vent de la nuit*, il n'est pas rare de trouver un personnage ayant plus les moyens qu'un autre, l'instabilité financière est toujours présente dans son œuvre. C'est une volonté profonde de Philippe Garrel : « *J'ai tourné mes deux derniers films* [*La Frontière de l'aube* et *Un Eté Brulant*] *dans un milieu bourgeois, et j'ai eu le sentiment que ça n'allait pas. On regarde vivre des gens dans un confort qu'on n'a pas, c'est frelaté. Je trouve qu'on s'identifie mieux aux gens du peuple ou à des personnages qui galèrent.*[86] »

Les personnages garréliens sont donc dans une instabilité financière, mais pourtant ils ne sont pas sans activité, ils ont un travail mais gagnent chichement leur vie. C'est aussi une mise en abyme du monde du spectacle qui n'est presque jamais montré dans les médias ou dans le cinéma. Car, chez Garrel, les personnages sont tous dans le milieu de l'art. Ils sont acteurs, réalisateurs, poètes, marionnettistes, sculpteurs, ou architectes, entre-autres. Mais ici, ils vivent simplement ou du moins ils essaient. Même pour les rares qui gagnent mieux leur vie que les autres, il n'y a pas d'extravagance, pas de superflu. Cette mise en abyme de l'envers du décor du cinéma l'est aussi du cinéma de Garrel dans son ensemble. Un cinéma à petit budget, dans lequel même les actrices reconnues, comme Catherine Deneuve ou Monica Bellucci, ont des cachets très inférieurs à ce qui leur est octroyé d'ordinaire. Le fait que ses films soient nourris d'autobiographie renforce cette idée de "cinéma responsable" sans dépense inutile. D'ailleurs les personnages n'achètent quasiment jamais rien. Parfois une glace ou un verre dans un café mais jamais d'objet. Le monde garrélien n'est pas matérialiste. Le mobilier principal des appartements se résume le plus souvent à un lit. Car qui dit jeunesse et indépendance, dit aussi peu de moyens. Les appartements étant petits, le lit est le seul meuble indispensable. De plus il peut faire office de canapé ou même de table dans les cas les plus précaires. Le premier appartement est plutôt un studio qui

[86] Jacques Mandelbaum, Isabelle Régnier, « *Philippe Garrel, en quête de vérité et d'amour* », Le Monde n°21423, 04/12/2013, p.10.

ressemble le plus souvent à une pièce dans laquelle se trouve le lit. Le reste du mobilier vient en vieillissant. Ceci est flagrant dans *La Jalousie*, lorsque les personnages interprétés par Louis Garrel et Rebecca Convenant, Louis et Clotilde dans le film, sont encore en couple, il y a une table immense qui encombre toute la cuisine. Cette table bloque le passage et par la même occasion, leur couple. Ils sont obligés de faire des détours pour aller d'un point à un autre. Il n'y a plus rien de direct entre eux. Par contre, lorsque Louis se retrouve célibataire, de nouveau indépendant, c'est le lit qui occupe tout l'espace du studio. La table est redevenue plus petite[87]. En plus du regain de liberté que lui donne cette "deuxième vie", c'est bien par un souci financier mais aussi sous le prisme d'une jeunesse retrouvée, qu'est aménagée cette garçonnière. Plus précisément, il ne peut pas financièrement tout racheter du jour au lendemain, mais en plus, il n'est plus dans un rapport de couple avec enfant. La table n'a plus besoin d'être aussi grande car il y a moins de monde autour et le lit va redevenir un lieu principal pour lui. En se séparant, il rajeunit et retrouve les difficultés mais aussi l'insouciance. Il faut toutefois noter que c'était Clotilde qui avait abandonné ses rêves pour nourrir sa famille et que Louis se complaisait dans une certaine utopie adolescente. Comme s'il avait quitté le foyer familial pour en retrouver un identique, conjugal celui-ci. Sa séparation est alors semblable à un premier départ.

Ce double départ est une constante chez Garrel. Il y a le départ de chez ses parents pour une nouvelle famille puis le départ indépendant, seul ou à deux, mais qui ne commence que par la précarité. Dans *Les Amants réguliers*, François ne va avoir de cesse de changer de lieux de vie, au gré de son évolution et de ses moyens. Au début du film, il vit dans une chambre de bonne, endroit le plus petit qui soit, ne pouvant contenir qu'un lit simple. Il est dans une grande précarité. Puis après un bref retour dans le cadre de vie familial, il va vivre sa première vraie indépendance. Avec un groupe d'amis, avec qui il a vécu les "évènements de 68", ils occupent un immense appartement. Mais malgré le faste de cette habitation, ils sont tous très pauvres. Il n'y a pas de mobilier, hormis des divans et des lits. Des pièces démesurées mais vides. Les personnages se droguent mais ne mangent pas.

[87] *La Jalousie*, 49min42sec.

Le dernier envol est son emménagement avec Lilie, dans un appartement meublé dans lequel il n'y a même pas de cuisine. Ils sont dans une sorte de grande chambre de bonne avec tout de même des sanitaires privatifs.
Les personnages sont pauvres mais le lit est finalement tout ce qui compte. Plus qu'avoir un appartement, c'est avoir un lit à soi qui est important. C'est bien souvent la seule chose qui n'est qu'à eux. Dans le cas des chambres meublées, ils louent plus un lit qu'un toit. Dans la vie, lorsqu'une personne est sans domicile, elle ne dit pas qu'elle veut se doucher ou manger à une table mais plutôt qu'elle ne veut pas dormir dehors. Le lit devient donc la principale motivation pour sortir de la misère.
Cette précarité ne touche pas seulement la jeunesse, même si chez Garrel, elle est éternelle. Dans *Liberté, la nuit*, le couple formé par Mouche, Emmanuelle Riva, et Jean, Maurice Garrel, a pourtant une soixantaine d'années. Ils vivent dans et autour de ce lit central. Ils n'ont pas beaucoup d'argent et vivent comme s'ils avaient vingt ans. D'ailleurs leur activité avec le FLN[88], leur permet de continuer à entretenir leur propre jeunesse. Car il n'est pas question de jeunes résistants mais bien de sexagénaires. Cette jeunesse apparente, notamment de Maurice Garrel, peut aussi s'expliquer par le fait qu'il a vécu, dans sa vraie vie, ces "évènements d'Algérie" lorsqu'il avait une trentaine d'années. C'est donc bien une précarité de jeune couple dans laquelle ils se trouvent. De la même manière que dans *La Jalousie*, lorsque Jean se sépare de Mouche et qu'il part vivre avec Gémina, jouée par Christine Boisson, il doit aussi tout reconstruire. La précarité s'étend encore un peu plus. Le matelas est posé à même le sol, il n'y a même plus de sommier. Ce défaut d'armature est à mettre en parallèle avec le corps de Jean, ce qui prédestine sa fin tragique. Il est difficile pour un personnage de se construire avec peu.

Cependant, même lorsque les personnages semblent avoir un peu plus d'argent, ce n'est bien souvent que de l'apparence. Le personnage de Daniel Duval dans *Le Vent de la nuit*, ne possède presque que sa Porsche rouge. De même, Carole, jouée par Laura Smet dans *La Frontière de l'aube*, qui se dit être une actrice convoitée, possède un immense appartement qui est

[88] Front de Libération Nationale, au moment de la guerre en Algérie, entre 1954 et 1962.

quasiment vide, à l'image de la pièce dans laquelle elle se roule par terre[89], il n'y a rien. Dans cet appartement de plusieurs pièces, il n'y que la chambre qui est totalement aménagée. Ce manque de mobilier est encore plus flagrant dans les grands appartements. Cette absence renvoie aussi au caractère des personnages aisés qui ont beaucoup en apparence mais très peu à l'intérieur. Ce vide dans ces grandes pièces est aussi représentatif du vide de leur vie.

Les personnages n'étant pas matérialistes et donc, ne s'attachant pas aux objets, le lit est devenu leur seul bien. L'unique et indispensable. Non seulement le lit est un meuble qui coûte cher mais aussi qui prend de la place. D'où sa valeur, monétaire et affective. Une importance d'autant plus grande qu'il peut être modulable et peut servir à diverses tâches comme dormir, bien sûr, mais aussi et surtout s'évader.
A noter que la télévision en tant qu'objet n'est pas ou très peu montrée. Il n'y a bien souvent pas la place pour elle, ni dans l'espace des pièces, ni dans la tête des personnages.

Le lit est aussi un lien social. Quelqu'un qui n'a pas de lit à lui ne peut pas dire à un ami de venir dormir chez lui, et encore moins demander à une conquête de venir finir la soirée en sa compagnie. Même quelqu'un qui n'a pas d'argent peut en aider un autre s'il a un lit. Le lit est bien souvent ce qui est le plus recherché. De la personne qui ne cesse de travailler et qui n'a qu'une idée en tête "vivement ce soir, qu'on se couche", au sans domicile qui souhaite trouver un lieu pour passer la nuit, le lit est toujours présent dans les têtes, sans distinction de classes sociales.

Le lit, espace de l'horizontalité s'il en est, prend beaucoup de place. Que ce soit dans les appartements ou dans les têtes des personnages et plus globalement dans le cinéma de Philippe Garrel. L'horizontalité, qui figure dans toute son œuvre, donne ce sentiment, si particulier à ce metteur en scène, à la vue d'un de ces films. Une émotion qui laisse le temps d'exister, de vivre,

[89] *La Frontière de l'aube*, 36min37sec.

pleinement, souvent trop d'ailleurs puisque beaucoup de personnages se "brûlent les ailes".

Chez Garrel le lit est une préoccupation principale qui est présente même lorsque les personnages sont à la verticale.

# II.

# HORIZONTALITE ET VERTICALITE

Evidemment les personnages de Philippe Garrel sont obligés de se retrouver à la verticale. Cette évolution notable pour l'homme l'est aussi pour les personnages de fiction garrélienne. Mais cette verticalité n'est que de courte durée. Etre debout leur sert à se déplacer. Mais ils n'ont alors qu'une finalité à tous ces errements, un lit. Même debout, le lit est toujours présent pour eux.

# 1. A LA RECHERCHE D'UN LIT : UNE MISE EN SCENE DU MANQUE

A première vue, les personnages de Philippe Garrel semblent n'être occupés par aucune question de destination. Ils marchent, se baladent, se parlent, mais sans réelle activité. Serait-ce parce qu'ils n'ont pas de travail ? Non, bien sûr, puisqu'ils en ont, même s'il est peu exposé. Lorsqu'ils sont à l'extérieur des appartements, les personnages garréliens ont une façon similaire de déambuler. Et le point d'arrivée de leurs pérégrinations est toujours le même : un lit, ou du moins un lieu où ils peuvent s'étendre et se reposer.

## 1.1. Un but inconscient

Les personnages arpentent les rues seuls ou à plusieurs, avec la même nonchalance. Leurs lieux de départ ne sont pas connus. Ils paraissent flâner. Pourtant ils ont quasiment toujours une destination. Ils ne sortent pas d'un lieu mais y entrent. Ils se déplacent avec un tel flegme qu'il fait penser à de la langueur.

Les plus belles déambulations de tout le cinéma de Philippe Garrel se trouvent au début de sa carrière, à la fin des années soixante, notamment dans *Le Révélateur*, *Le Lit de la vierge*, et bien entendu *La Cicatrice intérieure*. Ces moments de grande liberté, dans lesquels les personnages errent, décrivent la vie. Une vie de marche(s) continuelle(s) où il faut toujours aller plus loin même si c'est pour revenir sur ses pas, la scène la plus emblématique étant le

travelling à 360° de *La Cicatrice intérieure*[90] tournée *« en état de somnambulisme éveillé*[91] *».* Philippe Garrel semble marcher droit devant lui mais revient inexorablement sur ses pas et par conséquent vers son amour, Nico, allongée sur le sol. Ce travelling à 360° représente le « *degré zéro du plan séquence* [92]». Dans *La Cicatrice Intérieure*, il n'y a ni départ, ni arrivée. La destination peut se matérialiser par le passage au hors-champ comme tout aussi bien s'arrêter net au milieu d'un chemin[93]. Les personnages s'écroulent à terre de tristesse ou de fatigue, comme s'il était trop difficile de continuer à avancer. Pour Jean Douchet, *La Cicatrice intérieure,* n'est que « *l'histoire d'un couple recroquevillé dans une toute petite chambre minable* […] *C'est tout simplement une crise de ménage. Garrel élimine les quatre murs de cette petite chambre et les mêmes personnages se trouvent dans des décors somptueux de la nature*.[94] » Il est donc encore question d'un lit, même s'il n'est que fictif. La même figure se trouvait déjà dans *Le Lit de la vierge*[95], réalisé un an auparavant. La musique de Nico est déjà présente. Le personnage se retrouve couché au milieu de nulle part. Il se lève, regarde son journal, tourne sur lui-même, puis avance face à lui. Il ne sait pas où il est. Lorsqu'il rencontre enfin d'autres personnes, il reste en recul et devient un personnage secondaire, si bien qu'il n'y a plus que sa tête en arrière-plan du cadre. Ce personnage a sa propre liberté dans le film. Il ne se met pas en avant, n'a pas d'histoire et pas de futur. Il continue sa quête sans fin, indépendant.

*Le Révélateur* offre une suite de scènes où les personnages marchent sur une route goudronnée à l'orée d'un bois. Cette route paraît être toujours la même et par conséquent elle devient interminable. Ce sentiment de longueur est décuplé par les nombreuses pauses que les personnages font afin de dormir ou se reposer. Tourné à la toute fin des évènements de Mai 68, Garrel réalise un film dans lequel il donne le sentiment que la route est encore longue et qu'il faut

---

[90] *La Cicatrice intérieure*, 4min35sec.

[91] Nicole Brenez et Christian Lebrat (sous la direction de*), Jeune, pure et dure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris, Cinémathèque française/Mazzota, 2000, p.298.

[92] Sally Shafto, *Zanzibar : les films Zanzibar et les dandys de mai 1968*, Montreuil, Ed. Paris expérimental, 1997.

[93] *La Cicatrice intérieure*, 09min20sec.

[94] Entretien avec Jean Douchet, « *Le cinéma auto-phagique de Philippe Garrel »,* Propos recueillis par Gérard Courant le 11 décembre 1982, http://www.gerardcourant.com/index.php?t=ecrits&e=183 (consulté le 07/05/2014)

[95] *Le Lit de la vierge*, 31min28sec.

continuer à avancer, ne jamais reculer. Ses personnages vont toujours de l'avant et ne se retournent pas, même s'ils ne peuvent pas tout faire d'un trait.

A la fin de sa période onirique, Philippe Garrel va réintroduire le cinéma, son cinéma dans la ville et dans les appartements. Dans *Les Baisers de secours*[96], alors qu'aucune scène ne laisse présager une éventuelle sortie, les personnages apparaissent sortants de derrière une dune. Il y a Philippe Garrel, Brigitte Sy et Louis Garrel, interprétant respectivement Mathieu, Jeanne et Lo. Cette scène d'une minute trente, composée de deux plans, bercée au rythme du saxophone de Barney Wilen, a une grande vertu. Elle sert à situer le couple. Mathieu est en retrait, et porte le vélo de Lo qui vit sa propre vie. Jeanne marche devant et, chose rare dans les films de Garrel, elle court pour rattraper son fils qui fait du vélo au milieu de la route. Elle a pourtant un temps de retard. Chaque personnage est cerné. Le père qui ne dit rien et qui suit, la mère qui pense maîtriser sa vie mais qui a en fait un temps de retard, et le fils qui vit sa vie d'enfant, loin des préoccupations des parents. Cette scène s'arrête sur les escaliers d'un immeuble. La scène suivante se passe dans la chambre où Jeanne installe d'entrée Lo sur le lit pour le changer. Elle lui fait des bisous sur la bouche, l'appelle « *mon amour* ». Mathieu est complètement absent de cette scène. Elle fait un transfert sur son fils de l'amour que ne lui donne plus son mari. L'enfant est une nouvelle fois une passerelle des sentiments. Qu'ils soient dehors ou à l'intérieur, les problèmes ne quittent jamais les personnages garréliens. Mais à l'extérieur, ils prennent une autre forme, les distances sont plus grandes. Leur résolution n'intervient qu'une fois rentrés dans les appartements. Les déambulations servant à franchir les caps trop compliqués lorsqu'ils se trouvent dans de petits espaces. Mais une fois dépassés, le lit redevient le centre névralgique.

