



HAL
open science

Le charme de l'incoïncidence : les scènes de repas dans le cinéma de Jacques Rozier

Claire Hamon

► **To cite this version:**

Claire Hamon. Le charme de l'incoïncidence : les scènes de repas dans le cinéma de Jacques Rozier. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-02360397

HAL Id: dumas-02360397

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02360397>

Submitted on 12 Nov 2019

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.



Claire Hamon
Mémoire en vue de l'obtention du
Master 2 Recherche esthétique, Analyse et Création, mention cinéma et audiovisuel
École des Arts de la Sorbonne, Université Paris I Panthéon-Sorbonne
Session septembre 2019
Sous la direction de José Moure

LE
CHARME DE
L'INCOÏNCIDENCE

LES SCÈNES DE REPAS DANS LE CINÉMA DE JACQUES ROZIER

LE CHARME DE L'INCOÏNCIDENCE

LES SCÈNES DE REPAS DANS LE CINÉMA DE JACQUES ROZIER

Claire Hamon
Mémoire en vue de l'obtention du
Master 2 Recherche esthétique, Analyse et Création, mention cinéma et audiovisuel
école des Arts de la Sorbonne, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Session septembre 2019
Sous la direction de José Moure

*« La théorie et la pratique, c'est exactement la même chose. Mais dans la
pratique, cela n'est pas vrai. »
Yogi Berra*

ABSTRACT

Si le cinéma de Jacques Rozier est réputé pour ses récits de parenthèse, ses rebondissements souples sur le réel et sa dynamique accidentée, entropique, ses scènes de repas, nombreuses dans son œuvre, en sont alors l'incandescence, elles cristallisent cette richesse de la marge, cette fécondité de la pause prenant à revers la représentation cinématographique classique et qui emporte le film dans l'évidence de l'instant et le chatoisement des sensations.

Ses repas, mobiles, invitent ainsi à éprouver le film en acte plutôt qu'à faire retour sur lui, à s'en faire le récit : à quoi ouvre un tel geste artistique, que recouvre-t-il ?

Intense latence du cinéma qui s'affranchit de la structure des trajectoires narratives et s'empare de la fulgurance des sens ! La représentation est immédiatement submergée ; les scènes de repas s'imposent dans toute la richesse de leur singularité, débordant allègrement structures et systèmes, perpétuellement autres, incoïncidentes. Elles sont alors la quintessence d'une tension paradoxale qui traverse l'intégralité de son œuvre : rompant avec les normes et les structures classiques du récit cinématographique, elles accèdent pourtant par le jeu de l'entropie à son expression la plus crue et imprègnent de leur réalité vivante et charnue l'intégralité du métrage.

Davantage qu'une méthode, c'est alors une attitude particulière qui émane de ces repas, déployant avec une acuité d'autant plus vive qu'elle demeure évasive les événements qui les traversent. Les repas ne sont ainsi rien dans l'œuvre de Jacques Rozier — ni un rouage, ni une fonction—, mais sensibles, mobiles, imprévisibles, deviennent, constamment ; c'est que le charme de l'incoïncidence déborde la représentation cinématographique classique et les ouvre à l'aventure.

Et qu'est-ce que l'aventure, sinon une perpétuelle création ?

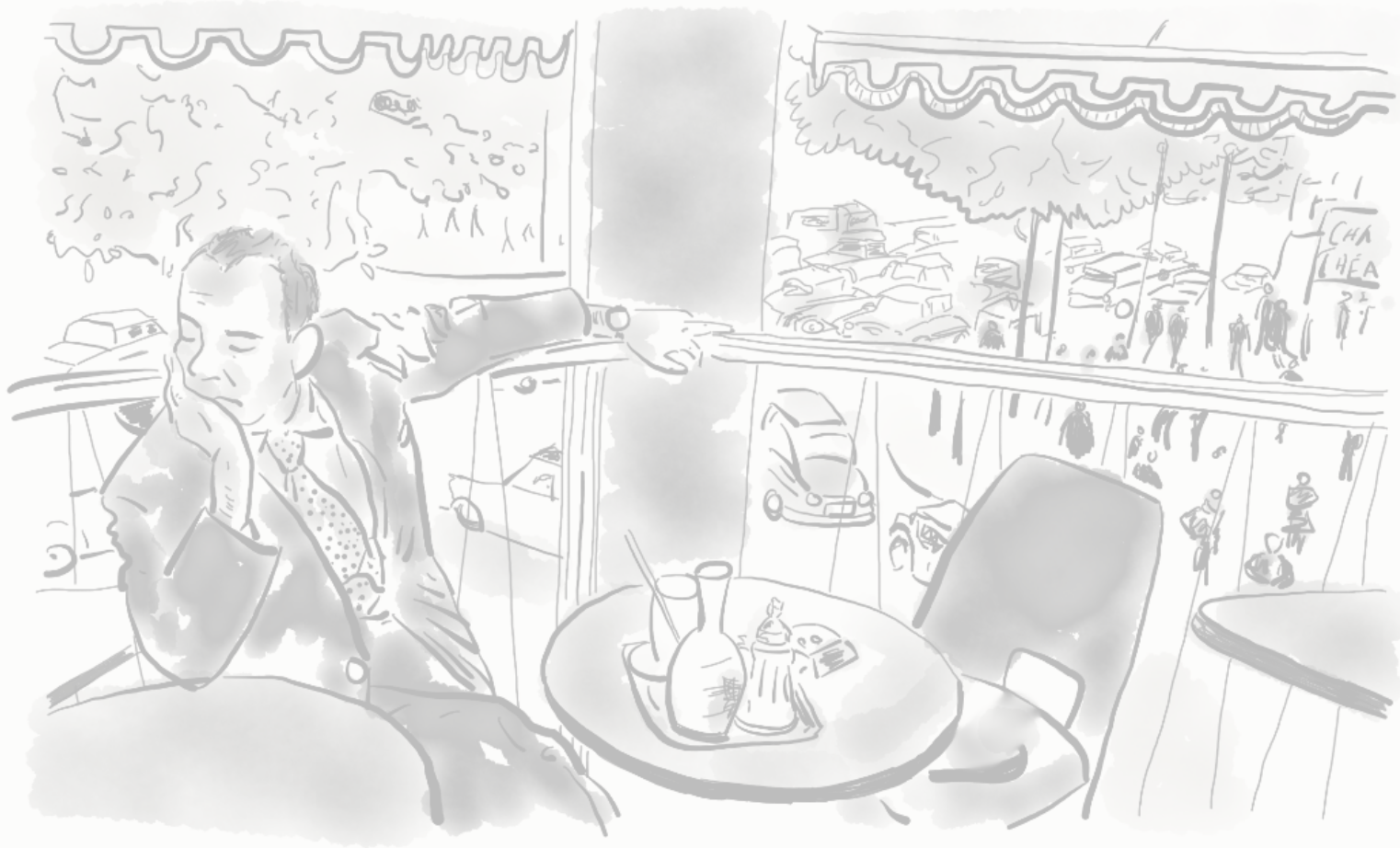
If Jacques Rozier's cinema is well-known for its cool sea side stories which are mainly break time ones and are usually taking place during week-end or holidays, no doubt that its quite prevalent meal scenes are the quintessential of it. Entropic dynamic, gentle twists and turns mostly due to contingency, they absolutely crystallise this fruitfulness tendency pervasive in Jacques Rozier's work that thrive in such provoked intervals — both break and margin ones —, so that they completely shuffle classical cinematographic representation. Thus, instead of elaborate and causative structures, Jacques Rozier's movies get to immediate obviousness of shimmering senses and present time.