Lorsque les personnages ne sont pas protégés dans leurs appartements, ils vivent leur liberté par la déambulation. Ils peuvent ainsi aller à leur rythme, par l'itinéraire qu'ils souhaitent, mais ils reviennent toujours vers un cocon quel qu'il soit, ne serait-ce que pour se reposer.

[96] *Les Baisers de secours*, 32min.

## 1.2 De l'épuisement à la fatigue existentielle. La monstration de l'état mental

Les personnages garréliens dorment beaucoup et lorsqu'ils n'ont pas encore la chance d'être dans leur lit, leur fatigue est palpable. Cependant ce n'est pas une fatigue physique qui les fait tomber de sommeil mais plutôt une fatigue mentale, chronique et existentielle. Une figure revient de films en films dans le cinéma de Philippe Garrel. Lors des épisodes de grande fatigue existentielle des personnages, ces derniers ne cherchent pas à se recroqueviller dans leur cocon, comme ils le font lorsqu'ils sont tristes. Non, cette fatigue émerge d'une saturation des habitudes voire du présent. Les personnages vont donc fuir cet espace vers un hypothétique ailleurs qui n'est pas connu. Ce nouveau lit qui n'est pas montré devient pourtant la quête principale des personnages sitôt qu'ils ont claqué la porte de chez eux. Car pour fuir leur présent, les protagonistes sont bien obligés de quitter leur habitation. Il faut toutefois noter que si leur nouveau lieu de vie n'est jamais montré, c'est aussi parce qu'il n'est qu'un passage. Les personnages réintègrent toujours leur lieu de base. Mais ils reviennent changés. C'est notamment le cas, entre autres, de Jeanne, jouée par Brigitte Sy dans *Les Baisers de secours* et d'Elisabeth, interprétée par Céline Sallette dans *Un Eté brulant*.

Dans *Les Baisers de secours*[97], Jeanne amène son fils voir son père. Elle le fait entrer, referme doucement la porte, s'apprête à partir, tourne sur elle-même et sort enfin du cadre. Ce court plan permet de situer l'état mental de Jeanne. Elle ne sait plus quoi faire. Elle hésite mais n'a pas la force d'affronter Mathieu à ce moment-là. Ce ne sera que partie remise. Le fait de laisser son enfant partir, qui plus est, en lui ouvrant la porte, accentue toute la lassitude qui s'est emparée d'elle.

La même figure est donc reprise dans *Un Eté brulant*[98], sans l'abandon de l'enfant cette fois puisqu'il n'est pas encore né. Après une dispute avec Paul, joué par Jérôme Robart, Elisabeth vient de sortir de leur chambre et descend

[97] *Les Baisers de secours*, 42min09sec.
[98] *Un Eté brulant*, 1h08min33sec.

un très long escalier. Elle est cadrée de dos, dans un plan large en plongée de l'escalier. Durant toute sa descente, elle semble parler à Paul en voix over, comme si elle lui lisait une lettre : « *J'ai plus la force Paul. Plus la force d'attendre que tu me regardes. Je ne me suis jamais sentie aussi seule.* » Le plan continue pendant six secondes après sa sortie du champ. Ces quelques secondes créent une attente. Va-t-elle revenir ? Paul va-t-il la rattraper ? Rien de tout cela. Le plan reste inoccupé, à l'image de son vide affectif. Cette béance laisse tout de même à Elisabeth la possibilité d'un retour, la porte d'entrée est restée ouverte. Paul descend enfin au plan suivant, mais en vain, car Elisabeth est déjà partie. Il a de nouveau un temps de retard et devra fournir un dernier effort pour la retrouver à l'aéroport et donner à leur amour un rythme supérieur. C'est en acceptant, puis en surmontant cette fatigue existentielle, que les personnages deviennent plus forts et peuvent continuer à avancer.
La fatigue existentielle ne dure qu'un temps. Dans les cas les plus désastreux, quand les personnages n'arrivent plus à faire demi-tour, que la situation devient irréversible, elle se termine par le suicide. Dans les cas les plus heureux, dans l'amour. Un amour infiniment plus fort.

Philippe Garrel, de par sa mise en scène, arrive à montrer cette béance au cœur des personnages. En quelques plans, leur état de doute est révélé. Cette figure est récurrente dans l'univers garrélien. Dès qu'un personnage est hors de chez lui, il se trouve submergé par les sentiments. En conséquence, il ne peut plus faire face à cette quantité d'émotion. La porte joue alors un rôle important. Elle est le dernier passage à franchir pour accéder au lit. Qu'elle soit dans le champ ou hors-champ, la porte est symbolique de l'état mental des personnages. Les hésitations à l'ouvrir, à la fermer, ou au contraire à la laisser ouverte, sont les représentations de leurs cheminements psychiques. Tout consiste alors à savoir quand ils seront prêts à surmonter leur épuisement pour rentrer chez eux. Cette scène de retour, n'est pas montrée. Garrel la place en ellipse. Lorsque le personnage est de retour chez lui, il l'est d'un plan à l'autre, de manière frontale. Dès qu'il y est préparé, il s'y retrouve immédiatement. Le lit reprend alors sa place principale dans la vie et dans le film. Les personnages peuvent alors reconquérir leur bonheur.

Lorsque les personnages garréliens sont heureux, ils le montrent. Ces moments de joie se vivant la plupart du temps à deux, les effusions qui en découlent deviennent presque incontrôlables. Il faut alors qu'ils trouvent très vite un lit pour assouvir leur passion.

## 1.3 Un besoin irrépressible. L'excitation mise en scène

Que ce soit une première fois, des retrouvailles ou même une envie soudaine, les personnages de Philippe Garrel ne sont pas les derniers à s'embrasser vivement en pleine rue. Mais cette étreinte est souvent de courte durée, car le désir les conduit vite vers une chambre. L'étreinte d'*Un Eté brulant*[99] est la plus brève. Monica Bellucci, incarnant Angèle, s'avance vers son amant, Roland interprété par Vladislav Galard. La caméra se rapproche en même temps qu'Angèle de Roland. Les amants s'embrassent langoureusement. Angèle parait très émoustillée et, par ses baisers, elle pousse Roland hors du cadre. Par ce bref plan, Garrel suggère toute l'excitation des deux amants et leur impossibilité à rester plus longtemps debout dans la rue. Le plan suivant les propose allongés sur un lit dans lequel ils semblent avoir déjà consommé leurs pulsions. Leur envie l'un de l'autre ne pouvait plus attendre.

Les personnages de Catherine Deneuve et Daniel Duval, Hélène et Serge, vivent une montée du désir similaire mais moins frénétique dans *Le Vent de la nuit*[100]. Ils sortent ensemble d'un restaurant, se dirigent vers la Porsche rouge de Serge avant que ce dernier n'entre dans une pharmacie. Tout laisse à penser qu'il va acheter des préservatifs alors que c'est un sirop pour la tachycardie. Hélène aussi le croit, d'autant que les portes coulissantes de la pharmacie se referment devant elle avec un autocollant de la marque de préservatifs « *Durex* » face à ses yeux. L'excitation d'Hélène devient de plus en plus palpable à partir de ce moment. Il faut toutefois noter, qu'à ce moment,

[99] *Un Eté brulant*, 54min.
[100] *Le Vent de la nuit*, 1h16min16sec.

Serge pense avant tout à sa santé. Serge, enfin sorti de la pharmacie, reste face à Hélène en triturant son sachet dans lequel il y a le sirop. Ils se regardent quelques secondes, avant qu'Hélène, ne tenant plus, l'embrasse. Le plan suivant, ils prennent une chambre dans un hôtel. Mais c'est une nouvelle fois Serge qui demande la chambre. C'était déjà lui qui lui avait demandé de rester avec elle quand ils mangeaient au restaurant. Dans *Le Vent de la nuit*, l'excitation parait plus enfouie, mais la finalité reste la même, il leur faut trouver un lit sur lequel ils pourront s'épanouir.

Les personnages recherchent de l'intimité et ils ne peuvent la trouver que dans un lit. Ce n'est qu'ainsi qu'ils pourront se connaitre et s'apprendre. Ils ont ce besoin de se retrouver seuls, et surtout de se substituer aux regards des autres.  Que la femme prenne les devants dans l'excitation, en fait revenir à la volonté de Garrel, d'avoir une égalité des sexes dans la libido. Mais lorsque c'est le personnage féminin qui guide ce besoin irrépressible, c'est une nouvelle fois afin de créer de la hiérarchie dans le couple. Quand le personnage féminin mène ces actions, elle prend le dessus sur son partenaire masculin. Ce dernier se cantonne généralement à un rôle d'amant qui n'a pas de possibilité d'évolution. Ces scènes offrent la vision de la montée de l'excitation, et préparent à des ellipses, dans lesquelles il n'est question que de recherche de plaisir. D'un plaisir pur. Il est par ailleurs intéressant de constater que chez Garrel, le sexe se termine toujours dans un lit. En effet, après les ellipses de l'acte, le spectateur retrouve les partenaires allongés. La position horizontale des corps devient une sorte de passage obligé après (et pendant ?) l'amour.

La recherche d'un lit est ce qui anime le plus les personnages garréliens lorsqu'ils ne sont pas entre les murs d'un appartement. Ils retournent irrémédiablement vers un lit, sans même y prêter attention.

Le lit encore et toujours est le lieu recherché et chéri des personnages de Philippe Garrel. Même quand ils ne sont pas couchés, tout est mis en œuvre pour en créer l'illusion. Ainsi les personnages n'ont pas besoin d'être couchés pour l'être.

# 2. DEBOUT MAIS COUCHÉ

Grâce à sa mise en scène, Philippe Garrel parvient à donner l'illusion que ses personnages sont couchés alors qu'ils sont debout. Mais il ne le fait qu'à des moments très précis de ses films afin de faire comprendre ce qui se passe dans la tête et dans le corps de ses personnages. Ce faux basculement du vertical à l'horizontal devient ainsi le centre de l'action.

## 2.1 La sécurité d'être contre

A travers leurs diverses promenades, et même dès qu'ils ont l'occasion de sortir de leurs appartements, les personnages de Philippe Garrel ne restent pas longtemps sans se poser (pour ne pas dire re-poser) contre un mur, une grille, ou toute autre paroi verticale. Il leur arrive bien entendu de s'arrêter sur des bancs. Or la figure qui revient le plus n'est pas celle de s'asseoir mais celle de rester debout contre un mur. Le corps entier peut ainsi récupérer des forces puisqu'il n'a plus à supporter toutes ses parties. De même que dans un lit, les personnages éprouvent un sentiment de sécurité. Ils peuvent ainsi laisser leurs émotions exister. Ils vont être tour à tour tristes, amoureux, peinés, excités… Cependant, le mur ne remplace pas entièrement le lit. En premier lieu, car les personnages n'y dorment pas. Mais surtout parce que lorsque leurs émotions les submergent, ils se freinent ou se dirigent vers une chambre. Le mur représente donc un lit d'appoint sur lequel les personnages peuvent se détendre un instant sans pour autant y passer la nuit.

Naturellement, les personnages ne se comportent pas de la même manière s'ils sont seuls ou accompagnés.
Les personnages seuls sont dans l'attente. L'attente dans les films de Philippe Garrel se vit à l'arrêt et est liée à une tierce personne. Les protagonistes attendent quelqu'un lorsqu'ils sont seuls contre un mur. Le cas de la prostituée

de *L'Enfant secret*[101] est le plus clair. Ici, l'attente est celle du client mais aussi de l'argent, de la sexualité, d'un amour faux. Elle attend adossée contre une grille, de nuit, devant ce qui semble être un boulevard, eu égard aux bruits des automobiles. Lorsque Jean-Baptiste, joué par Henri de Maublanc, vient vers elle, une discussion surréaliste naît entre les deux. Il ne faut pas oublier que l'un est le client et l'autre une marchande de sexe. La première phrase de Jean-Baptiste est « *Solitude de la mise en scène, mise en scène de la solitude* ». La prostituée lui répond en lui annonçant ses tarifs. S'en suit un échange comme s'ils étaient de vieux amis sur le fait d'avoir des enfants. Cette longue scène est cadrée en plan américain. Au départ de Jean-Baptiste, qui refuse finalement de "monter", la prostituée reste seule, avec sa solitude. Ce sentiment est amplifié par le plan suivant qui la présente toujours dans la même position mais en plan poitrine. Ce deuxième plan est très long, plus d'une minute et trente secondes, et permet de fixer la « *Solitude de la mise en scène, mise en scène de la solitude ».* Garrel met tout de suite en pratique ce que le personnage a érigé comme un dogme. Les grilles contre lesquelles est la prostituée lui servent à couvrir cette solitude, comme à cacher ce qu'il y a derrière elle, au fond même de son être.

Ce sentiment d'attente tel que le fait une prostituée se retrouve dans *La Frontière de l'aube*[102]. Louis Garrel et Laura Smet interprètent les deux amants François et Carole. Un soir qu'ils rentrent du restaurant, un soupirant de Carole l'attend devant la porte de son immeuble. François vient juste d'entrer dans le hall lorsque ce dernier apparaît. Carole se retrouve seule avec lui à l'extérieur. Une fois qu'elle a enfin réussi à s'en débarrasser, elle entre à son tour. L'ouverture de la porte est hors-champ. Seul François est dans le champ, en plan italien. Il attend adossé contre le mur. La mise en scène donne l'impression que François est un prostitué. L'entrée dans le champ de Carole va dans ce sens. Elle lui demande de manière sèche de venir, et François la suit. Dans ce court plan, le mur est encore devenu un refuge. François aurait pu monter directement dans l'appartement, au lieu de cela il a attendu Carole dos au mur. Comme pour vivre sa solitude et sa tristesse dans un coin qui

[101] *L'Enfant secret*, 23min21sec.
[102] *La Frontière de l'aube*, 22min12sec.

n'appartient à personne. L'attente est aussi un espace-temps dans lequel le désir croît progressivement. La sexualité n'est jamais très loin.

Les personnages dos au mur peuvent aussi attendre que leur partenaire fasse quelque chose. C'est le cas entre autre dans *Liberté la nuit*[103], Christine Boisson qui joue Gémina, se laisse aller à une crise de larmes comme il est rare d'en voir à l'extérieur des appartements dans les films de Philippe Garrel. Ceci s'explique par le fait que tous les éléments du cocon sont réunis. Le mur blanc sur lequel elle ne cesse de se tourner devient le lit, les draps qui pendent sur le fil à étendre le linge quadrillent le périmètre et le bruit des vagues qui couvre en partie les bruits. De plus, les draps obstruent par moment l'objectif de la caméra. Tout est donc réuni pour que Gémina se sente en confiance et en intimité. Maurice Garrel, dans le rôle de Jean, essaie de la réconforter. Il est ce que Gémina attendait le plus. Mais elle a aussi des revendications, elle attend de Jean qu'il soit plus proche d'elle « *J'ai envie de caresses, de tendresse j'ai besoin* ». L'attente est aussi liée à des attentions et donc au manque. Toujours au plus près de l'intime. Si cette scène s'était passée sur un lit, la mise en scène n'aurait pas été différente.