Thereby Jacques Rozier's meal scenes, remarkably mobile, tend to express in a sort of physical experience more than a reflexive narrative : what is the purpose of such an artistic gesture ? What does it mean about its cinematographic representation ?

Overflowing classical cinematographic representation, dazzling and instant senses take over Jacques Rozier's cinema : its meal scenes appear immediately more singular, irreducible to cinematographic systems and structures, constantly becoming something else. Therefore they completely embody the paradoxical tension which supply Jacques Rozier's entire work : indeed, by breaking off with determinate codes and indicative standards of classical cinematographic representation, they yet access to their purest expression through senses and thanks to entropic dynamic so that they bring to Jacques Rozier's work something of their kind of living and fleshy reality.

Further than some Rube Goldberg complex intellectual method, it is rather a refreshing attitude that's shining through the cineast's meal scenes, spreading events that cross them paradoxically with a much greater sharpness while they remain even more evasive. Thus Jacques Rozier's meals are no cog or define function in his cinema but are something mobile, wayward, unpredictable and sensible that is constantly becoming. That's what is called the charm of incongruence, overflowing classical cinematographic representation and opening Jacques Rozier's meals to unknown adventure.

And what is adventure unless some perpetual creation ?



LA SAGESSE DE LA PAUSE

introduction

Au milieu de milliards de grains de sable.

À la romaine. Nonchalamment abandonnées en travers d'un lit.

Accoudés au comptoir. Aux comptoirs.

Sur le seuil d'une fenêtre.

Sur le pont d'un bateau.

Du poisson. Du jambon. Des gaufres, des chichis, des religieuses à foison.

Il plane une odeur de sucre, d'iode et de café. Les couverts crissent, les bouchons sautent, les verres se vident et se remplissent dans un familier vacarme. Il ne se passe rien et pourtant tout se joue. Paradoxal événement que celui qui a cours - accourt ? - lorsque tout s'arrête. Là, les corps sont réunis, les projets sont suspendus. Avec ou sans table, on mange.

On mange, est-ce bien tout ? Multiples, diverses, volontiers dilatées, les scènes de repas sont, dans l'œuvre de Jacques Rozier, incontournables. Omniprésentes. Difficile dès lors de croire à leur inanité, qu'importe la modestie de leur allure, la légèreté de ce qui s'y passe. Sous leurs dehors anecdotiques, bassement tangibles, prodigieusement triviaux, elles sont au cœur du travail du cinéaste, cadencant son œuvre de leurs insatiables suspensions.



Il faut ici souligner que la pause, loin d'être subsidiaire, est chez Jacques Rozier une deuxième nature, si ce n'est sa première. Ces quatre longs-métrages commercialisés sont eux-mêmes autant de variations autour de l'échappée : films de vacances, parenthèses enchantées et solaires, le cinéma de Jacques Rozier est d'abord une invitation à se soustraire temporairement à la routine, au quotidien, à l'ordinaire.

Adieu Philippine, son premier long-métrage qu'il réalise en 1961, suit ainsi les dernières semaines de liberté de Michel, un jeune homme d'une vingtaine d'années, appelé à faire son service militaire en pleine guerre d'Algérie. De Paris au *Club Med*, du *Club Med* à l'île de Beauté, il trompe l'attente et savoure ces quelques jours de répit aux bras de deux amies.

Du côté d'Orouët, huit ans plus tard, immortalise quant à lui les vacances d'été de trois jeunes parisiennes sur la côte vendéenne, rapidement rejointes par le chef de bureau énamouré de l'une d'entre elles, bien décidé à profiter de la période estivale pour se montrer sous son meilleur jour.

Vacances encore dans ***Les Naufragés de l'Île de la Tortue*** : réalisé en 1976, il s'intéresse au voyage absurde de deux employés d'une agence touristique parisienne partis éprouver leur nouveau concept (« 3000 F, rien compris ») inspiré de Robinson Crusoé dans les Caraïbes en compagnie d'un groupe de touristes, testeurs malgré eux. Nouveaux paysages, nouvelles expériences, l'espace d'un séjour mouvementé rompant avec leurs habitudes citadines.

Maine Océan, enfin, dernier long-métrage - visible - du cinéaste tourné en 1986, saisit le week-end de deux contrôleurs de la SNCF : embarquant pour l'Île d'Yeu dans le sillage de personnages fantasques et haut en couleurs, de l'avocate à la danseuse brésilienne, du marin-pêcheur au producteur sud-américain, c'est là encore l'occasion d'explorer, sous la facétieuse caméra de Jacques Rozier, un temps de pause extrait d'un quotidien routinier.