En effet, Garrel filme les relations entre les personnages de la même manière, qu'ils soient contre un mur ou sur un lit. Cette figure revient à deux reprises dans *Un Eté brulant*[104]. Angèle et Roland se parlent et s'embrassent. Angèle est dos au mur, Roland devant elle. Ils sont en plan poitrine. Ce plan à la verticale peut aussi bien être interprété comme un plan dans lequel les personnages seraient couchés et vus en plongée. Le spectateur est aussi proche de ces corps que lorsqu'ils sont dans un lit. L'intimité de ce lieu, fait de recoins en arrière-plan, donne aux personnages une liberté totale. Ils n'ont plus peur d'être surpris mais plutôt une anxiété du futur. Cette appréhension est justement montrée par tous ces recoins en arrière-plan. Ils n'ont pas de réelle sortie, pas de réel passage, juste des endroits pour être bien quelques instants mais qui ne mènent à rien. A l'inverse, lorsque Paul rattrape Elisabeth à l'aéroport, il la pousse de force contre un mur blanc, tout leur est permis. Le futur leur est grand ouvert. Le fait qu'ils soient dans un aéroport accentue ce

[103] *Liberté la nuit*, 1h09min39sec.
[104] *Un Eté brulant*, 56min54sec ; 1h09min27sec.

sentiment. Ils ont toutes les possibilités à portée de main. Pourtant le cadrage reste le même que celui pour Angèle et Roland. De nouveau, la caméra semble être en plongée sur le couple dans leur lit. Le morceau du veston de Paul fait penser à un oreiller ou à un bout de couette et l'arête en bois encastrée dans le mur rappelle un cadre de lit. Ils recréent ainsi leur intimité. Une intimité qui paraît plus pure. Ce fond blanc, qui prend tout le cadre, est comme un gommage de leurs erreurs passées. Comme s'ils avaient tout nettoyé pour repartir sur quelque chose de propre et d'immaculé. Ils seront alors moins renfermés sur eux-mêmes, moins autocentrés. L'aéroport, comme lieu de retrouvailles et de renaissance, les force dorénavant à s'ouvrir sur le monde.
Dans *Le Vent de la nuit*[105], Hélène demande à Serge de l'embrasser dans la cage d'escalier. Or c'est Hélène qui plaque Serge contre le mur pour un baiser express. Les murs blancs augmentent la sensation de se trouver dans une chambre. Les deux amants s'offrent ainsi un dernier instant d'intimité. Au plan suivant, ils sont chez Hélène avec son mari qui n'est bien sûr pas au courant de leur relation. Ils n'avaient donc pas accès à un lit rapidement, c'est pour cela que le mur en a été la métamorphose.

Les plans contre un mur, montrant un couple qui s'embrasse, cadré comme s'ils étaient sur un lit, ne sont jamais suivis de vraies scènes au lit. C'est justement pour cette raison qu'ils existent. Faute d'un vrai lit, les personnages se contentent d'un bout de mur. Lorsque les amants se retrouvent au plan suivant sur un vrai lit, leur moment d'embrassade contre le mur est filmé avec plus de recul. C'est par exemple le cas dans *La Frontière de l'aube*[106], les amants s'enlacent en plan rapproché, mais s'embrassent en plan large. Le plan suivant, ils sont dans une chambre. Ils ne ressentent pas le besoin de recréer un lit virtuel puisqu'ils ont accès à un vrai au plan suivant. Il est d'ailleurs curieux de noter que la grande majorité des couples qui s'embrassent contre un mur à l'extérieur sont des couples illégitimes. Est-ce parce qu'ils n'ont pas beaucoup de moments à partager qu'ils en profitent à chaque instant, ou parce qu'ils ont encore la fougue que n'ont plus les couples établis…

[105] *Le Vent dans la nuit*, 46min58sec.
[106] *La Frontière de l'aube*, 1h02min35sec.

Dans tous les cas, les personnages se mettent dos au mur afin de se sentir protégés. Rien ne peut leur arriver venant de l'arrière, tout est face à eux.

L'intimité que les personnages recréent grâce au mur est en lien direct avec leur lit. Mais les personnages n'ont pas toujours besoin de mur pour donner cette impression. La force de la suggestion par des encadrements et des postures recrée à son tour ce sentiment d'horizontalité. Ce sont ici les couples légitimes qui y accèdent le plus.

## 2.2 La force de la suggestion : surcadrages et postures

La figure d'un personnage se trouvant dans un encadrement de porte ou de fenêtre revient à plusieurs reprises dans les films de Philippe Garrel. Mais une figure spécifique s'en détache. Le personnage se tient dans un encadrement qui se métamorphose virtuellement, grâce à la mise en scène, en un lit. Cependant, les personnages s'y trouvant n'y font pas toutes les mêmes choses que dans un lit, comme ils pouvaient le faire contre un mur. Dans ce cas de figure, les personnages posent et réfléchissent, sans parler. Ces scènes se trouvent à des moments qui font basculer la vie des personnages. Un renversement d'autant plus important qu'ils ont toujours le ciel derrière eux. Cet horizon leur donne la possibilité d'un futur gigantesque mais aussi d'une chute violente.

C'est le cas pour Carole dans *La Frontière de l'aube*[107], lors de sa rencontre avec François. Ce dernier vient la photographier. Elle se tient en plan taille au centre de la porte-fenêtre qui donne sur son balcon. L'arrière-plan est surexposé, seuls quelques morceaux de toits et d'arbres s'en distinguent, le ciel est blanc. François, en amorce, la photographie. Carole est, à cet instant, perdue dans ses pensées, presque dans un rêve éveillé. Son regard est dans le vague. Toujours dans le même plan, lorsqu'elle décide d'arrêter la séance

[107] *La Frontière de l'aube*, 05min34sec.

photos, un zoom avant vient progressivement vers son visage jusqu'à un plan très rapproché, à la limite du gros plan. Elle vient de demander à François de reporter la séance au lendemain. Celui-ci est en train de partir. Carole, seule, se prend alors elle-même dans ses propres bras, les yeux encore dans le vague. Cette scène offre à Philippe Garrel l'occasion de présenter Carole dans son intimité en un seul plan. Jusqu'ici, elle était montrée au milieu de ses amis avec lesquels elle agissait comme si elle était en représentation. Ce n'est qu'à partir de la séance photos qu'elle s'ouvre pour de vrai, laissant apparaitre ses fêlures. Elle ne peut être vraie que devant un objectif et François ne gardera, au final, d'elle, que des images. Il ne la regarde que derrière un œilleton. Il ne connaît donc que l'image qu'elle renvoie. L'arrière-plan ouvert mais obstrué donne à Carole toute la liberté dont elle rêve, mais elle ne sera jamais vraiment dégagée de tous ses problèmes. Elle ne pourra d'ailleurs s'évader que par le suicide. Son auto-enlacement marque bien ce besoin d'amour qui ne peut être comblé. Au final, ce plan exprime que tout est faux : le lit, le jeu, les sentiments, les regards, la vie.

Une figure similaire se retrouve dans *Le Vent de la nuit*[108]. Serge observe Paul qui tourne autour de sa voiture. Il se trouve, en plan large, à l'étage d'un immeuble en construction, accolé à la fondation d'une future ouverture. La pièce, très sombre, alterne avec le blanc du ciel devant lui. Ce blanc qui, sortant de l'ouverture, fait office de matelas. Serge semble être allongé sur le ventre sur son lit. De même que pour Carole, le ciel face à lui donne une vraie liberté, sauf que les nuages le bouchent complètement. De plus, une autre ouverture se trouve à l'extrême gauche du cadre. Cette deuxième ouverture offre une vue plus dégagée sur les collines qui longent la mer. C'est le premier plan de Serge et tout le présente comme quelqu'un qui s'est déjà trompé de chemin et que celui qu'il a choisi ne mène à rien. De plus, le fait que Serge ne bouge pas, comme s'il était collé dans son lit, alors qu'il y a encore énormément de travail, donne une sensation de personnage perdu au milieu d'un chantier interminable. Le chantier est celui de l'immeuble, mais surtout celui qui est dans sa tête. Comme Carole, il ne réussira pas à tout surmonter et finira par se suicider. Le

[108] *Le Vent de la nuit*, 12min29sec.

fait de se tenir dans cette ouverture comme dans un lit lui permet de se retrouver avec lui-même pendant quelques instants de repos.

Chaque personnage s'attenant entre ces cadres va donc vivre une histoire d'amour qui le fait chavirer dans les deux sens du terme, puisqu'il finit toujours par se suicider, l'ailleurs lui étant éternellement bouché. Le personnage bascule de l'autre côté de la fenêtre. Ceux qui se retrouvent à poser dans ces postures en surcadrages ont tous une vie qui ne tient qu'à un mince équilibre. Ils se donnent entièrement d'un côté comme de l'autre. Hélas, un flanc donne dans le vide. L'enjamber est irréversible. Garrel utilise ces surcadrages pour donner une hypothétique chance à ses personnages. Car en réalité, ces postures les mettent directement dans une position de sursis. Ils n'ont pas d'échappatoire possible, seulement un délai. Cette suggestion d'horizontalité n'est que pour mieux préparer l'horizontalité infinie qu'est la mort.

Les positions que prennent les personnages, dans ces surcadrages, sont au final des postures qui ne sont pas ordinaires, et encore moins à la verticale. Par ces attitudes, ils sont entrain de "poser", entre un naturel excentrique et une représentation. Le jeu est alors très présent, de la même façon qu'il peut l'être dans un lit.
Les personnages trouvent aussi dans ces "sur cadres", des moyens d'avoir leur intimité comme dans un lit. Pourtant, s'ils paraissent libres et sûrs d'eux, ils sont finalement prisonniers de leurs problèmes et dénotent une grande fragilité. Le repos que leur apporte cette impression de lit, les aide à se sentir mieux et à pouvoir ensuite avancer quelque peu (même si cela est en vain).

Les personnages garréliens ne peuvent continuer à avancer que s'ils sont reposés. Il n'est alors pas surprenant de trouver dans le cinéma de Philippe Garrel, des personnages qui font des pauses dans leurs marches. Dans la nature, il n'y a rien de mieux que les fossés pour se reposer tout en restant plus ou moins debout. Il s'agit de prendre une pause aussi de la vie, de dévier du chemin tout tracé.

## 2.3 Etre de côté, en marge

Lorsque les lits sont trop loin et qu'ils sont en pleine nature, les personnages ayant besoin de se reposer doivent trouver des endroits adéquats. Certains s'étendent contre un arbre mais la grande majorité des personnages garréliens choisissent les fossés. Les fossés comportent plusieurs avantages dont surtout celui de ne pas avoir besoin de se relever pour repartir. Un simple mouvement permet aux personnages d'être de nouveau sur pied sans puiser dans les forces qu'ils viennent de récupérer. Ils permettent aussi d'être à l'orée du chemin. Proche, mais de côté. Les personnages agissant ainsi ont décidé de ne pas suivre ce qui est tracé à l'avance, ils se mettent d'eux-mêmes en marge. Une marge qui est assez utopique, puisque la plupart se remettent "sur les rails" sitôt qu'ils sont reposés.

Dans *Le Lit de la vierge*[109], Pierre Clémenti, qui incarne Jésus-Christ, arrive épuisé près d'une borne kilométrique. Il est cadré de face, en plan d'ensemble. Il s'affale contre le fossé. Il donne alors l'illusion d'être couché tout en étant debout. Une jeune femme lui dit de partir, puis s'occupe de lui. Elle lui appose des bandages sur le pied. Jésus est épuisé. Il bâille de façon interminable pendant une minute trente. Après avoir repris des forces, il peut reprendre son chemin. Cette scène est un vrai moment de repos. L'avantage du fossé est qu'il ne représente qu'une pause pour le personnage. S'il avait été dans un lit, il lui aurait fallu ouvrir et fermer des portes, se changer et faire attention à ce qui l'entoure. Il aurait donc perdu beaucoup de temps. Surtout, il lui aurait été plus dur de se relever pour repartir. C'est bel et bien l'épuisement de Jésus que Garrel a filmé ici. C'est aussi sa difficulté à être admis dans le monde qui l'entoure. Il ne se fait comprendre que par d'autres personnes qui sont elles-mêmes en marge. Et encore, c'est en les apitoyant sur son sort qu'il réussit à nouer contact. En filmant ses personnages qui se mettent de côté, Garrel donne un sens à leur vie, à leur impossibilité d'être véritablement intégrés.

[109] *Le Lit de la vierge*, 56min58sec.

Les fossés sont aussi le moyen d'attendre quelqu'un tout en restant prêt à partir. L'attente d'un autre est alors vécue telle une suspension du temps. Les personnages se mettent en marge du chemin mais aussi du film. Ils prennent une pause pour patienter jusqu'à ce que l'action reprenne par l'arrivée d'un autre protagoniste. Il n'y a pas de fatigue inutile.

Nico, dès le début de *La Cicatrice intérieure*[110], attend. Elle est à mi-chemin entre les positions couchée, assise et debout. Cette attente est très longue. Il n'y a que le bruissement du vent. Elle semble avoir des spasmes, comme si elle recherchait son souffle de manière incessante. Ce plan a la particularité d'être dans un lieu où tout semble bouché, où rien n'est droit, et où il faut beaucoup d'efforts pour traverser cet univers. Le chemin au bord duquel elle se trouve n'a ni de début, ni de fin, il semble perpétuel. Il est la seule porte de sortie de ce monde. Ce plan peut être compris comme une métaphore de la situation de la jeunesse post-68. Il faudra qu'ils retournent dans le "droit chemin", même si pour eux il sera très escarpé, ou bien qu'ils gravissent énormément de difficultés s'ils veulent continuer à être libres. Dans *La Cicatrice intérieure*, c'est une femme libre que Garrel filme en plan-séquence. Ce dernier arrive d'ailleurs du plus profond arrière-plan possible. Mais Nico n'y prête aucune attention. Elle n'était donc pas que dans l'attente de Philippe Garrel mais dans une attente interne à elle-même. Libre. C'est sa création qui compte en premier lieu. Philippe Garrel est obligé de la forcer à venir avec lui. C'est lui qui tente de la remettre sur le chemin, lui offrant par un panoramique, toute l'immensité du monde. Le chemin est bien infini et même si l'horizon est à perte de vue, il n'en est que plus bouché, interminable. Cette liberté demande encore plus d'efforts lorsque les personnages sont de nouveau sur le chemin, elle paraît se refermer sur eux. Il faut alors réussir à supporter le fait de ne plus savoir où aller dans ces décors immenses. Comme si plus il y a de choix, moins il y en a. D'ailleurs Nico lui demande « *Où m'emmènes-tu ?* »[111] , ce à quoi le personnage de Garrel ne donne aucune réponse. Tout simplement parce qu'il ne le sait pas lui-même. Mais la tentative de liberté est toujours plus belle, qu'elle soit à vivre ou à filmer. Les protagonistes garréliens passent leur vie à essayer de l'atteindre.

---

[110] *La Cicatrice intérieure*, 00min00sec.

[111] Traduction de l'anglais : «*Where are you taking me ?* »

La liberté n'est pas la seule aspiration des personnages garréliens. L'amour est bien entendu aussi au centre de leurs préoccupations. L'attente de l'être cher est par là même, une figure récurrente chez Garrel.

Dans *Liberté la nuit*[112], Gémina recherche Jean et décide de s'arrêter quelques instants pour l'appeler et aussi pour reprendre un peu de forces. Elle le cherche depuis un petit moment et commence donc à fatiguer, voire presque à se décourager. En plan d'ensemble, elle est cadrée en plongée, de dos. Elle ne peut pas se permettre de s'allonger de façon horizontale car elle perdrait ainsi tout son souffle en appelant Jean. Elle se couche donc de manière verticale. Ce moyen lui permet de garder espoir de l'apercevoir, et en même temps, d'être prête à le rattraper si besoin est. Cependant, le cadrage en plongée, qui plus est en plan d'ensemble, donne la sensation qu'elle est seule et perdue au milieu de nulle part. De plus, son manteau se mélange avec la couleur des rochers qui peuplent le plan. Ces rochers apparaissent comme sa seule issue. Son couple est déjà en "phase terminale". Elle est coincée au milieu de ces rochers. Avec une sorte de vide en-dessous d'elle et une montagne à gravir au-dessus. Sans raccord, le plan suivant la montre sur une jetée, donc une route qui termine dans l'eau. En deux plans, Garrel présente la situation dans laquelle le couple de Gémina et Jean se trouve. Elle apparaît sans issue possible. Peu importe l'emplacement dans lequel est Gémina, elle reste toujours isolée. Le fait qu'elle ramasse nerveusement des fleurs, quand elle est couchée debout, va dans le même sens. Elle y croit encore, mais les fleurs faneront très vite, ce ne sont que des fleurs des champs. Cette scène de repos et d'attente est prémonitoire de la vie de Gémina. Jean va bien revenir mais pour repartir très vite. Il se fera tuer sur une jetée, là même où s'étaient arrêtées les recherches de Gémina. Ce n'est jamais anodin que les personnages en viennent à être obligés de se coucher. D'une manière ou d'une autre, ces moments vont influer sur leur futur.