Ritournelle singulière que celle qui, sans cesse, se déjoue elle-même, constante dans son inconstance, opiniâtre dans ses ruptures : les scènes de repas, loin de faire figure d'exception, poursuivent ainsi l'effrénée rythmique toute en décrochés si caractéristique de l'œuvre de Jacques Rozier. Pauses dans la pause, elles en sont l'expression au carré, approfondissant plus encore cette appétence du cinéaste pour les écarts et les digressions.



Les voilà donc à table. Ou ailleurs, puisqu'ici la versatilité, surtout, domine. Ils mangent, ils boivent, parlent ou ne parlent pas.

Les scènes de repas imposent leur propre rythme, riches des séquences qui les ont précédées, différant celles qui leur succéderont. Un temps à part, physique. Le temps d'un café, d'une galette ou d'une valse de bouteilles, leur scansion si personnelle d'une nuit en fuite. Le temps d'un repas ; c'est-à-dire un temps circonscrit comme un temps qui s'étire, à l'envi.

Majesté du dérisoire, elles se tiennent ainsi en retrait du récit, en interrompent l'action : qu'ils errent en territoire tropical, aient affronté l'air marin ou désirent ardemment venger l'honneur d'une demoiselle n'y change rien. Pour l'instant, les verres se lèvent, les assiettes se vident - il suffit d'un repas, et voilà le film qui louvoie.



Il louvoie, soit. Et alors ? Qu'est-ce à dire ? Ne mange-t-on pas ailleurs que chez Jacques Rozier ? On y mange, bien sûr, et parfois fort fameusement. Qui ne se souvient pas d'un repas de Renoir, Chabrol ou Pialat ? De l'interminable et suffocant repas de *Festen* ? On y mange, certes, mais on n'y mange pas. Le repas y est là comme un prétexte, parfois déclencheur, parfois toile de fond, mais toujours résolument lié à l'histoire. L'art cinématographique, tout employé à rendre intelligible la progression du récit, y est constamment subordonné.

Avec Jacques Rozier, un renversement s'opère : qu'importe l'histoire, si tenue soit-elle, le repas prévaut. Concret, sensible, immédiat. Toute intrigue est comme inhibée, tributaire de cette occupation primaire. Tout juste y fait-on allusion. Ça mâche, ça déglutit, ça s'étrangle. La tension narrative ploie

ostensiblement, le film s'alanguit. Subversive insignifiance ! La nature même de l'expression cinématographique s'en trouve bouleversée ! Plus de trajectoire, plus de perspective ; le goût de la pause se propage, s'infuse. S'invente alors une nouvelle dynamique, toute en dilatation.



Difficile d'oublier l'irrésistible fou-rire de Gros Nono en plein déjeuner d'affaires, le nez suspendu au-dessus de son sorbet, se rétablissant au champagne ; d'ignorer le soin que Gilbert apporte au repas, de sa préparation exigeante à son dressage appliqué ; de négliger l'ampleur de la lutte à mener pour manger une pêche, lorsque Liliane, Juliette et Michel sont assaillis par les guêpes alors qu'ils pique-niquent.

C'est juste un écart. Un pas de côté. Mais cela suffit : la frivolité du repas met au défi le cinéma de Jacques Rozier de s'inventer ailleurs, autrement. Par-delà la tyrannie de l'histoire, du sens, du nécessaire, une dimension résiste. Elle ne coïncide avec rien, pas même elle-même, dense, opaque, irréductible. On ne peut la manquer ; la concevoir pleinement s'avère toutefois plus ardu. Qu'y a-t-il en jeu, à la marge du contenu ?



Ils mangent. Ou plutôt : Juliette porte à sa bouche une rondelle de saucisson, Karine boit un verre de vin, Jean-Arthur hume un cigare, Marcel Petigars trinque, etc.

Tout cela est bien volontiers vain.

Au travers de ses scènes de repas, Jacques Rozier invite à aborder le cinéma autrement : fondamentalement partielles, incomplètes, évasives, à la fois source et fruit de hasard, elles sont chez lui autant d'évènements particulièrement résistants à la forme cinématographique, intrinsèquement construite, réfléchie et réflexive. Il faut alors renoncer au prisme de la représentation classique, système tout en conflits et en résolutions, et se laisser séduire par ces latences singulières qui cadence ses longs-métrages.

Épouser la sagesse de la pause, interrompant, différant, digressant.

Observer le film nonchalamment louvoyer.

S'ouvrir, enfin, au charme de l'incoïncidence.





BAGUENAUDER

Tout commence là. Ce n'est pas grand-chose, une simple volte de l'attitude.



Plutôt que de se hâter, le pas sûr battant la large route bitumée de la narration, déjà toute tendue vers sa destination, le cinéma de Jacques Rozier flâne. Emprunte des chemins de traverse. Se complait en pauses et en détours. En un mot, il baguenaude.

C'est alors que, sous l'assaut de l'impromptu, l'habitude reflue.

Libérées de ce carcan réducteur et de ses mécanismes simplistes, les scènes de repas accèdent ainsi à un nouveau relief, plein de leurs contingences et

rayonnant de leurs fantaisies. Souveraines, elles ne se conforment alors à aucun discours : elles résistent aux interprétations, débordent les synthèses, interdisent toute rationalisation.



C'est ici que tout commence : lorsque la flânerie lézarde ce système si rigoureux de la représentation cinématographique. D'ordinaire contenus, restreints, justifiés, voilà que les évènements la submergent, arbitraires, déconcertants, singuliers.

Déjà le sens cède sous l'afflux irrépressible des sensations.

De l'importance du sensible

- *Joëëëëlle ! Tu viens, on va manger en bas, parce que j'ai la flemme de faire le petit-déjeuner !*

Le bruit humide des vagues, le vent qui souffle, soulève les cheveux, emporte les voix. La lumière claire d'une matinée ensoleillée.

- *Hmmm ! Qu'est-ce que tu fais là ?*
- *Bah tu vois, comme toi, je respire !*

Elle hume l'air, en direction de la baraque à gaufre, pieds nus sur le goudron ensablé.