La nature se filme alors en plan d'ensemble. Les personnages y figurent plus esseulés. La nature fatiguerait plus les personnages que la ville. L'épuisement devient un des thèmes de prédilection de Philippe Garrel. Il peut être physique ou mental. Philippe Garrel explore l'épuisement depuis le début de sa carrière.

[112] *Liberté la nuit*, 1h07min34sec.

Il va même jusqu'à le montrer matériellement par l'épuisement de la pellicule dans *Elle a passé tant d'heures sous les tropiques* et *Les Hautes solitudes.* Il laisse alors la bobine aller jusqu'à son terme, son déroulement complet. La fatigue extrême oblige donc les personnages à se reposer. Ils n'ont pas d'autre choix que celui de s'arrêter, car il n'y a plus d'image. Le réel et la fiction se mélangent. Par cette manière de tourner, Philippe Garrel se mettait lui-même aussi en marge.

En plus de donner l'opportunité aux personnages de se mettre un instant sur le côté de la société, les fossés permettent donc de se coucher sans vraiment l'être. En remplaçant les lits, ils offrent la possibilité aux personnages de se retrouver. Tout comme les murs, ou les sur-cadres, ils sont synonymes d'intimité pour les personnages. Mais, dans le cinéma de Philippe Garrel, les lits peuvent aussi prendre des formes plus insolites quand les conditions le réclament.

# 3. LES LITS DE FORTUNE : UNE MARQUE D'EVOLUTION

Chez Philippe Garrel, un lit n'est pas forcément dans une chambre. Il doit rester disponible pour les personnages qui en ont besoin à n'importe quel moment. Les lits prennent alors des formes inhabituelles. Ils s'adaptent à ce qui entoure les personnages et à leur nécessité. Ainsi ils ne sont plus de côté. Ils restent sur le même chemin. Ils n'ont plus besoin de faire des écarts. Cela va dans le sens de l'évolution des personnages. Ils semblent affranchis de toutes les règles, de toutes les normes. Il faut toutefois remarquer que ces lits de fortune se trouvent principalement au début de la carrière de Philippe Garrel. Eu égard aux lieux de tournage, où il n'y avait pas forcément d'appartements, mais aussi aux petits budgets de ces films, les personnages se créent alors leur propre intimité. Certains de ces lits de fortune sont clairement psychédéliques. L'important est ailleurs, c'est avant tout de pouvoir se sentir partout, comme chez soi.

## 3.1 « Un nuage sur le sol »[113]. Le lit comme refuge

Cette formule de Gilles Deleuze évoque le drap que Bernadette Lafont et Laurent Terzieff, interprétant un couple, posent sur le sol pour s'étreindre ou coucher Stanislas Robiolles, l'enfant qui joue le rôle de leur fils, dans *Le Révélateur*. Ce drap sur le sol revient à cinq reprises[114] dans le film. Ce drap devient un signe d'amour, une petite attention. Le drap s'accompagne toujours d'un oreiller. Posés au milieu de la route ou sur un parking, le drap et l'oreiller permettent aux personnages de retrouver un morceau d'intimité et surtout un rappel de leur habitation. En effet, dans *Le Révélateur*, chaque plan se trouvant

[113] Gilles Deleuze, *L'espace-temps, op. cit., p.259*.
[114] Le Révélateur, 7min46sec ; 22min10sec ; 23min01sec ; 40min42sec ; 52min11sec.

à l'intérieur d'un lieu comporte systématiquement un lit ou un meuble détourné faisant office de lit. Une nouvelle fois, le lit est synonyme de refuge pour les personnages. Ce drap posé à même le goudron représente le peu de propriété qu'ont les personnages durant leur périple. Il reste comme le souvenir de leur origine, de leur point de départ. Dans *Le Révélateur,* ces différentes scènes de drap au sol symbolisent aussi les différentes phases d'émancipation de l'enfant. Dans la première scène de drap sur le sol, les parents portent à tour de rôle l'enfant jusqu'à ce que Bernadette Lafont prépare ce lit de fortune. Le travelling s'arrête à cet instant, les parents sont à genoux devant leur enfant qui tourne autour d'eux avant de se coucher. Il s'agit bien d'une pause. L'action, figurée par le travelling, ne peut continuer si l'enfant a besoin de repos. C'est lui qui est le représentant de la vie dans le film. Dans la deuxième scène de drap sur le sol, il n'y a pas l'enfant. Laurent Terzieff porte sa femme, avant de la poser sur le "lit" qui est déjà installé au sol. Mais ici, après une courte pause au moment où Bernadette Lafont se couche, le travelling arrière redémarre en accélérant plus vite que jamais. L'enfant apparaît au plan suivant, seul, il va en direction de ses parents comme s'il venait de là où le travelling s'est terminé. Il s'asseoit sur le "lit" en tirant la langue, puis redonne leurs affaires à ses parents et confie sa peluche au cadreur. Ses parents sont statiques, il est le seul à bouger. C'est de nouveau lui qui les prend par la main pour les faire avancer en marchant sur le drap. L'enfant vient ainsi de prendre le voyage en main. Il a tiré, en plus, un trait sur le passé en piétinant son lit. Beaucoup plus tard dans le film, la scène de « *nuage sur le sol* » suivante, l'enfant laisse tour à tour ses parents l'embrasser. Il prend ensuite de la hauteur tout en les regardant s'étreindre tous les deux, puis leur tourne le dos et s'en va jusqu'à être hors-champ, sans jamais se retourner. La mise en scène en plan-séquence va dans le sens de l'enfant puisqu'il le suit à l'aide d'un léger panneau vertical. Les parents sont très vite hors champ, seules leurs ombres restent visibles. L'enfant a donc définitivement pris son indépendance, et ne reviendra pas en arrière. Il laisse ses parents dans leur passé. Lui, il va de l'avant. La dernière scène de drap posé sur le goudron, se situe à la fin d'un très long travelling latéral, de deux minutes, qui suit l'enfant jusqu'à son "lit". L'enfant s'est recréé un petit "chez lui" avec du feu, son lit, et sa peluche accrochée au mur derrière lui. Le travelling fait une pause lorsque Stanislas se couche, puis redémarre pour quelques

mètres seulement. Alors que tout portait à croire que la vue sur l'enfant dormant était la fin du plan, ces quelques mètres montrant l'inscription sur le mur en énorme « *Réveille-moi à 8h* », repositionne Stanislas dans son rôle d'enfant. Il est, certes, indépendant, mais ne peut pas encore tout faire tout seul. Il est toutefois devenu libre. Dorénavant, c'est lui qui donne les ordres, d'où l'emploi de l'impératif. Certes à son rythme, mais l'enfant est celui qui avance, celui qui continue sans cesse d'évoluer et de prendre de l'assurance. Il est déjà presque indépendant. Ses parents, eux, ont l'air coincés dans une histoire sans fin qui se répète. Ils n'ont pas d'autre choix que de laisser leur progéniture vivre et la regarder de loin.

L'évolution des personnages est bien au centre de cette figure de lit de fortune. C'est en sortant le lit de la maison, en le désacralisant, que Garrel permet au spectateur de voir cette évolution. Pour se développer, les personnages ont besoin de se sentir libres, tout en gardant un point de départ, un ancrage, même s'il n'est que symbolique.

Ce « *nuage sur le sol* » n'est pourtant pas le seul lit insolite dans l'œuvre de Garrel. En extérieur, mais aussi quelquefois en intérieur, les personnages se fabriquent des lits avec ce qu'ils trouvent. Ils ne peuvent pas faire autrement, cela relève d'un besoin quasiment vital.

## 3.2 Un point d'ancrage dans la liberté

Les canapés et les baignoires sont bien entendu des endroits où il est aisé et confortable de s'étendre. Les sièges de voiture apportent eux aussi un certain confort. A travers les films de Philippe Garrel, les personnages s'y attardent à de nombreuses reprises. Cependant, ils recherchent en priorité un emplacement sur lequel ils peuvent s'allonger. Peu leur importe si le lieu est dur ou douillet. C'est la position horizontale qui est recherchée. Par conséquent, il n'est pas rare de trouver les personnages garréliens couchés sur tout et n'importe quoi.

*Le Lit de la vierge* se passe presque intégralement en extérieur, à l'exception des scènes dans la grotte, en considérant qu'une grotte est un intérieur. De ce fait, ce film regroupe de multiples exemples de lits insolites. Lorsqu'il y a des draps, le "lit" devient quasiment "homologué". Marie-Madeleine[115] a installé le sien à même le sol au milieu des gravats d'une ruine sans toit avec un petit trou comme entrée. La lumière venant du ciel représente un cœur. Son statut de "pestiférée" est décrit par cette sorte de cellule éloignée de tous. Mais cette cellule est à ciel ouvert, et il y a cette brèche dans le mur. Elle est donc loin d'être emmurée. C'est plus pour se protéger et faire ce qu'elle veut qu'elle est dans ce lieu. Elle représente aussi, par son éclairage et ses draps blancs, une personne vraie, peut-être la seule à être franche. Elle fait son travail et ne s'en cache pas. Cette mise en scène présente Marie-Madeleine comme une femme libre. Elle est autonome et indépendante. Libre d'aller où elle veut tout en gardant son point d'ancrage.

Plus tard dans le film, Pierre Clémenti[116], Jésus Christ donc, a installé son drap et son oreiller sur le muret d'un barrage d'eau. Il essaie d'aider autrui en tant qu'homme mais n'y arrive pas. L'eau continue de couler. En tant que simple humain, il est totalement impuissant. Il prend alors sa couronne d'épines. Avec elle il est invincible. Un zoom en travelling avant vient focaliser l'attention sur cette couronne. Ce n'est pas qu'un simple objectif qui s'avance, comme cela aurait pu être le cas avec un zoom optique, mais bien toute la machinerie, et le spectateur par la même occasion qui se rapproche, comme par attraction autour de cet objet. Ce n'est qu'en tant que Jésus et non en tant qu'homme qu'il pourra aider son prochain. Et pour cela, il ne peut plus rester sur un lit, il doit aller de l'avant. Il saute donc devant lui, dans le peu d'espace qui lui reste entre le muret et la caméra. Des éclaboussures de son saut sont projetées devant l'objectif et entrainent un fondu au blanc. Le personnage de Jésus est à cet instant invulnérable. Il peut ainsi aider son prochain, ce qu'il fait dès le plan suivant en portant une jeune femme jusqu'à un lit.

Bien plus tard encore dans le film[117], Marie-Madeleine apparaît enceinte et enchainée dans une grotte. La grotte est obscure, hormis un renfoncement

[115] *Le Lit de la vierge*, 18min.
[116] *Le Lit de la vierge*, 41min10sec.
[117] *Le Lit de la vierge*, 1h21min24sec.

rectangulaire avec un éclairage formant un rond. Ce surcadrage fait penser à une télévision ou à une scène de théâtre dans laquelle tous les effets sont prévus. Marie-Madeleine entre dans le champ en répétant qu'elle est perdue. Elle s'installe au centre du cadre sur une sorte d'oreiller géant, qui est plus grand qu'elle. La lumière ondule au rythme d'un son ressemblant à des battements de cœur. La caméra commence à reculer lentement. Marie-Madeleine répète des « *j'aime* » qui se transforment par des « *je veux mourir* » une fois que la caméra est stabilisée. Les sons (les battements de cœur et les paroles de Marie-Madeleine) continuent dans le plan suivant jusqu'au moment où Jésus trouve un animal mort. Garrel rend ces plans de Marie-Madeleine dans la grotte très négatifs pour elle. En effet, dès le moment où elle se retrouve enceinte, elle est enchainée. Elle qui vivait indépendante est maintenant enfermée dans un intérieur imaginaire. L'amour et la mort, deux thèmes chers au cinéma de Philippe Garrel, se mêlent dans cette scène où la seule certitude est ce qu'elle répète en entrant dans le champ, que pour le moment, elle est perdue. Le lit est ici sa tanière. Son évolution passe d'une personne libre et pleine de vie à une personne attachée et ayant envie de mourir.

Dans Les Hautes solitudes[118], Nico est allongée sur un amoncèlement de parpaings. Elle aussi est perdue. Elle ne cesse de lever la tête comme si elle était aux aguets. L'unique solution pour qu'elle se calme est d'essayer de dormir. Ce long plan d'ouverture atteste de toute la peur de "l'ailleurs" du personnage. Elle se réfugie sur ces parpaings pour se retrouver quelques instants, reprendre ses esprits et espérer un futur meilleur. Au plan suivant, elle est en train de prier.

Les personnages cherchent un havre de paix, peu importe la forme qu'il prend. Dans *Le Révélateur*[119], l'enfant a donc pris son indépendance. Cependant, le dernier plan où un personnage est couché dans le film, le montre entrant dans une caisse en bois remplie de gravier avec juste son oreiller comme rappel du lit. C'est son père qui ouvre et referme la caisse mais il le fait sur ordre de son

[118] *Les Hautes solitudes*, 00min10sec.
[119] *Le Révélateur*, 55min28sec.

fils. L'indépendance est bien marquée mais l'enfant a encore besoin d'avoir des moments seuls et sécurisés.

Les personnages de Philippe Garrel ont donc besoin de ces moments horizontaux pour se sentir bien. Les exemples sont très nombreux, qu'il s'agisse du lit de plume dans *La Cicatrice intérieure*, d'une table dans *Le Révélateur*, du parquet dans *La Frontière de l'aube*, ou des bras d'un compagnon dans une grande partie des films, la finalité est toujours la même. Ce besoin d'être couché est continuellement lié pour les personnages à la recherche d'une certaine quiétude, au besoin de se retrouver seuls face à eux-mêmes, enfin tranquilles, à l'horizontale.

Ce n'est pas parce que les personnages sont allongés qu'ils sont à l'arrêt. Ils se posent sans cesse des questions. Ces moments d'horizontalité leur permettent donc d'avancer dans leur tête. Parfois, ils avancent aussi physiquement en même temps. Grâce à des lits roulants.

## 3.3 Des lits qui se déplacent : progression physique et mentale

Le lit roulant est, comme son nom l'indique, un lit qui permet d'avancer. Mais d'avancer en étant couché. L'intime va alors découvrir le monde. Il est l'alliance parfaite entre "le casanier" et "l'aventurier". Être protégé tout en traversant l'extérieur. Surtout, le lit roulant permet enfin de vivre allongé.

Le lit roulant semble être une thématique typique mais aussi utopique de la fin des années soixante. En effet, Pierre Etaix l'a popularisé en 1968 dans *Le Grand amour*[120] afin de s'enfuir pour vivre un amour interdit. Pierre Etaix utilisait le lit roulant à des fins burlesques pour braver toute forme d'interdit.

Philippe Garrel l'utilise, lui, dans deux de ses films *Le Révélateur* en 1968 et *Le Lit de la vierge* en 1969. L'interdit est en toile de fond mais le lit roulant sert surtout aux personnages pour progresser mentalement et physiquement.

[120] *Le Grand amour,* réalisé par Pierre Etaix, 1968.

Dans *Le Révélateur*[121], l'enfant attend au bord de la route. Ses parents arrivent de l'arrière-plan. Ils sont flous. Dès qu'ils deviennent nets, le lit démarre. L'enfant est alors en pleine quête d'indépendance. Ses parents tentent de le rattraper mais en vain. A la première route traversée, ils abandonnent. L'enfant va ainsi découvrir le monde, au-delà des frontières familiales. Le lit roulant chez Philippe Garrel permet de faire de très longs travellings car la caméra ne filme pas un lit qui roule comme chez Pierre Etaix mais elle est posée sur le lit ou l'accompagne de la même manière que si elle y était. La caméra, donc le public, est embarquée sur l'aventure du lit roulant. Elle suit l'évolution du personnage. Dans cette scène du *Révélateur*, le travelling dure trois minutes. Ce travelling est donc très long, certes, toutefois moins long que celui que réalise Godard dans *Week-end* un an auparavant, et qui dure plus de sept minutes. Cependant chez Godard, ce n'est pas dans un lit mais dans une voiture. Dans *Le Révélateur*, la particularité est que l'enfant revient au point de départ. Garrel a donc réalisé un travelling circulaire, ce qui est assez rare. Il tourne de nouveau un travelling à 360° dans *La Cicatrice intérieure* mais le but n'est pas le même. Ici, l'enfant n'est pas encore totalement indépendant. Il a besoin de découvrir le monde, tout en ayant un point fixe où revenir. Lorsque l'enfant revient de ce travelling, les parents sont en train de partir en arrière-plan. Ils finissent donc par accepter l'évolution de leur fils.

Dans *Le Lit de la vierge*[122], la figure du lit roulant revient à quatre reprises pour des motifs similaires. Il sert alors à se reposer mais surtout à réconforter son compagnon. Dans *Le Lit de la vierge*, il y a systématiquement deux personnes sur le lit roulant. Jésus est à chaque fois le personnage masculin. Le personnage féminin alterne entre Marie Madeleine et la Vierge Marie. Ce lit roulant est le seul endroit où Jésus est sûr d'être en sécurité. Il est son seul point d'attache, et par la même, son seul point de chute. Jésus est sûr d'y retrouver une femme aimée et aimante. De plus, le lit est présent aux différentes étapes de son périple. En plus de l'apaiser et donc de le fortifier, le lit lui permet de mûrir ses réflexions et d'avancer. Pourtant, dans l'un de ces quatre cas de figure, un seul[123] ne le fait pas avancer physiquement puisqu'il

[121] *Le Révélateur*, 44min30sec.
[122] *Le Lit de la vierge*, 00min12sec ; 10min15sec ; 42min39sec ; 1h31min33sec.
[123] *Le Lit de la vierge*, 42min39sec.

tourne en rond. Ce plan ne le fait pas avancer physiquement, mais il le fait évoluer. En effet, si ce plan tourne en rond, c'est parce que Jésus ne réalise pas sa mission comme il faut. Ce plan sert alors à le remettre dans le bon sens de marche. Il l'oriente. Le plan précédent, il n'a pas réussi à sauver quelqu'un. Le plan suivant le présente en train d'être lavé. Il se purifie. Il peut ensuite reprendre son chemin en étant meilleur. Ce plan de lit roulant ne l'a peut-être pas fait avancer physiquement mais il lui a permis de franchir de nouvelles étapes. C'est une avancée mentale.
Il faut noter que chez Garrel, toutes les actions se déroulant sur un lit roulant sont toujours filmées en plan séquence. L'évolution du personnage se fait en temps réel.

Les lits roulants offrent la possibilité d'aller de l'avant tout en étant dans un lieu intime et donc sécurisant. Une nouvelle fois le lit est un refuge pour le personnage. En étant sur le lit roulant avec le personnage, la caméra est au plus près de la mue de celui-ci. La mise en scène de ces travellings en plan séquence permet aussi au spectateur d'avancer en même temps que le film, au même rythme, sans ellipses. Ici, le lit n'est plus du tout un meuble, mais bien un lieu à part entière.

Chez Philippe Garrel, les lits peuvent donc avoir toutes les formes possibles sorties de son imagination, ils auront toujours les mêmes fonctions. La présence continuelle des oreillers ou des édredons permet aux personnages de se sentir comme chez eux. L'oreiller étant, donc, l'endroit le plus intime du lit puisqu'il accueille la tête. Il faut aussi noter que même dans les vrais lits, c'est-à-dire se situant dans des pièces qui ont la fonction de chambre, la présence des sommiers est loin d'être la norme. En effet, de nombreux matelas sont posés à même le sol. Est-ce par flegme de ne pas avoir à monter quelque chose de lourd et encombrant, ou tout simplement parce que le besoin d'être sur un lit est plus fort que la qualité des nuits qu'ils passeront ? Dans tous les cas, la position horizontale ou suggérée leur est plus importante que tout.

Ces lits de fortune sont aussi un moyen de situer les personnages à un instant précis de leur vie. A ce moment-là, les personnages ont envie de tout bousculer, de renverser les normes. C'est eux qui prennent la rue. Ils vivent de la manière dont ils ont envie. Ils n'attendent aucune approbation à ce qu'ils font. Ils vivent, tout simplement. Libres. Cette figure de lit pouvant être posé n'importe où, d'occuper le pavé, est aussi une référence à des années où beaucoup de choses étaient à portée de mains, où l'abdication semblait impossible. Une période où descendre dans la rue avait une signification forte. Ce monde utopique est très bien décrit dans toute l'œuvre de Philippe Garrel. Dès que les appartements font leur véritable apparition, les personnages rentrent dans le rang.

# 4. L'HORIZONTALITE COMME POSITION POLITIQUE

La politique dans le cinéma de Philippe Garrel a une place spéciale dans le sens où tout est politique. Et l'amour en premier lieu.
Garrel démarre le cinéma après avoir baigné dans les bouleversements de la modernité amenés par la Nouvelle Vague. Il apprend la vie par le filtre de ces années soixante qui voient la société évoluer. Les "évènements de Mai 68" sont pour lui une manière de faire du cinéma différemment, de manière totalement libre. Il en sortira *Actua 1*, un court métrage sur les actualités des barricades, malheureusement perdu, mais devenu mythique, Godard l'ayant qualifié de « *chef-d'œuvre* », de « *meilleur film réalisé sur Mai 68* [124]». Garrel se resservira de ses souvenirs pour tourner les scènes d'affrontement dans *Les Amants réguliers*, notamment pour les longs travellings[125] qu'il réalisait à l'époque à bord d'une « *Lancia décapotable* [appartenant à Alain] *Jouffroy* [126]». Garrel, avec le groupe Zanzibar n'était donc pas dans une mouvance non-politique.
Il sentira la fin de cette ébullition et partira tourner *Le Révélateur* avant la fin des "évènements de Mai 68". Il ne se considère alors « *plus que comme militant pour l'art* [127]». Il en résulte dans ses films une sensation que tout s'apprend et qu'il faut sans cesse se battre, pour la politique, pour l'amour, pour la vie. Que rien n'est jamais gagné.

## 4.1 L'Initiation sous l'angle de la plongée

Comme pour toute discipline, pour comprendre et s'engager en politique, il faut une phase d'initiation. Cette transmission se fait entre quelqu'un qui sait et un autre qui absorbe. Entre un maitre et un élève, même si bien-sûr il n'y a

[124] Antoine de Baecque, *Godard, Biographie*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2011, p.413. Première édition, aux Editions Grasset & Fasquelle, 2010.
[125] *Les Amants réguliers*, 09min43sec.
[126] *Ibidem.*
[127] Jean-Marc Lalanne et Jean-Baptiste Morain, *op. cit.*, p.40.

pas autant de cloisonnement entre eux qu'à l'école. La plupart du temps, ces protagonistes sont proches les uns des autres. Celui qui explique a donc de l'ascendant sur celui qui ne sait pas. Ce savoir se visualise sous l'angle de la plongée. Cet axe de caméra peut évoluer au rythme du disciple. C'est un échange de savoir qui s'opère entre les personnages. La plongée devient une force tutélaire. C'est elle qui place le personnage en situation d'apprentissage.

Si l'amour est politique, le sexe aussi. La champ contre-champ en plongée et contre-plongée au début de *Le Vent de la nuit*[128], en est une synthèse. Il n'est ici question que des trois premiers plans de la scène qui montrait les deux amants faire l'amour en ellipse. Car c'est bien en trois plans que Garrel énonce toute la situation et la hiérarchie qui règne entre les personnages de Catherine Deneuve et Xavier Beauvois, respectivement Hélène et Paul. Hélène est debout en plan poitrine, la caméra la suit par un mouvement panoramique. C'est elle qui mène le jeu. Elle fait un chignon avec ses cheveux, et met des lunettes, ce qui lui donne encore plus le rôle de maitresse. Dans cette situation, le mot maitresse prend tout son ampleur puisqu'à cet instant Hélène est aussi bien l'institutrice que l'amante de Paul. Ce dernier est sur le lit, en plan rapproché, le visage coupé par le cadre. Il n'a pas d'espace, il est happé. De plus c'est elle qui pose les questions « *tu aimes ?* » puis au retour du contre champ : « *T'aimerais pas un peu le cul toi ?* ». C'est bien de l'initiation sexuelle entre une femme et un homme ayant quasiment vingt ans de différence. L'un est déjà acquis, Paul, installé sur le lit depuis le début de la scène. Hélène est debout, se tenant très droite, du haut de son expérience. Ces deux phrases ont d'autant plus de force qu'elles sont les premières à être prononcées directement dans le film, non en voix off ou en voix over. De plus, pour en revenir à Catherine Deneuve, son aura lui confère une sensation de domination et d'apprentissage. L'initiation à l'amour ne peut alors se vivre qu'avec quelqu'un de plus expérimenté, de la même manière que pour la politique. Une fois de plus, la politique enveloppe tout.

[128] *Le Vent de la nuit*, 04min15sec.

La politique, dans le sens des idées, dépasse les individus. Dès qu'elle entre dans le champ et qu'un personnage n'a pas encore d'idées préconçues, la caméra prend de la hauteur et cadre ainsi l'individu en plongée. Dans *Un Eté brulant*[129], Frédéric et Paul, interprétés par Louis Garrel et Jérôme Robart, sont dans l'atelier de Frédéric durant un long plan de plus d'une minute. Ils parlent de la vie en général, en légère contre-plongée. Ils sont tous les deux dans le cadre. Mais dès que la politique fait son apparition par le prisme du grand-père, Paul sort du cadre et Frédéric s'asseoit, la caméra opère un mouvement furtif vers le bas, le plaçant ainsi en plongée. Puis c'est sur la photo du grand père que la plongée se focalise, stoppant par là même le long plan. Evidemment c'est la voix over de Paul, le plus politisé, qui explique le passé politique du grand-père de Frédéric. Il parle en voix off, il s'agit bien de la voix narrative du film. L'initiation politique ne peut pas se faire frontalement. Les enjeux ont trop d'importance pour être à hauteur de ceux qui ne les connaissent pas encore assez bien. C'est aussi ce qui se passe dans *Les Amants réguliers*. Au début du film, François, Louis Garrel, est en pleine ébullition politique. Il commence à choisir par lui-même, à avoir ses propres opinions. Néanmoins, son implication politique n'est pas encore très précise. Après avoir fui les gendarmes qui venaient le chercher de force pour le service militaire, il se dirige chez ses amis. Il trouve Jean-Christophe, interprété par Eric Rulliat, assis dans l'escalier[130]. François lui raconte une aventure qu'il viendrait de vivre avec un cocktail Molotov. Ils sont dans une plongée accentuée par la déclivité de l'escalier. Ils sont dans une semi-obscurité. L'ombre de François est plus présente à l'image que lui-même. Cette plongée, dans un lieu étroit et sombre, renforce ce sentiment de voir des enfants qui jouent à se cacher. Ils sont alors très insouciants. Lorsqu'ils auront de vraies idées politiques, ils seront cadrés à leur hauteur. C'est ce qui arrivera durant toutes les scènes d'émeute.

Cette initiation peut aussi se réaliser seul. Le personnage face à lui-même. Mouche, joué par Emmanuelle Riva dans *Liberté la nuit*, en est le parfait exemple. C'est elle, toute seule, qui s'initie à la résistance, et ce malgré la séparation d'avec son conjoint. Elle se trouve au bord du lit et enroule des

[129] *Un Eté brulant*, 22min07sec.
[130] *Les Amants réguliers*, 09min04sec.

revolvers dans du papier journal afin de les dissimuler[131]. C'est à ce moment-là, troublée par le chagrin d'un amour perdu, qu'elle va se jeter dans la cause politique à bras-le-corps, tel un refuge. C'est une plongée très prononcée, qui ne renvoie à aucun personnage. C'est bel et bien Mouche face à son destin qui est mise en scène. Comme si la politique permettait de s'élever. Si Mouche avait été face à elle-même, elle aurait été cadrée à sa hauteur. Ici c'est bien le poids de l'histoire en marche qui la contemple.

L'initiation sous l'angle de la plongée révèle aussi une manière de filmer deux personnages, dont l'un est plus haut que l'autre, et le rapport de force qui s'opère entre les deux. Plus clairement, comment cadrer un corps allongé en contre champ d'un corps debout. C'est aussi cette puissance du corps qui est mise en jeu. Un corps debout, libre de ses mouvements, a plus de puissance qu'un corps allongé. De même il a naturellement une certaine emprise sur lui. Un corps plus bas qu'un autre sera, la plupart du temps, sous son autorité, tel une force d'attraction. Seuls quelques personnages, au charisme débordant, peuvent être plus bas que les autres tout en gardant leur ascendant sur eux. C'est le cas des parrains de la mafia ou des grands chefs d'entreprise. Ils n'ont pas besoin d'être debout car ils ont assis leur autorité depuis longtemps. Dans *Sauvage Innocence*[132], le personnage de Michel Subor, Chas, est un trafiquant de drogues qui détient le pouvoir de l'argent. Il n'a pas la nécessité d'être debout, il n'a besoin de rien, lui. C'est François, interprété par Mehdi Belhadj Kacem, qui vient demander de l'argent pour pouvoir réaliser son film. Chas est en position de force dans l'esprit du jeune metteur en scène, sa posture n'a donc plus d'importance. Même assis, c'est lui qui influe sur le cadre. François est presque effacé, se tenant courbé, une partie de son reflet dans le miroir. Il est tiraillé entre deux options. Soit faire son film à la condition de transporter de la drogue, soit rester intègre mais sans film. C'est le doute qui l'habite à cet instant-là. Une incertitude contrebalancée par l'assurance de Chas. Cette mise en scène de Garrel permet de cerner immédiatement les différences entre les deux personnages. La hiérarchie ne serait évidemment pas la même si Chas était cadré en plongée. L'initiation diffère donc selon l'axe de la caméra. Chez

[131] *Liberté la nuit*, 24min39sec.
[132] *Sauvage Innocence*, 26min36sec.

Garrel, ce n'est que par la mise en scène qu'un personnage peut avoir de l'emprise ou non sur un autre. Il faut toutefois mentionner que le personnage qui se retrouve sous la coupe d'un autre, le fait de manière consentante. Même si après cela il le regrette, il a agi en connaissance de cause.

Entre la période d'initiation et celle de l'action, il y a un temps de préparation qui s'impose. Une préparation matérielle, mentale, voire même physique. Un laps de temps dans lequel un personnage se retrouve seul face à lui-même. C'est ici qu'il fait véritablement son choix. Il doit affronter ses responsabilités. Il n'a plus de guide pour le diriger. Il se retrouve seul devant l'objectif. L'objectif qu'il s'est fixé mais aussi celui de la caméra.