- *Dis donc, tu viens, y a un truc génial, grand comme ça, avec plein de sucre, de la fleur d'oranger, c'est vachement bon !*
- *Des gaufres ?*
- *Non, c'est pas des gaufres ! C'est j'sais pas quoi, ça s'appelle... des chichi j'sais pas quoi.*
- *Des chichi frégi ?*
- *Voilà, c'est ça !*
- *C'est vachement bon !*
- *Tu viens ?*
- *Je descends tout de suite !¹*



Un champ-contrechamp, un panoramique hâtif, discrètement recadré. Le récit ? Ténu, presque rien, un petit déjeuner bricolé, aux accents de vacances. L'art cinématographique se dissimule, discret, modeste, ailleurs. Insoupçonnable au premier regard.

¹ extrait de *Du Côté d'Orouët*, Jacques Rozier, 1969

Pourtant, loin des mots, loin de la technicité d'une structure, le cinéma de Jacques Rozier invente ses propres termes. Ceux-ci font toutefois défaut au langage. Davantage, ils le mettent à l'épreuve, lui « *impose[nt] un au-delà* » dont « *la fonction n'est plus seulement de communiquer ou d'exprimer* »² ; ils signalent sans ne rien signifier.



C'est la bande-sonore, chargée de sons d'ambiance, dense, futile : le ressac de la mer, les bourrasques de vent, les reliefs du jeu des comédiennes tout en souffles et onomatopées.

Ce sont quelques termes comme essaimés dans le flot des dialogues : la fleur d'oranger, le sucre, ou l'huile, plus tard, qui crépite autour de la pâte.

C'est encore quelques indices dans le grain de l'image, du sable, du goudron, du bois, un rayon de soleil.

Partant à l'assaut des sens, le cinéma de Jacques Rozier à des allures de fulgurances. À la vue et l'ouïe, ressorts classiques de l'expression cinématographique, s'ajoutent là l'odorat, le goût et le toucher, assaillant de tous côtés, profitant d'un son, d'une parole, d'une image. Les sensations déferlent, inondent l'action de leurs évocations concrètes. Immanentes, immédiates, singulières, elles prennent ainsi de cours la représentation cinématographique,

² Roland Barthes. *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, éd. du Seuil, 1953, p.9

refusant de se fondre dans le prisme quelconque d'une signification, et l'acculent, la mettant alors à l'épreuve de déborder sa propre forme.



Il est vrai que le cinéma, art de la duplication s'il en est, est d'ordinaire peu enclin à saisir ce dont le propre est d'être original. Répliquant le réel filmé, tout élément qui y apparaît n'est dès lors plus la chose elle-même mais son signe ; l'élément lui-même est écarté, éliminé, au profit de son double, fantôme amaigri et paresseux assigné à l'usage que le récit lui impose. Ainsi que l'écrit Clément Rosset, évoquant le mythe de la caverne chez Platon — illusion proprement cinématographique s'il en est — « *ils constituent les seconds moments d'une vérité dont le premier moment est ailleurs, dans l'autre monde* »³.

Cette dimension itérative du cinéma — ne dit-on pas d'ailleurs de lui qu'il re-présente ? — peut alors être rapprochée de celle de la structure fondamentale du discours métaphysique, où « *le réel immédiat n'est admis et compris que pour autant qu'il peut être considéré comme l'expression d'un autre réel, qui seul lui confère son sens et sa réalité* »⁴ ; comme elle, la répétition est alors le ressort privilégié par lequel la signification se déploie, le particulier se découvrant partie d'un système, manifestation d'une transcendance. La duplication cinématographique, agile tautologie, a ainsi « pour mission de faire coïncider

³ Clément Rosset. *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, 1984, p.60

⁴ Ibid p.55

frauduleusement l'origine du fait et son avatar le plus lointain, en donnant à la justification de l'acte, la caution de sa réalité »⁵.

La scène du repas dominical d'*Adieu Philippe* — située dans la première partie du premier long-métrage de Jacques Rozier — n'est d'ailleurs pas encore tout à fait affranchie de cet utile rapport de coïncidence entre objet-réel et objet-signifiant. Nul doute toutefois que cette persistance d'une représentation cinématographique classique trouve sa justification : ayant cours dans la salle-à-manger des parents de Michel, la séquence rend apparent ce monde conventionnel et rationnel auquel Michel — comme le film — désire échapper. La salle-à-manger n'y est ainsi plus seulement une salle-à-manger : dupliquée au sein de la structure cinématographique, elle devient signe, et le signe signifiant.

Ainsi de la nappe, de la faïence, des serviettes et des portes-vitrées dont les carreaux envahissent les plans, les structurent, les enferment [fig.1-2] ; ainsi de la symétrie de cette tablée familiale où les femmes se font face, les hommes se font faces, les couverts soigneusement en place, qui exposent ostensiblement l'habitude, la rigueur et la tradition qui y règnent [fig.3] ; ainsi des vêtements, tabliers et bretelles, dénotant d'un état d'esprit conformiste.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

La représentation cinématographique est ainsi indissociable des signes qu'elle génère — et par là, de leurs significations ; Roland Barthes, dans une

⁵ Roland Barthes. *Le degré zéro de l'écriture*, op.cit. p.25

réflexion similaire à propos de l'usage du passé simple — offrant lui aussi de se détacher du réel en le dupliquant dans un temps qui n'est pas le sien — , le formule ainsi :

« Il suppose un monde construit, élaboré, détaché, réduit à des lignes significatives, et non un monde jeté, étalé, offert. [Derrière le passé simple] se cache toujours un démiurge, dieu ou récitant ; le monde n'est pas inexplicable lorsqu'on le récite, chacun de ses accidents n'est que circonstanciel, [et le passé simple] est précisément ce signe opératoire par lequel le narrateur ramène l'éclatement de la réalité à un verbe mince et pur, sans densité, sans volume, sans déploiement, dont la seule fonction est d'unir le plus rapidement possible une cause et une fin »⁶

Alors, quand bien même le système ordonné de la représentation cinématographique se trouve bousculé, tel qu'il l'est par exemple à l'arrivée de Michel, elle demeure explicable et expliquée, n'étant de fait que la manifestation d'un désordre, et non le désordre lui-même : le tumulte de son entrée brise l'alignement jusqu'alors strict des carreaux [fig.4] et suscite un ensemble de mouvements annexes et confus [fig.5] ; ils ne le sont toutefois que parce qu'ils s'inscrivent dans une représentation qui les excède et les met en rapport, distincts du réel brut et protéiforme dont ils sont la réplique.



Fig. 4



Fig. 5

Ainsi, qu'importe la vraisemblance et le degré de réalisme atteint par la représentation cinématographique, elle ne peut livrer que le double d'un réel ne

⁶ Ibid p.28

pouvant se résoudre à ne pas signifier ; elle n'est ainsi qu'une peinture, pleine des couleurs de la vie et pourtant irrémédiablement figée dans les codes qu'elle s'est elle-même imposée, abstraite.



S'échapper de la norme, suspendre les codes, résister à l'inertie, voilà le cinéma de Jacques Rozier : là où la structure généralise, intellectualise, rationalise, le voilà qui en prend le contrepied et la déborde, s'essaie à la renverser !

Or ses scènes de repas, profuses d'odeurs, de textures, de couleurs, de sonorités et de saveurs, résistent aux normes : une sensation, par nature, ne se contrefait pas, ne se dédouble pas. C'est ce rapport transcendantal essentiel et inhérent à la structure cinématographique qui est ainsi mis à l'épreuve dans les scènes de repas chez Jacques Rozier, submergeant la représentation d'un sensible qui l'excède et dont toute tentative de duplication serait vaine.

Clément Rosset, s'appuyant sur des passages de Platon⁷, explique ainsi cette particularité de la dimension sensible :

« Ainsi Socrate montre-t-il dans le Cratyle que la parfaite reproduction de Cratyle aboutirait, non pas à un double (deux fois Cratyle), mais à une absurdité ; car c'est l'essence de Cratyle que d'être un, et non pas deux : cette essence-là, qui définit la singularité, est par définition imitable, mais non duplicable, car elle ne peut donner lieu qu'à des images qui n'auront précisément jamais le caractère du double. [...] On a en fait affaire à deux

⁷ Cratyle, 432 a sq ; Parménide, 132 d sq.

impossibilités de duplication : d'une part l'impossibilité pour l'objet sensible de se dupliquer en un autre objet sensible qui serait en même temps lui-même (thèse du Cratyle) ; d'autre part l'impossibilité pour l'objet sensible d'apparaître lui-même comme le double d'un modèle réel et suprasensible (thèse énoncée au début du Parménide). [...] Cette impossibilité de se répéter résume du reste l'essence du sensible »⁸

Fondamentalement unique, particulier, incomparable, le sensible ne donc être peut être le véhicule d'un langage, ce « *corps de prescriptions et d'habitudes* »⁹ ; la structure cinématographique achoppe ainsi sur cette difficulté essentielle, ne parvenant à l'intégrer pleinement dans son système signifiant.



Suspendues au seuil du récit, les scènes de repas sont ainsi d'abord chez Jacques Rozier une expérience, depositaire, non de la signification de l'évènement — tenue, mineure, résiduelle —, mais de sa matière et de son épaisseur sensible : comme Roland Barthes le déclare à propos de la poésie, « *elle n'est plus attribut, elle est substance et, par conséquent, elle peut très bien renoncer aux signes, car elle porte sa nature en elle, et n'a que faire de signaler à l'extérieur son identité* »¹⁰.

Ainsi de la séquence du petit-déjeuner à la baraque à gaufre de *Du Côté d'Orouët* : le souffle du vent, le murmure constant des vagues, le sable, le béton, le sucre, la fleur d'oranger... Emplies de l'effervescence des sensations, nimbées du

⁸ Clément Rosset. *Le réel et son double*, op.cit. pp. 57-58

⁹ Roland Barthes. *Le degré zéro de l'écriture*, op.cit. p.15

¹⁰ Ibid p.36

« *tremblement de l'existence* »¹¹, les scènes de repas chez Jacques Rozier s'épaississent, quittent la chaîne causale du Récit pour s'enfoncer dans la profondeur de l'anecdote.

¹¹ Ibid p.28

Savourer l'instant

Peu de bruits, ambiance ouatée, seulement quelques grillons au lointain ; un bâillement silencieux, celui de Joëlle, le discret cliquetis des couverts de Gilbert.

- *Elles sont bonnes, tes crêpes. Mais... Ma grand-mère à Saint-Pol-de-Léon, elle en réussit dis don'...*

Il déglutit, coupe sa crêpe, agite son couteau en la désignant, coupe à nouveau. Une bouteille de cidre, ouverte, pas encore débouchée, entre lui et Joëlle, moqueuse.

- *De quoi ?*
- *... Meilleures que ça ! Parce que.. Hmm ? À Saint-Pol-de-Léon !*

Karine observe, impassible.

- *À de quoi ?*

Gilbert, la bouche pleine, un morceau de crêpe encore au coin de la bouche.

- *Saint-Pol-de-Léon !*
- *Saint-Pol-de-Léann ?*
- *mmh (il acquiesce)... C'est... Y a trois jours encore j'y étais.*

Karine a l'œil rieur, mâche, observe la scène, ses pieds tapotent mutinement l'air. Caroline arrive, sa crêpe à la main :

- *Vous avez mis trois jours à venir de Bretagne ?! Mais c'est à côté...*
- *Ah non ! Mais non, mais je suis ici depuis quelques jours déjà ! Dans un camping ! Euh... Assez loin d'ici d'ailleurs ! C'est pour ça que j'arrivais pas à vous trouver.*

Karine se redresse, doucement amusée :

- *Tiens, mais c'est pas ce que vous nous aviez dit, sur le port, tout à l'heure...*

Gilbert tend le bras, prend la bouteille de cidre, la débouche.

- ... vous nous aviez dit que vous étiez là tout à fait comme ça, par hasard...
Hein ?
- Vous en voulez un peu ?¹²

Voilà le temps devenu incompressible : impossible de le raccourcir, de le concentrer, de le réduire à l'essentiel. Ce n'est pas tant que ce qui s'y déroule est déterminant ou fondamental : Gilbert



Fig. 6

commet une maladresse, soit, il se trahit ; mais son visage seul, ébahi, excessivement étonné, dans la séquence qui précède, le trahit [fig.6]. Ce n'est pas davantage les crêpes de sa grand-mère, ou son emploi du temps des derniers jours, ni même où il dort alors ; les informations qui s'y glanent ne sont ici qu'une cadence superficielle, aisément rétrécissable, de ce temps qui s'offre là. Il suffit pourtant ici d'une coupe pour que tout change : la tonalité, l'émotion, l'expérience, se transforment. Imaginer l'extrait sans les pieds de Karine qui battent l'air d'une mesure imaginaire ou gonflé d'un gros-plan sur le visage de Joëlle, c'est ajouter ou retrancher des remarques annexes, certes, mais c'est bien davantage modifier l'intégralité de l'expérience, « *sa configuration intime* »¹³.