## 4.2 Avant d'agir : La préparation à hauteur d'homme

Pour comprendre et montrer toute la complexité qui se trame chez un personnage, se mettre à sa hauteur, est le cadre le plus moral. « […] *Placer se caméra à hauteur d'homme qui est* […] *une hauteur morale*[133] ». Pas de plongée, ni de contre-plongée. Il faut que le personnage redevienne humain, et pour cela, que la caméra soit au même niveau que lui. Le personnage n'est plus dans un temps de réflexion, mais bien dans un stade de préparation. Le lit n'est plus le seul endroit sur lequel cette évolution se développe, même s'il est toujours question de la transition d'un corps couché à un corps debout. Bien souvent les personnages, qui se préparent à un bouleversement de leur vie, sont déjà dans une posture assise. Comme s'ils avaient dès lors passé un cap dans leur évolution.
La mise en scène de Garrel capte ces moments de mutation de l'être humain. Les personnages ne sont pas pris de haut, ni mis sur un piédestal.

[133] Nicolas Azalbert et Stéphane Delorme, « *« Mon but c'est de faire des films d'amours politiques », Entretien avec Philippe Garrel* », Cahiers du cinéma n°671, Octobre 2011, p.70.

*J'entends plus la guitare* est un des seuls films garréliens à être presque entièrement tourné à hauteur d'homme. C'est un film dit de la maturité. Du moins, un film qui présente des personnes ayant véritablement atteint l'âge adulte. Mais il s'agit surtout d'un film au présent. La manière de cadrer à hauteur des personnages tout au long de l'histoire coïncide avec les tourments qu'ils ont dans leur vie. Ils sont sans cesse mis dans une position qui leur impose des choix. La réalisation elliptique accentue cette sensation que les personnages sont tout le temps face à eux-mêmes. Après une première partie plus formelle, la mise en scène à hauteur d'homme se met en place au moment des ruptures entre les couples. Car il est bien question aussi de rupture dans la mise en scène. Les exemples ne manquent donc pas, mais l'une des meilleures démonstrations de ce procédé dans ce film est la scène dans laquelle Gérard, incarné par Benoît Régent, est en train de prendre un bain[134]. Il vient de décider de se séparer de Marianne, joué par Johanna Ter Steege, jugée trop nocive pour lui. Le plan précédent, il vient de faire la rencontre d'Anne, Brigitte Sy. Ils se vouvoient encore. Gérard est donc dans son bain, en très légère plongée. Dans un plan-séquence, Anne lui amène une assiette de pommes de terre. Elle est hors-champ, seul son bras qui tend le plat est visible. Gérard prend l'assiette et attrape le bras d'Anne afin de la faire descendre à sa hauteur pour l'embrasser. A la fin de ce baiser, Anne sort du champ. Gérard se redresse et mange goulûment ses pommes de terre. Au moment où Gérard passe de la position semi-allongée à assise dans la baignoire, la caméra pivote presque imperceptiblement, dans le but d'être à sa hauteur. Ce mouvement coïncide avec la nouvelle vie qui s'annonce pour lui. C'est un moment de résurrection qui est filmé ainsi. Un nouveau départ. Gérard est maintenant prêt à passer à autre chose. Ce court laps de temps à hauteur d'homme est la démonstration du changement qui est en train de s'opérer, une préparation mentale à l'inconnu(e). Toujours dans le même plan, Gérard se lève, s'habille sans se sécher, trop pressé. Il est en contre-plongée, il a déjà pris de la hauteur, il est transformé. A noter que le cadrage fait en sorte de ne montrer que son torse nu. Hélas, dans le plan suivant, très court, il est écrasé par une plongée importante et très peu de lumière, le regard vague, la goutte au nez. Il ne sortira

[134] *J'entends plus la guitare*, 1h00min15sec.

jamais vraiment de ses démons. Il aura au moins pu essayer, avoir cru pouvoir en sortir, en avoir l'illusion.

Dans *Liberté, la nuit*, tout ne se déroule pas dans le sens habituel, à l'image de la période de vie troublée due à la guerre d'Algérie. L'initiation pour Mouche est donc le moment où elle enveloppe les revolvers dans du papier journal et sa préparation mentale se situe juste en amont de cette scène. Cette préparation s'élabore en deux temps. Tout d'abord Mouche est avec Jean dans la voiture de ce dernier. La voiture est à l'arrêt. Jean lui parle du passé et Mouche fond en larmes. Dans un raccord en plan rapproché dans l'axe[135], Mouche est seule à l'écran, Jean se retrouve bord cadre, quasiment sorti du champ. Il n'y a plus de son diégétique, seules les tonalités du piano de Faton Cahen sont présentes. Elle a le regard dans le vague. Cette séquence est un interlude dans le film, en dehors du temps. Il s'agit bien d'une entrée dans les pensées de Mouche. En un peu plus d'une minute, elle va passer par beaucoup de sentiments, se préparer à ne plus vivre avec Jean et à passer à l'action armée. Ces changements s'opèrent par des variations de lumières qui produisent des sortes de filtres blancs sur l'image. Une légère coupe dans ce plan, tel un saut de quelques images, mêlées à ces nombreux filtres blancs et à l'arrêt du piano de Faton Cahen, ramènent Mouche dans la réalité. Sa réalité, la sienne, car il n'y a toujours pas de son diégétique. Il n'y a d'ailleurs plus de son du tout. Mouche a fini de se préparer, elle est maintenant prête. Sans un mot, Garrel réussit à montrer un personnage se préparant à une transformation de sa vie. A un immense bouleversement même. Pour Mouche, politique et amour sont liés, ce n'est qu'une histoire d'engagement. L'un remplaçant l'autre.

La préparation de Jésus, incarné par Pierre Clémenti, dans *Le Lit de la Vierge* se déroule en plusieurs actes. Il est d'abord choyé par sa mère, et pense que le monde est prêt à le recevoir. Mais malgré ses supplications d'être le « *Sauveur* », il reste seul. Il se réfugie sur du foin[136] dans un plan large à sa hauteur. Il n'est finalement qu'un être humain qui essaie de vivre. C'est la première fois qu'il se retrouve perdu et solitaire. Sur cette botte de paille, dans

[135] *Liberté la nuit*, 23min25sec.
[136] *Le Lit de la Vierge*, 14min55sec.

une position à mi-chemin entre à genoux et accroupi, Jésus a compris la situation et est en train de se préparer à son chemin de croix. Après un bref passage auprès de Marie Madeleine, jouée par Zouzou, qui « *jette des cailloux* », Jésus se retrouve à terre, comme assommé par le fait que la jeune prostituée ne le connaît pas. De nouveau, la caméra est à sa hauteur, à ras de terre, il n'arrive pas à s'élever de cette dimension de simple humain. Dans le même plan, il se prépare à ramasser des cailloux, afin de faire comme tout le monde, dans un parcours déjà tracé. La caméra opère un mouvement afin d'avoir son corps entier dans le champ, dans un plan d'ensemble, qui le rend définitivement "normal" et seul. Ces quelques plans sont symptomatiques de la vision de la politique chez Garrel. De l'envie d'y croire au renoncement. Car il est bien question ici de résignation de ses idéaux. Jésus redevenant un simple humain. C'est toute la génération utopique des barricades de Mai 68 qui est à voir en métaphore du personnage de Pierre Clémenti. Des Hommes qui se sont levés pour des idées, qui ont voulu marcher sur des chemins de traverse mais qui n'ont d'autres choix que de retourner sur les voies centrales, de se recoucher.

Ces phases de préparation à hauteur de personnage se retrouvent de film en film dans l'œuvre de Garrel. Ces séquences-là ne sont jamais anodines. Elles sont au-delà de celles de simple réflexion. Que ce soit pour la politique ou pour l'amour, elles sont une préparation mentale et personnelle. Elles permettent aux personnages de passer des caps dans leur vie respective.
Ces instants sont intemporels. Bien souvent, en dehors de toute logique de mise en scène et de narration traditionnelle. Ils représentent une coupure dans la continuité du film. Ce sont des instants de mise en scène d'un personnage solitaire. Même s'il y a du monde autour de lui, il reste seul. Il s'agit de capter des moments personnels qui n'appartiennent qu'au personnage.

Cette préparation préfigure l'action. Mais chez Garrel, l'action n'est pas forcément quelque chose de physique. C'est aussi quelque chose de mental, à mener à bien à l'intérieur de soi. Se préparer à l'action est un travail à accomplir pour espérer progresser. Il ne se passe pas forcément quelque chose de

transcendant après cette préparation. Mais le personnage a néanmoins changé et avancé. Il s'est levé, passant ainsi à la verticale.
Hélas, trop souvent cette verticalité n'est que de courte durée. En effet, parce qu'ils n'arrivent pas à leurs fins ou parce que la tâche est insurmontable, les personnages garréliens renoncent et retournent à l'horizontale.

## 4.3 Résignation et renoncement. Retour à l'horizontale

Les personnages, qui n'arrivent pas à atteindre leur but, baissent les bras. Pour reprendre une expression de jeux de cartes ils "se couchent". C'est-à-dire qu'ils ne vont pas plus loin, qu'ils arrêtent leur progression et recommencent au début. Ils ne retournent pas pour autant en arrière, ce qu'ils ont acquis est irréversible. Ils n'ont simplement pas la force de continuer. Le retour à l'horizontale est donc leur seule perspective. Pour ne plus avoir à faire d'effort, les personnages n'ont d'autres choix que de retourner se coucher, ou du moins s'allonger. Ils retrouvent ainsi leurs marques et leur sécurité. Mais ils sont alors face à leur échec. Ils ne sont plus face caméra. Lorsque la fatigue, la lassitude, voire la faiblesse est trop présente, les personnages sont, pour employer une autre expression populaire, "à plat".

Chez Garrel, la politique ne se fait qu'avec la révolution ou la résistance. Dans *Les Amants réguliers*, c'est la révolte de Mai 68 qui est montrée, dans *Liberté, la nuit*, la guerre en Algérie, ou même, entre autres dans *Un Eté brulant*, certains mouvements d'extrême gauche. Vivre la politique ne pouvant se faire que contre quelque chose. Hormis Jean dans *Liberté, la nuit*, qui donne sa vie pour la cause, les autres personnages des différents films ont une notion très utopique de l'engagement. Le cas le plus extrême est celui de Paul dans *Un Eté brulant*. Il fait mine d'être très engagé, lit un journal appelé *L'Insurrection*, est très théorique dans son discours, mais lorsqu'avec Frédéric,

ils croisent une rafle de sans-papiers par la police française[137], il n'intervient pas, se sauve presque, et se contente de dire tout bas, bord cadre, *« quelle merde ce Sarko »*. Il n'est pas plus scandalisé que ça de ces hommes debout quelques secondes auparavant, qui sont maintenant menottés et forcés d'être allongés au sol. Le plan suivant, il urine dans un angle de murs. Il est comme un enfant qui aurait fait une bêtise et qui serait puni. Paul est puni de ne pas réussir à tenir ses convictions et encore moins à les mettre en pratique. Il est à l'extérieur, il ne peut pas aller dans sa chambre, il se met donc au coin.
La résignation politique se vit comme une perte de l'engagement. Bien souvent les personnages en rupture d'engagement politique vont se diriger vers une nouvelle dépendance qui se matérialise par la drogue ou l'amour. Ils ont besoin de penser à quelqu'un d'autre qu'eux pour vivre. Ou de ne plus penser du tout avec la consommation de drogues. L'instant de renoncement est donc un moment solitaire d'abattement, face à l'utopie éteinte.

*Les Amants réguliers* est le film où l'action politique est la plus montrée par le biais de plus de vingt minutes d'insurrection, en reconstitution des évènements de Mai 68. A la fin de cette longue séquence d'affrontements sur les barricades, le personnage de Louis Garrel, François, est poursuivi par des CRS. Il se réfugie sur les toits des immeubles. Afin de se cacher, il s'allonge derrière des cheminées[138]. En trois plans, Philippe Garrel va expliciter le renoncement à la lutte politique. François est donc couché derrière des cheminées. Il ne bouge pas, respire à un rythme normal, ce qui peut paraitre étrange eu égard à ce qu'il vient de vivre, à savoir une course poursuite avec des CRS. Un plan en contre-champ de François montre une fenêtre du dernier étage donnant sur une cour intérieure. Il y a de la lumière dans cet appartement. Une femme regarde à travers cette fenêtre en tirant le rideau, puis le referme et éteint la lumière. Après un long retour sur François, qui ne bouge pas, allongé sur le toit, Garrel opère un raccord dans l'axe en plan très rapproché sur le visage de ce dernier. Toute la résignation passe par ces trois plans. Tout d'abord, François a arrêté de courir, et par la même occasion, de combattre. De plus, en se mettant à l'horizontale sitôt qu'il le peut, il est déjà dans l'arrêt car il doit rester caché. Il n'a plus le choix, il ne peut plus se relever.

[137] *Un Eté brulant*, 16min50sec.
[138] *Les Amants réguliers*, 33min10sec.

Il n'a d'autres options que de rester à terre. "Couché" dans le sens de l'expression du jeux de cartes. Ses illusions se sont déjà envolées. Le plan rapproché sur son visage, les yeux ouverts, ainsi que le fait qu'il ne bouge presque pas, provoquent la sensation d'un corps sans vie dont l'âme s'est déjà évaporée. Le contrechamp sur l'appartement est la métaphore de ce que vient de vivre François. Il a mis de la lumière chez lui, a osé entrouvrir le rideau pour voir ce qu'il y avait à l'extérieur mais finalement l'a refermé et a éteint cette lumière qui brillait chez lui. C'est tout son renoncement que Garrel a mis en scène ici. La séquence suivante de ce plan est présente pour encore plus expliciter la résignation de François. Au petit matin, ce dernier se réfugie chez la maitresse de son père. Cette dernière lui répète à plusieurs reprises qu'il faut qu'il prévienne ses parents. François explique de manière enfantine ce qui lui est arrivé. Il est redevenu un jeune garçon qui a besoin qu'on s'occupe de lui. Sa future belle-mère le traite comme un enfant, lui amenant même des affaires pour se changer. A la fin de cette séquence, François est allongé dans un bain, les yeux fermés. Une fermeture à l'iris vient clore définitivement son chapitre politique.

Le renoncement politique est un acte fort pour un personnage. Renoncer à ses idéaux est un bouleversement dans sa vie. L'amour est souvent la clef qui ouvre sur une nouvelle aventure. Un nouveau passage de la vie des personnages. Chez Garrel la politique se vit pleinement et l'amour aussi. La plupart du temps, ces deux facteurs sont dissociés. Il faut avoir fini l'un pour entamer l'autre et ainsi de suite, comme un éternel recommencement. C'est aussi que cette précarité de l'engament est démontrée. Les personnages sont sans cesse confrontés à des choix qui engendrent des réactions en chaîne, qu'ils soient tiraillés entre deux conquêtes, entre deux idées, voire même entre vivre et mourir. La politique devient une forme mentale sur la manière d'agir en toutes circonstances.

Les personnages passent donc très souvent par un arrêt des convictions politiques afin de vivre une histoire d'amour. « *Lier ensemble révolution politique et révolution intime. Les révolutionnaires d'une nuit et les amants*

*réguliers.* [139]» *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights*, est une des belles démonstrations que fait Garrel sur le renoncement, la résignation, joints à une redécouverte du plaisir. Dans une séquence non-sonore, Le livre *Le Capital* de Karl Marx est abandonné sur un lit[140]. L'image est forte. La longueur du plan fixe en plongée sur ce livre donne toute sa dimension au propos qu'il faut en tirer. Dans ce film en noir et blanc, le livre a une couverture foncée qui ressemble à une tâche au milieu de draps blancs immaculés. D'ailleurs les draps le recouvrent en partie. Ce livre est déjà oublié. L'ami de Marie, interprété par Lou Castel, est passé à autre chose. En couchant *Le Capital* sur un lit, c'est tout le communisme qui est remis en cause. La charge est d'autant plus grande que Garrel n'a jamais fait de plans du moindre livre sur un lit, durant toute sa carrière. Le plan suivant, le livre a disparu. C'est Lou Castel qui est maintenant couché sous les draps. Durant près d'une minute, en plan rapproché, il a le regard dans le vague. Puis, dans le même plan, Marie, jouée par Mireille Perrier, vient l'embrasser. Le personnage de Lou Castel passe alors du désœuvrement de la perte de l'utopie à un nouvel élan dirigé vers l'amour. Toujours dans le même plan, ce dernier se lève et sort du champ. Marie prend alors sa place. En se retournant, elle laisse apparaitre *Le Capital* au bord du lit de manière floue. C'est bien elle qui est nette et au premier plan. L'amour l'a emporté sur la politique.