C'est que le cinéma de Jacques Rozier, ode à la baguenaude, n'a que faire du temps utile caractéristique de la représentation : il exclut ainsi l'usage d'un temps arbitraire, uniquement dépendant de la nature des informations qu'il contient ; au

¹² extrait de *Du Côté d'Orouët*, Jacques Rozier, 1969

¹³ Henri Bergson, *L'idée de Temps, Cours au Collège de France 1901-1902*, Paris, PUF, 2019, p.23

contraire, parce qu'il vogue au gré des sensations, c'est le temps qui s'impose à lui, brut, déterminé, indivisible, plein de la grâce singulière de l'instant.

Cette dimension du temps, pure, incompressible, ordinairement exclue du domaine cinématographique — et pour cause ! un film n'aurait rapidement plus de fin¹⁴ ou le cinéma se priverait bientôt de toute intrigue au temps un peu long ... —, est ainsi paradoxalement rendue saillante dans les scènes de repas de Jacques Rozier, où elle prospère, affranchie de toute intentionnalité extérieure et surplombante qui s'essaierait à la sculpter, lui imposant une forme qui ne serait dès lors plus la sienne. Henri Bergson, dans son Cours qu'il tient au Collège de France sur l'année 1901-1902, la met en exergue, prenant soin de la distinguer de la notion d'espace — à laquelle elle est souvent associée — par cette qualité particulière qu'elle a d'être indissociable de l'évènement :

« Notre espace est un espace où l'on peut définir les objets sans tenir compte de leur grandeur, dans lesquels la qualité est indépendante de la quantité. [...] Donc si nous voulons définir notre espace, nous devons dire que c'est un espace où la nature des objets est indépendante de la grandeur, un espace où l'on peut tenir et poser que tout est devenu deux fois plus petit ou plus grands.

Est-ce vrai du temps ? On ne peut ici isoler la nature de la chose de sa grandeur. [...] Dans le temps, la différence de grandeur est ce rapport avec le changement de sa configuration interne. Plus pratiquement : la vie intérieure d'un personnage de roman, pour se représenter cette vie, il faudrait prendre autant de temps que dans la réalité. De ce fait, nous n'avons qu'une idée inadéquate de cette vie, parce que nous la vivons en quelques heures. Il faudrait vivre la même existence. On n'abrège pas le

¹⁴ Fin est ici à entendre au double sens de terminaison et d'intention.

temps. La représentation occupe une durée arbitraire ; l'action prend une période déterminée. [...] La durée n'est pas séparable de son contenu. Elle coïncide avec la qualité qu'elle remplit. [...] il faut comprendre que la durée fait corps avec l'évènement qui s'y place... »¹⁵

Or si le cinéma de Jacques Rozier, malgré sa malice et son anticonformisme notables, demeure manifestement une représentation de la vie et tient ainsi de ce temps arbitraire du récit pointé par Henri Bergson, ses scènes de repas, parce qu'elles se situent à la marge du récit, parviennent à rendre sensible cette durée ordinairement négligée.



En effet, rompant avec le temps-flux de l'histoire — aussi subtil soit-il —, resserrant l'espace à presque rien — un plateau, une table, une plage tout au plus — et revenant à la primauté des sensations, les scènes de repas déploient non sans une certaine délectation cette qualité rare du temps à devoir *se prendre* pour être vécu.

Qu'il se manifeste sous la forme d'un café accompagnant une partie de cartes ou d'un petit-déjeuner copieux à l'auberge, c'est donc un même constat qui s'impose : le temps y est une durée mouvante, irréductible et insaisissable quand bien même ce qui s'y passe n'a rien d'essentiel. Davantage, parce qu'il épouse parfaitement ce qui s'y déroule — une tartine beurrée consciencieusement trempée dans le café à chaque bouchée, par exemple — et conserve ce caractère « *d'acte*

¹⁵ Ibid pp. 23-24

simple et indivisé »¹⁶ qui lui est propre, est-il possible d'écrire à la suite de Clément Rosset commentant Vermeer que « *l'anecdotique, pourrait-on dire, y a chassé l'anecdotique : le hasard d'un moment de la journée, dans une pièce où rien d'important ne se passe, apparaît comme l'essentiel d'un réel dont les événements apparemment notables constituent au contraire la part accessoire* »¹⁷ — l'essentiel étant, chez Jacques Rozier, cette capacité singulière à préserver de la fixité de la structure cinématographique ce mouvement premier du temps, divisible uniquement rétrospectivement.



Toutefois le temps n'y est-il évidemment pas sans artifice. Sans doute les scènes de repas chez Jacques Rozier ne se déroulent pas toujours en temps réel et sans coupe : derrière la légèreté de leur contenu et la nonchalance de leur rythme, elles sont d'ailleurs, pour la plupart, extrêmement découpées. La scène de la crêperie, elle-même, considérée dans son intégralité (d'une minute et demie environ), est composée de pas moins de quatorze plans. Ce mouvement du temps que Jacques Rozier y préserve ne tient donc pas tant à l'unité du système cinématographique (un plan-séquence par exemple), qu'à sa faculté à en restituer l'instant — non pas fait, passé — mais *se faisant*. Bien sûr est-ce une caractéristique du cinéma en son ensemble ; nonobstant, parce qu'elle triomphe chez lui d'une fixité du signifié et de l'utile, de l'absolument nécessaire, d'ordinaire intrinsèque à la représentation cinématographique, les scènes de repas offrent à l'instant en constant devenir un essor inédit.

¹⁶ Ibid p.32

¹⁷ Clément Rosset. *Le réel et son double*, op.cit. pp. 110-111

Qu'advient-il en effet d'ordinaire de ces perpétuels instants *en cours* au cinéma ? Ils ont certes l'allure du temps qui passe et s'enfuit, mais, tous tendus vers la réalisation de leurs objectifs, ils sont en réalité figés, entravés par ce carcan de l'impératif qu'ils s'imposent, englués dans un présent reconstitué dont la forme est déterminée par celui-ci ; en somme, tout y est déjà joué, et l'instant *se faisant* est en réalité déjà fait, se contentant d'être le rouage parfaitement conçu et huilé d'un système définitivement fermé.

Or les scènes de repas chez Jacques Rozier, baguenaudant donc, débordent le système cinématographique : les sensations qui les traversent le submergent et, quittant le récif de l'histoire, prennent le large ; un nouvel horizon s'ouvre alors à elles, vaste, infini, insignifiant et surtout : incertain. L'instant en perpétuel devenir, ainsi libéré des contraintes cinématographiques ordinaires, retrouve dès lors ce qui fait sa richesse intrinsèque : cette propension fondamentale au polymorphe, à l'hétérogène, à l'écart et à la différence indispensable à la sensation de son mouvement.



En effet, bien davantage que le mouvement restitué par l'image cinématographique, c'est celui, plus évanescent et moins mécanique, du perpétuel décalage — propre au *devenir* de l'instant, perpétuellement autre que lui-même — qui nourrit la nature temporelle des scènes de repas de Jacques Rozier. Son goût de la pause en est une première manifestation, grossière encore parce qu'aisément identifiable, notable et définie, mais déjà active.

C'est cependant dans la trame intime des repas que l'incoïncidence s'affine et devient réellement féconde : déroutant sans cesse l'attente créée par la nature de l'expression cinématographique — ordonnée et structurée, elle tend ainsi à témoigner d'intentions définies —, c'est sous son impulsion que les scènes de repas s'inventent et se renouvellent sans cesse, d'anecdote en anecdote, devenant autre, et sitôt, autre que cette autre, toujours, comme une fuite perpétuelle hors d'elles-mêmes. C'est Gilbert et sa remarque sur sa crêpe, puis sur celles de sa grand-mère, qui habite Saint-Pol-de-Léon, où il était il y a encore quelques jours... En constante mutation, on ne peut alors conjurer l'irréversibilité de cet instant *se faisant* : il s'éprouve exclusivement dans l'immédiateté de la sensation ; essayer de le saisir, de le retenir, c'est tomber à côté, irrémédiablement.



C'est ainsi le mouvement de l'instant plus que son action — souvent mince — qui prédomine dans les scènes de repas de Jacques Rozier. Portées par cette circulation incessante, fluide et instable, davantage que par une structure établie, solide et figée, elles sont profuses et évoluent constamment afin de durer et de consister ; le Narrateur de *La Recherche* de Marcel Proust, évoquant cette même tendance à propos de la petite phrase de Vinteuil, écrit :

« De là, la mélancolie qui s'attache à la connaissance de tels ouvrages, comme de tout ce qui se réalise dans le temps [...] Pour n'avoir pu aimer qu'en des temps successifs tout ce que m'apportait cette sonate, je ne la possédais jamais toute entière, elle ressemblait à la vie. »¹⁸

¹⁸ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, À la Recherche du Temps Perdu*, Paris, Gallimard, 1999. p.423



Cette complexité propre au devenir perpétuel, insaisissable, et à l'insignifiance indicible des sensations qui les composent font des scènes de repas de Jacques Rozier une entité singulière, unique et irréductible à la forme cinématographique, qui ne parvient à la contenir. La représentation ainsi débordée donne alors à éprouver un univers au relief inédit, non constitué de tensions qui lui sont extérieures, transcendantes et convenues, mais bien au contraire ouvert à l'incertain et au caractère inattendu des potentiels qu'il recouvre. Le monde des repas dans l'œuvre Jacques Rozier, volontiers confus, polymorphe et chaotique s'ouvre alors à l'infini richesse du réel.

L'indigeste réel

Les visages de Petitgas, le marin bourru, et de Le Garrec, contrôleur borné de la SNCF, se détachent de l'obscurité floue du plan, l'œil hagard. Des tâches de couleurs derrière eux, ils ne sont pas seuls. Les goulots de bouteilles de vin, ouvertes, dépassent dans le bas de l'image. Bientôt trois minutes déjà qu'un dialogue lunaire entre eux à cours, sous le regard moqueur de l'avocate et celui, amusé, de Dejanira ; « Loulou », le binôme de Le Garrec, est absent après avoir été frappé par Petitgas, qui regrette emphatiquement son geste — aidé par la boisson — les larmes au bord des yeux et la main sur la nuque de Le Garrec, dépité, un verre plein à la main et la tête en berne :

- *Bon gars !*
- *Tiens, à la tienne !*

Ils trinquent, le bruit tinte sourd, étouffé par la liqueur rouge et les verres épais du restaurant.

- *Bon gars !*
- *Hein ?!*

Le Garrec a un mouvement de recul, apeuré, redoutant un nouveau coup, devant l'abrupt élan amical de Petitgas, tonitruant à quelques centimètres de son visage :

- *Mais tu sais... Tu vois bien que tu es mon copain, parce que, tiens, et j'suis prêt à te demander pardon à genoux ! Mais j'te, j'te, t'es même un frère pour moi ! ...*
- *Bah oui, mais je...*
- *T'es un frère ! J't'emmènerai, tiens, on va faire, j't'emmènerai à la pêche avec moi !*
- *[l'avocate, s'amusant à envenimer la situation :] Un petit tour en mer ?*
- *[Petitgas, livide :] Hein ? Bondiou d'bondiou... C'est pas...*
- *Faut pas, faut pas te tracasser... Nous, enfin... D't'façon c'est nous qu'on fait un métier idiot, hein...C'est un... On f... Un métier d'esclave qu'on fait, nous, tu sais...*

Le Garrec a saisi Petitgas, qui l'écoute sans ciller, par la veste et le secoue.

- *Si, si ! On fait un métier d'esclave !! Tu comprends, ça ?! Tu comp...*

Il se renfrogne, replonge vers son verre, au bord des larmes. Petitgas le regarde toujours aussi attentivement.