Le retour à l'horizontale est la seule position pour les personnages garréliens qui leur offre l'opportunité de continuer à vivre après avoir abdiquée. Cette position allongée leur permet, d'une part, de retrouver leur sécurité et leurs repères, mais aussi, de pouvoir nouer une relation d'amour. L'horizontalité (re)devient alors leur unique position. Chez Garrel tout ne semble qu'un éternel recommencement, d'envies, de bonheurs et d'échecs jusqu'à la mort.

---

[139] Stéphane Delorme, « *Les justes (68 et après)* », Cahiers du cinéma n°605, octobre 2005, p.12.
[140] *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights*, 1h23min24sec.

# CONCLUSION

François Dervieux, incarné par Louis Garrel dans *Les Amants réguliers*[141], lit un poème qui, dit-il, il a lui-même écrit. Il s'intitule « *Le Lit Idéal* » :

« *Les nuages, quelques fumées neigeuses,*
*Sont là, tellement sur le bleu,*
*Qu'on ne peut les imaginer autre.*
*On dirait des anges.*
*Dans ce lit-là, il a dormi celui*
*Dont le regard s'éveille, au hasard*
*De ce ciel dans l'oubli.* »

Le lit est partout et devient un des décors principaux de toute l'œuvre de Garrel. Comme un refuge. Pour les personnages en premier lieu bien sûr, mais aussi pour le cinéaste. Beaucoup de figures reviennent de film en film, parfois avec plus de trente ans d'écart. Comme des souvenirs sensoriels qui renaissent d'entre le temps. D'entre toutes les différentes vies du cinéaste. Un lien se crée ainsi entre ses films. Garrel ne filme pas des gens sur un lit. Il met en scène les corps allongés.

Le lit n'est donc plus obligatoirement dans une chambre. Mais la chambre devient généralement la pièce centrale de la maison. Que le lit soit dans le salon, dans une vraie chambre, ou dans la nature et qu'il prenne l'apparence d'*« un grand lit qui ressemble à un nuage sur le sol*[142] *»,* ou de broussailles, il garde la même valeur pour tous les personnages, celui du refuge. Le terme de refuge semble être celui le plus indiqué pour qualifier le lit dans les films de Philippe Garrel. Pour prendre un exemple au milieu de tant d'autres, l'enfant, qui joue dans *Le Révélateur,* se trouve des emplacements, quasiment des cachettes, pour aller éprouver tous ses sentiments, que ce soit la tristesse, la

[141] *Les Amants réguliers*, 2h18min28sec, poème écrit par Marc Cholodenko.
[142] Gilles Deleuze, *L'espace-temps, op. cit.,* p.259.

peur, le rire, la fatigue… Il sait qu'il retrouve toujours soit son drap, son oreiller, ou sa peluche accrochée auprès de ce lit de fortune[143].

Le lit est donc le lieu où tous les moments forts de la vie se fabriquent, où la vie même se construit et se décompose, se détruit. Les personnages y naissent, s'y reproduisent, y prennent les décisions importantes et y meurent. Mais le lit est également le lieu de toute la routine du quotidien : parler, dormir, pleurer, réfléchir…

Le lit au figuré est aussi l'union de deux êtres. A la question d'Alain Philippon[144], pour savoir si avec un homme et une femme dans une chambre, il est possible de tout dire au cinéma, Philippe Garrel répond « *Ah oui, c'est la chose admirable dans les films muets et dans la Nouvelle Vague, c'est que c'est un cinéma d'amour, pas un cinéma de mariage.* » Une situation qui est le sel même des films de Garrel. L'amour encore et toujours. L'amour et l'intime sont des motifs qui reviennent dans tous ses films. La jonction entre les deux ne peut se lire qu'à l'horizontale. Le lit comme pièce principale, comme lieu où tout se passe, renvoie donc à une attitude générationnelle. Leurs aïeux étaient dans une position de travail et de décision. Leur lieu de vie était symbolisé par la table, et tout se passait autour d'elle. La table était aussi au centre des pièces, surtout dans le milieu rural. C'était en mangeant que les personnes reprenaient des forces, pas en dormant. L'exode rural a sans doute un rôle important dans ce changement de manière de vivre. Les appartements n'étant pas toujours assez grands pour laisser la place à une table. Il faut par ailleurs noter, que chez Garrel, les tables ne sont présentes que dans les couples avec enfant formant ainsi une famille. La table devenant ainsi un symbole de la famille, du « *cinéma de mariage* » dont parlait Garrel.

Les personnages de Philippe Garrel ne peuvent pas vivre sans savoir qu'ils ont un endroit vers lequel ils pourront se réfugier et s'y blottir. Qu'ils soient fatigués, amoureux, tristes, excités, exténués, ou en plein doute, ils ne peuvent pas rester debout. Lorsqu'ils n'ont pas accès à un vrai lit, dans une vraie chambre, ils cherchent et trouvent tous les endroits possibles et imaginables

---

[143] *Le Révélateur*, 03min53sec ; 07min56sec ; 13min22sec ; 16min15sec ; 17min07sec ; 24min20sec ; 27min02sec ; 41min03sec ; 52min14sec ; 45min ; 55min43sec.

[144] Alain Philippon, « *Entretien avec Philippe Garrel* », Cahiers du cinéma n°344, février 1988, p.27.

(voire inimaginables) pour ne pas rester debout. La recherche de sécurité est ce qui semble être le fondement de tous les personnages garréliens. La sécurité de l'amour, des idées, de la sûreté. Vu que tout paraît ébranlable, cette recherche de sécurité trouve son affectation dans la figure du lit. Ce qui revient le plus fréquemment est que le lit est ce point d'ancrage sans lequel il est très difficile de vivre. Notamment pour tous ces personnages en quête de liberté, lit reste le lieu de leur passé, de leur construction personnelle. Les personnages y retournent obligatoirement à un moment ou un autre. De plus, sur un lit, il n'y a pas (plus) de profondeur de champ. La sécurité y est donc plus grande. De la même manière, la hiérarchie entre les personnages se fait instantanément puisqu'il est presque impossible de filmer deux personnes égalitairement dans un lit.

Les jambes ne servant plus qu'à permettre le déplacement, celles des personnages garréliens ne sont plus considérées comme le support essentiel du corps. Elles deviennent un simple moyen de locomotion. Mis à part dans *Le Vent de la nuit* où la Porsche rouge est très présente eu égard aux distances parcourues, la marche à pied est le principal système de déplacement dans l'univers garrélien. La position verticale n'est donc pas le but des personnages de Garrel. Ceci peut être analysé comme un constat de cette nouvelle société dans laquelle évoluent les personnages de Philippe Garrel. Tout est à disposition, il n'y a plus besoin de se déplacer. Surtout, il n'y a plus de but à se déplacer. Les idéaux des personnages sont à leur image, à plat. Il n'y a donc plus rien à défendre, plus aucune raison de se lever. Car la dernière chose à laquelle ils croient, est sans conteste l'amour. Et cet amour ne peut se vivre qu'à l'horizontale. C'est aussi l'amour qui fait basculer les personnages suicidaires. Ce cinéma de l'amour, qui donne tout, jusqu'à ses tripes. Les jambes ne servant alors aux personnages qu'à se diriger vers une horizontalité définitive, la mort. Mais le nombre de suicides n'en est que la partie émergée. Ce cinéma de l'amour n'a besoin de rien sauf de deux corps. Le lit évolue alors comme une définition de l'amour. Le lieu permettant la jonction de deux corps à l'horizontale.

L'amour et la mort, deux thèmes primordiaux dans l'œuvre de Philippe Garrel et qui influencent par conséquent les mouvements de ses personnages. L'amour et la mort ne pouvant pas se "vivre" verticalement.

La mort dans les films de Garrel n'est pas forcément montrée par des corps sans vie. Le metteur en scène n'a jamais cessé de faire réincarner les êtres chers de sa vie dans ses films. Presque dans chaque film, il y a une pensée pour une personne disparue quand ce n'est pas directement un acteur la réinterprétant. Par cette manœuvre, Philippe Garrel se permet de faire un pied de nez à l'horizontalité éternelle. « *Du cinéma comme art de faire revenir les fantômes*[145] ».

Au fond, Philippe Garrel, à travers son œuvre, n'a fait que montrer « *comment l'amour vous blesse, puis vous sauve avant de vous perdre à nouveau.*[146] » Marcos Uzal va dans le même sens, il décrit les « *formes garréliennes d'épuisement et de sommeil [par] de l'abandon amoureux à celui de la drogue, du rêve à la folie, de l'ennui au nihilisme, de l'utopie au suicide*.[147] » Ce à quoi il ajoute en parlant des lits, « *le lit des amants, les divans où le groupe se dissout dans la torpeur de l'opium, jusqu'au lit du suicidé*.[148] »

Les personnages garréliens ne peuvent donc pas vivre sans un point de chute horizontal à proximité. Ne pas vivre au propre comme au figuré, car ils se comportent comme si leurs jambes ne pouvaient pas retenir tout le poids de leur corps et tous les problèmes que contient leur tête. Lorsque cela est trop fort, qu'ils sont debout depuis trop longtemps, qu'ils ne peuvent s'allonger, la mort devient le moyen le plus simple et le plus rapide de mettre fin à leurs souffrances. La seule solution des personnages, pour demeurer en vie, ne serait-ce qu'un temps, est donc de ne pas rester debout.

Le fait d'être allongés, offre l'opportunité aux personnages d'avoir des vrais repos, des moments hors du temps, pour ainsi dire, hors du film. De la même manière que s'ils prenaient une pause. Car chez Garrel le monde diégétique semble appartenir totalement aux personnages. Il en ressort que ceux-ci mènent leur propre vie, indépendamment de l'univers extérieur au film. Les personnages garréliens ont donc une grande liberté, comme si le

---

[145] Thierry Jousse, « *Philippe Garrel*, *Le prophète et le scribe »*, Cahiers du cinéma n°533, mars 1999, p.31-32.
[146] Fabien Lemercier, *Liberté, révolution et authenticité*, http://cineuropa.org/it.aspx?t=interview&documentID=54441&l=fr, 04/09/2005 (consulté le 07/05/2014).
[147] Marcos Uzal, *Le peuple qui dort*, *op.cit*., p.57.
[148] *Ibid.*, p.59.

réalisateur les laissait vivre. Chez Garrel, le monde diégétique est, de ce fait, très indépendant. Cela va aussi dans le sens de la distance que prend Garrel avec les personnages, ce qui est traité à l'image. Que ce soit pour la drogue, pour la sexualité, mais aussi pour la fidélité ou pour le suicide, il ne pose jamais de jugement direct. Il filme la vie. Telle quelle. Et la présente ainsi.

Une critique qui est parfois faite à Garrel est qu'il est un cinéaste trop intimiste, voire même trop élitiste. Cependant, ce ressenti est à mettre en contradiction avec la manière dont Garrel tourne ses films. Il ne peut sans doute pas faire un cinéma plus "grand public" ou à plus gros budget car il restitue une vie proche de la sienne, dans un milieu artistique sans beaucoup de moyens. Cela explique aussi qu'il n'y a presque jamais de figurant ni de silhouette[149] dans ses films. Chaque humain apparaissant à l'écran devient un personnage qui entre dans la vie diégétique. Garrel est resté toujours loin de tout ce qui est classique. Que ce soit dans sa mise en scène, dans la production, « *autoproduit jusqu'en 1981*[150] », ou dans la distribution de ses films, il a sans cesse été du côté de l'innovation, de l'expérimentation et de la prise de risque, à l'image de sa volonté de prise unique d'une scène. Garrel a même bouleversé le système de diffusion classique en proposant en téléchargement gratuit et légal sur internet son film *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights*[151].

Présenter systématiquement des personnages sur des lits, qui plus est à l'horizontale, correspond aussi à cette manière de ne pas être dans le même sens que les autres et de ne pas agir comme il est coutume de le faire. De la même manière que Garrel prend à contre-pied les règles établies du cinéma, les positions horizontales des personnages vont, en quelque sorte, à l'encontre de l'évolution humaine. Chez Garrel, l'Homme retourne inexorablement au stade allongé. Par ailleurs, ce n'est pas un hasard si dans l'échelle de l'évolution de l'espèce humaine, de par l'image qui en est connue, la position horizontale n'est pas mentionnée. En effet, si cette position devait être ajoutée, cette évolution commencerait et finirait par l'Homme à l'horizontale. Cette mutation permettant au corps d'être progressivement de plus en plus debout ne

[149] Mise à part dans *Les Amants réguliers* durant la reconstitution des barricades.
[150] Nicolas Azalbert et Stéphane Delorme, *op. cit.*, p.70.
[151] Cf. Annexe 1

deviendrait alors qu'un simple passage entre deux moments à l'horizontale. C'est finalement ce qui se passe dans le cinéma de Philippe Garrel.

# Annexe 1

Moi Philippe Garrel, cinéaste de mon métier, je me trouve être à la fois le metteur en scène et le producteur du film "Elle a passé tant d'heures sous les sunlights...."
J'en détiens donc le copyright.
C'est un film de 2h10, tourné en noir et blanc et 35 mm en 1984, avec Mireille Perrier, Jacques Bonaffé, Lou Castel et Anne Wiazemsky.
Je propose à tous les internautes de télécharger gratuitement ce film pour leur usage privé.
Le metteur en scène et ayant droit

PGarrel

# FILMOGRAPHIE

## Films mis en scène par Philippe GARREL[152] :

1964 : ***Les Enfants désaccordés*** (Court Métrage)

1965 : ***Droit de visite*** (CM)

1968 : ***Anémone***

1968 : ***Marie pour mémoire***

1968 : ***Le Révélateur***

1968 : ***La Concentration***

1968 : ***Actua 1*** (Film d'actualité ; disparu)

1969 : ***Le Lit de la Vierge***

1972 : ***La Cicatrice intérieure***

1972 : ***Athanor*** (CM)

1974 : ***Les Hautes solitudes***

1975 : ***Un Ange passe***

1976 : ***Le Berceau de cristal***

1978 : ***Voyage au jardin des morts*** (CM)

1979 : ***Le Bleu des origines***

1979 : ***L'Enfant secret***

1983 : ***Liberté, la nuit***

1984 : ***Rue Fontaine*** (Court Métrage dans ***Paris vu par…, 20 ans après***)

1984 : ***Elle a passé tant d'heures sous les sunlights…***

1989 : ***Les Ministères de l'art*** (Documentaire pour la télévision)

1989 : ***Les Baisers de secours***

1991 : ***J'entends plus la guitare***

1993 : ***La Naissance de l'amour***

1996 : ***Le Cœur fantôme***

1999 : ***Le Vent de la nuit***

2001 : ***Sauvage innocence***

2005 : ***Les Amants réguliers***

---

[152] Filmographie constituée à partir de IMDB, http://www.imdb.com/name/nm0308042/?ref_=fn_al_nm_2 (consulté le 07/05/2014)

2008 : ***La Frontière de l'aube***

2011 : ***Un Eté brûlant***

2013 : ***La Jalousie***

## Film réalisé sur Philippe GARREL :

***Philippe Garrel, artiste*****,** réalisé en 1998, par Françoise Etchegaray pour la collection *Cinéma de notre temps*.

## Films réalisés par Gérard COURANT autour de Philippe GARREL :

***Philippe Garrel à Digne (Premier Voyage),* Carnet filmé le 2 mai 1975.**

***Philippe Garrel à Digne (Second Voyage),* Carnet filmé le 28 avril 1979.**

**Je meurs de soif, j'étouffe, je ne puis crier...,** 1979.

**Passions (Entretien avec Philippe Garrel I), Carnet filmé le 6 juin 1982.**

**Attention poésie (Entretien avec Philippe Garrel II), Carnet filmé le 8 juin 1982.**

**L'art, c'est se perdre dans les châteaux de rêve (Entretien avec Philippe Garrel III), Carnet filmé le 13 juin 1982**.

**L'œuvre d'art est utile car elle consolide notre liberté (Entretien avec Philippe Garrel IV), Carnet filmé le 18 juin 1982.**

**Cinématon n°193,** 1982.

**Zanzibar à Saint-Sulpice,** 1999.

**Zouzou à Saint-Sulpice,** 2005.

**Compression Le Révélateur de Philippe Garrel,** 2009.

**Compression Le Lit de la vierge de Philippe Garrel,** 2009.

**Compression Les Hautes solitudes de Philippe Garrel,** 2009.

**Conversation avec Nanako Tsukidate en forme de promenade à travers mes films et les cinémas de Philippe Garrel et de Werner Schroeter,** 2012.

## Corpus secondaire :

1963 : ***Sleep**,* Andy Warhol

1963 : ***Le Mépris***, Jean-Luc Godard

1966 : ***Chelsea Girls***, Paul Morrissey

1966 : ***Blow up***, Michelangelo Antonioni

1967 : ***La Chinoise***, Jean-Luc Godard

1967 : ***Week End***, Jean-Luc Godard

1967-1975 : ***Visa de censure numéro X***, Pierre Clémenti

1969 : ***Le Grand amour***, Pierre Etaix

1969 : ***Ma nuit chez Maud**,* Eric Rohmer

1969 : ***Les choses de la vie***, Claude Sautet

1969 : ***L'enfance nue***, Maurice Pialat

1970 : ***Domicile conjugal**,* François Truffaut

1970 : ***Deep End**,* Jerzy Skolimowski

1971 : ***Il decameron***, Pier Paolo Pasolini

1971 : ***La Décade prodigieuse***, Claude Chabrol

1972 : ***Le Dernier Tango à Paris***, Bernardo Bertolucci

1972 : ***Le Charme discret de la bourgeoisie***, Luis Buñuel

1973 : ***L'An 01***, Jacques Doillon, Gébé, Alain Resnais et Jean Rouch

1974 : ***La Maman et la putain**,* Jean Eustache

1974 : ***Je, tu, il, elle***, Chantal Akerman

1974 : ***Lacombe Lucien***, Louis Malle

1974 : ***Les Valseuses***, Bertrand Blier

1975 : ***India Song***, Margueritte Duras

2003 : ***The Dreamers***, Bernardo Bertolucci

# BIBLIOGRAPHIE

## OUVRAGES CITES :


 **Azoury Philippe**, *Philippe Garrel en substance,* Paris, Capricci Edition, 2013.

 **Bergala Alain, Déniel Jacques, Leboutte Patrick**, *Une encyclopédie du nu au cinéma*, Dunkerque, Editions Yellow Now, Studio 43 – MJC/Terre Neuve Dunkerque, 1991.

 **Brenez Nicole, Lebrat Christian** (sous la direction de), *Jeune, pure et dure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris, Cinémathèque française/Mazzota, 2000.

 **Clémenti Pierre**, *Quelques messages personnels*, Barcelone, Ed. Folio - Gallimard, 2005. Première édition aux Editions SEF Philippe Daudy, Paris, 1973.

 **Collectif**, *Code des procédures civiles d'exécution, Edition 2014, Paris, Dalloz-Sirey, 2014.*

 **De Baecque Antoine**, *Godard, Biographie*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2011. Première édition, aux Editions Grasset & Fasquelle, 2010.

 **Deleuze Gilles**, *Cinéma 2, L'Image-temps*, Paris, Ed. de Minuit, 1985.

 **Garrel Philippe, Philippon Alain, Païni Dominique,** *Philippe Garrel*, Dunkerque, Studio 43, 1989.

 **Habib André**, « *« La rue est entrée dans la chambre ! » : Mai 68, la rue et l'intimité dans The Dreamers et Les Amants réguliers »*, Prise de rue, CinémaS col.21/n°1, Automne 2010.

 **Prédal René**, *Histoire du cinéma français. Des origines à nos jours*, Paris, Nouveau Monde Edition, 2013.

 **Shafto Sally**, *Zanzibar : les films Zanzibar et les dandys de mai 1968*, Montreuil, Ed. Paris expérimental, 1997.

# OUVRAGES POUR REFERENCE :


 **Aumont Jacques**, *L'œil interminable : Cinéma et peinture,* Paris, Séguier, 1995. Première édition Paris, Séguier, 1989.

 **Aumont Jacques**, *A quoi pensent les films ?,* Paris, Séguier, 1996.

 **Aumont Jacques** (sous la direction de), *L'image et la parole,* Paris, Cinémathèque français, 1999.

 **Aumont Jacques** (sous la direction de), *La différence des sexes est-elle visible ? Les hommes et les femmes au cinéma*, Paris, Cinémathèque Française – Musée du cinéma, 2000.

 **Aumont Jacques**, *Le cinéma et la mise en scène*, Paris, Armand Colin, 2006.

 **Bax Dominique** (sous la direction de), *Philippe Garrel*, Théâtres au cinéma n°24, Bobigny, Le Magic cinéma, 2013.

 **Boyer Martine**, *L'Ecran de l'amour. Cinéma, érotisme et pornographie, 1960-1980*, Paris, Plon, 1990.

 **Brenez Nicole**, *De la figure en général et du corps en particulier*, Bruxelles, De Boeck Université, 1998.

 **Buache Freddy**, *Le cinéma français des années 70*, Paris, Renens, 5 Continents, Hatier, 1990.

 **Courant Gérard**, *Philippe Garrel*, Paris, Editions Studio 43, 1983.

 **Daney Serge**, *Ciné Journal, 1981-1986*, Paris, Cahiers du cinéma, 1986.

 **De Baecque Antoine, David Angie**, *Dictionnaire Eustache*, Paris, Léo Sheer, 2011.

 **De Hass Patrick**, *Andy Warhol, le cinéma comme « braille mental »*, Paris, Paris Expérimental, 2005.

 **Deleuze Gilles**, *Cinéma 1, L'Image-mouvement*, Paris, Ed. de Minuit, 1983.

 **Della Casa Stefano**, Turigliatto Roberto, *Philippe Garrel*, Torino, Ed. Lindau, Collection Universale/ Cinéma 6, 1994.

 **Di Folco Philippe** (sous la direction de), *Dictionnaire de la pornographie*, Presse Universitaire de France, 2005.

 **Douchet Jean**, (interviewé par Joël Magny), *L'homme cinéma*, Paris, L'Archipel, 2014.

 **Douin Jean-Luc**, *Films à scandale!*, Ed. du Chêne, 2001.

 **Estève Michel** (présenté par), *Jean Eustache,* Paris, « Etudes cinématographiques » n°153-155, Lettres Modernes Minard, 1986.

 **Freud Sigmund**, *Cinq leçons sur la psychanalyse, suivi de Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique* , Paris, Ed. Payot, 1921 et 1927.

 **Gaignault Fabrice**, *Egéries Sixties*, Paris, Fayard, 2006.

 **Game Jérôme** (sous la direction de), *Image des corps / corps des images au cinéma*, Lyon, ENS Edition, 2010.

 **Garrel Philippe, Lescure Thomas**, *Une caméra à la place du cœur*, Aix-en-Provence, Admiranda / Institut de l'image, 1992.

 **Gros Frédéric**, *Marcher, une philosophie,* Paris, Carnet Nord, 2009.

 **Ishagpour Youssef**, *Cinéma contemporain : de ce côté du miroir,* Paris, Ed. La Différence, 1986.

 **Layerle Sébastien**, *Caméras en lutte en mai 68, « Par ailleurs le cinéma est une arme… »,* Paris, Nouveau Monde, 2008.

 **Lenne Gérard**, *Erotisme et cinéma*, Paris, Ed. La Musardine, 1998, réédition augmentée en 2009.

 **Manchette - Tardi**, *La position du tireur couché*, Paris, Futuropolis, 2010.

 **Morice Jacques**, *Maurice Garrel, le veilleur*, Paris, Stock, 2012.

 **Noguez Dominique**, *Le cinéma, autrement,* Paris, Ed. du Cerf, collection 7ème art, 1987. Première édition, Paris, Bourgois, 1977.

 **Païni Dominique**, *Le cinéma, un art moderne,* Paris, Cahiers du cinéma, 1996.

 **Philippon Alain**, *Jean Eustache,* Paris, Cahiers du cinéma, 1998.

 **Prédal René**, *Le cinéma français des années 90*, Un génération de transition, Paris, Armand Colin, 2008.

 **Prédal René**, *Le cinéma français des années 2000*, Un renouvellement incessant, Paris, Armand Colin, 2008.

 **Prédal René**, *Histoire du cinéma français. Des origines à nos jours*, Paris, Nouveau Monde Edition, 2013.

## PERIODIQUES:


- Cahiers du cinéma Hors-série n°16, 1992, p.94 à 98.
- Cahiers du cinéma Hors-série n°19, janvier 1995, p.112.
- Cahiers du cinéma n°200-201, avril-mai 1968, p.81-82.
- Cahiers du cinéma n°204, septembre 1968, p.42 à 57.
- Cahiers du cinéma n°287, avril 1978, p.60 à 63.
- Cahiers du cinéma n°344, février 1988, p.23 à 33.
- Cahiers du cinéma n°365, novembre 1984, p.36 à 40.
- Cahiers du cinéma n°376, octobre 1985, p.48 à 53.
- Cahiers du cinéma n°400 supplément, octobre 1987, p.26.
- Cahiers du cinéma n°424, octobre 1989, p.28 à 30.
- Cahiers du cinéma n°437 supplément, novembre 1990, p.98 à100.
- Cahiers du cinéma n°443-444, mai 1991, p.58 à 63.
- Cahiers du cinéma n°447, septembre 1991, p.34-35.
- Cahiers du cinéma n°458, juillet-août 1992, p.34.
- Cahiers du cinéma n°472, octobre 1993, p.30 à 37.
- Cahiers du cinéma n°477, mars 1994, p.22 à 31.
- Cahiers du cinéma n°488, février 1995, p.28.
- Cahiers du cinéma n°523, avril 1998, p.6-7.
- Cahiers du cinéma n°533, mars 1999, p.31 à 41.
- Cahiers du cinéma n°563, décembre 2001, p.14 à 21.
- Cahiers du cinéma n°566, mars 2002, p.16.
- Cahiers du cinéma n°605, octobre 2005, p.10 à 18.
- Cahiers du cinéma n°606, novembre 2005, p.74 à 76.
- Cahiers du cinéma n°663, janvier 2011, p.18-19.
- Cahiers du cinéma n°671, octobre 2011, p.68 à 77.

 Cahiers du cinéma n°688, avril 2013, p.86 à 91.

 Cahiers du cinéma n°695, décembre 2013, p.28 à 30.

 CinémAction n°124, *Faire un film, défaire la vie, Le cinéma au Miroir du cinéma*, 2007, p.62 à 68.

 CinémaS, Revue d'étude cinématographique, *Prise de rue*, vol.21/n°1, Automne 2010.

 Le Monde n°21423, 04/12/2013, p.10.

 Les Inrockuptibles, 30/11/1995.

 Les Inrockuptibles, n°826, 28/09/2011.

 Les Inrockuptibles, n°827, 02/10/2011.

 Les Inrockuptibles, n°940, 04/12/2013.

 Les Soleils d'Infernalia n°11, décembre 1976.

 Libération, 19/12/2001.

 Libération Next, Juin 2004.

 Positif n°634, décembre 2013, p. 40 à 42.

 Sofilm n°16, décembre 2013, p.56.

 Trafic n°57, P.O.L, printemps 2006, p.5 à 15.

 Trafic n°68, P.O.L, hiver 2008.

 Variety US, 21 mars 1994.

 Vertigo n°15, 1996, p.107 à 110.

 Vertigo n°28, juin 2006, p.21 à 23.

 Vertigo n°35, décembre 2008, p.57 à 60.

 Vertigo n°44, automne 2012, p.72.

# RESSOURCES ELECTRONIQUES:


 **Beer-Gabel Philippe**, *Le Révélateur, de Philippe Garrel*, http://www.objectif-cinema.com/pointsdevue/0272.php (consulté le 07/05/2014)

 **Collectif**, *Philippe Garrel*, http://www.cineclubdecaen.com/realisat/garrel/garrel.htm (consulté le 07/05/2014)

 **Courant Gérard** (Propos recueillis par) *Entretien avec Jean Douchet*, *Le cinéma auto-phagique de Philippe Garrel,* le 11 décembre 1982, http://www.gerardcourant.com/index.php?t=ecrits&e=183 (consulté le 07/05/2014)

 **Lemercier Fabien**, *Liberté, révolution et authenticité*, http://cineuropa.org/it.aspx?t=interview&documentID=54441&l=fr, 04/09/2005, (consulté le 07/05/2014)

 **Veil Simone**, http://www.yadvashem-france.org/les-justes-parmi-les-nations/qui-sont-les-justes/ (consulté le 07/05/2014)

# TABLE DES MATIERES

**RESUME, MOTS-CLES**…….…… 3

**INTRODUCTION**……..……... 4

**I. LE LIT COMME ESPACE DE L'HORIZONTALITE**…… 12

**1. Pour être : vivre à l'horizontale, vivre au premier plan**…… 13

1.1. Parler et écouter : de la hiérarchie à être dans le champ…….. 13
1.2. Réfléchir : toujours seul dans le cadre……... 18
1.3. Dormir : d'un corps qui dort à l'entrée dans un monde onirique……. 21
1.4. Les enfants, passerelle des sentiments……. 25

**2. Pour avoir du plaisir : de la discrétion pour ne pas déranger**……... 29
2.1. « Vous vous amusez bien tous les deux ? »……. 29
2.2. Faire l'amour : du hors champs au hors film……. 31
2.3. Se droguer : une jouissance personnelle…….. 34

**3. La souffrance du corps, une question de distance**…….. 38
3.1. Pleurer : entre redevenir humain et rester un personnage……. 38
3.2. Etre malade : filmer un corps alité…….. 40
3.3. La mort, horizontalité infinie……. 42

**4. Le lit, symbole de la jeunesse**…… 46
4.1. Un nouveau regard sur la nudité……. 46
4.2. De l'indépendance. Le lit comme accomplissement…… 51
4.3. De la précarité. Juste un lit……... 55

**II. HORIZONTALITE ET VERTICALITE**…… 60

**1. A la recherche d'un lit : une mise en scène du manque**…. 61
1.1. Un but inconscient …… 61
1.2. De l'épuisement à la fatigue existentielle.
La monstration de l'état mental…….…….. 64
1.3. Un besoin irrépressible. L'excitation mise en scène…… 66

**2. Debout mais couché**……. 68
2.1. La sécurité d'être contre……... 68
2.2. La force de la suggestion : surcadrages et postures…... 72
2.3. Etre de côté, en marge……. 75

**3. Les lits de fortune : Une marque d'évolution**……. 79
3.1. « *Un nuage sur le sol* »[153].
Le lit comme refuge……... 79
3.2. Un point d'ancrage dans la liberté……... 81
3.3. Des lits qui se déplacent : progression physique
et mentale…… 84

**4. L'horizontalité comme position politique**…… 88
4.1. L'Initiation sous l'angle de la plongée……. 88
4.2. Avant d'agir. La préparation à hauteur d'homme……. 92
4.3. Résignation et renoncement. Retour à l'horizontale…… 96

**CONCLUSION**……..……... 100

**ANNEXE 1**……. 106

**FILMOGRAPHIE**…….. 107

**BIBLIOGRAPHIE**…….… 110

**TABLE DES MATIERES**…… 116

[153] Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.,* p. 259.