- *C'est idiot... C'est complètement idiot, c'... Pourquoi, mais pourquoi c'est tombé sur moi, hein ??! Pourquoi, mais pourquoi c'est moi qui doit être contrôleur, c'est pas ça du tout que j'aurais voulu faire, moi, ah ça non...*

L'avocate et Dejanira suivent l'échange comme un feuilleton à suspense, suspendues aux rebondissements alcoolisés des deux hommes.

- *[Petitgas, la voix chevrotante :] Mais tu voulais quoi faire ?*
- *Bah j'avais... Pilote de ligne...*

Un ange passe, les deux se regardent, les yeux dans les yeux, émus — et toujours très ivres :

- *C'est qu'... C'est qu't'aimes les voyages...*
- *[Ils hochent la tête à l'unisson] Ah bah oui, eh.¹⁹*



Plus tard dans ce même repas, surgit le producteur sud-américain à la poursuite de Dejanira et, avec lui, de nouvelles strates d'incoïncidence se font jour : celle du langage se creuse — l'espagnol venant s'ajouter au français de l'avocate, au mi-français mi-espagnol de Dejanira, au patois de Petitgas et à celui bien spécifique de l'ivresse qui s'y superpose et teinte pareillement le français bretonnant de Le Garrec — ; celles des péripéties anecdotiques s'amplifient exponentiellement : à l'ivresse, au conflit, au désarroi, et tant d'autres encore,

¹⁹ extrait de *Maine Océan*, Jacques Rozier, 1986

viennent s'ajouter la lubie du producteur de faire chanter Dejanira, son interminable récit du trajet qui l'a d'abord mené jusqu'ici, sur l'île d'Yeu, sa volonté de la faire répéter immédiatement la chanson sur laquelle il s'est déjà engagé en son nom et la nécessité, consécutive, d'un piano — en entraînant encore d'autres dans leurs sillages, proposer du fromage, regretter de manquer le dessert, s'inquiéter de Lulu qui ne les trouvera pas s'ils partent, et la répétition du vircouët qui a lieu à la salle des fêtes où peut-être il y a le piano ... cela sans encore se soucier de Le Garrec et Petitgas qui suivent le mouvement avec bien plus de deux bouteilles leur lestant le sang.

Il est là aisé de concevoir que, innombrables, inégaux, hétérogènes et polymorphes, ces écarts chroniques aussi irrésistibles que désordonnés débordent presque instantanément la forme cinématographique. À contrecourant de la structure usuelle, voilà donc qu'avec la course du temps, loin de s'appauvrir, de se resserrer autour d'un objectif défini, d'épouser, enfin, une unique ligne directrice, le cinéma de Jacques Rozier — et plus encore ses scènes de repas — embrasse la complexité du réel dans un mouvement perpétuellement expansif, progressant par addition, par altération, par exaltation. Jamais rien n'y est retranché, tout au plus est-ce délaissé, relégué dans un second plan presque aussi éblouissant que le premier, parfois davantage, par simple amour de l'anecdote.

Impossible dès lors de tout absorber, d'ingérer intégralement la somme infinie des événements qui ont lieu, de cuver cette effervescence indigeste ! Qu'importe l'attention qu'on y prête, le raffinement des détails observés, une part, toujours, y échappe : une lumière, un geste, un visage, une action, un dialogue, etc... Multiples, fluides, incessants, c'est d'abord « *l'instable qui glisse sitôt que*

l'intelligence veut s'en saisir »²⁰ qui s'épanouit ici, la laissant d'autant plus étourdie qu'elle est tendue, comme touchée par un intense et brusque éblouissement. Les scènes de repas de Jacques Rozier, inhibant la raison, se livrent alors toutes entières aux élans sensibles, indistincts et fulgurants.

Parce que tout évènement y est simultanément à d'autres et y empiète sans mesure possible, l'expression cinématographique s'apparente en effet paradoxalement à « *la perception, [à] la connaissance immédiate [...] donnée comme indivisible* »²¹ du monde réel, auxquelles elle s'oppose ordinairement par nature — par celle, construite, réfléchie et fragmentée, de la représentation — , renouant ainsi avec une complexité enivrante. Comment toutefois une telle complexité peut avoir cours au sein de ce qui demeure une représentation et est apte à opérer un renversement si radical sans l'abolir tout-à-fait ?



Il y a les sensations, bien sûr, omniprésentes, toujours, qui débordent l'étreinte de la structure cinématographique primaire, signifiante : l'enivrante odeur de vin et son tomber velours dans le gosier, le bois, omniprésent, le plateau de fromage ; l'obscurité de la salle, le halo chaleureux des appliques ; les verres qui s'entrechoquent, les voix, les rires, les soupirs ; la laine, encore, et tant d'autres.

Il y a le temps, donc, le déploiement du détail, l'attrait de l'anecdote, cet instant qui, ne cherchant plus à représenter, coïncide avec lui-même et ce qu'il

²⁰Henri Bergson, *L'idée de Temps*, op. cit. p.161

²¹ Ibid p.133

contient, irréversible, insaisissable, perpétuellement autre ; comme un caillou infime enrayant l'engrenage et ouvrant spontanément le système cinématographique à tous les vents.

Cela est entendu, sous leur impulsion, les scènes de repas de Jacques Rozier se tiennent donc droites, verticales, emplies de tous leurs possibles, parfaitement insaisissables entièrement ; enchevêtrement inébranlable déroutant non sans malice tous les ciseaux piaffant de l'analyse. Ainsi que l'écrit Henri Bergson approfondissant la notion de temps vécu²² :

« La relation qui unit les faits, étant la continuité même de ces faits, leur prolongement les uns dans les autres, ne leur est pas extérieure ; d'autre part, il y aura des degrés dans la nécessité de cette relation : jamais, si l'action est libre, on ne pourra lire dans ses motifs ce qui en résultera, c'est-à-dire l'action ; il y a préformation, non détermination. Jamais le peintre même le plus habile ne pourra prévoir, à la vue d'une figure d'enfant, ce que deviendra cette figure dans l'âge mûr et la vieillesse. »²³

C'est ainsi à leur croisée que le film s'ouvre tout à fait à la richesse infinie, indéfinie d'un réel polysémique : les sensations, libres, et le temps, courant d'anecdote en anecdote, entraînent les scènes de repas dans l'incertitude et l'indétermination fertiles d'un futur latent.



²² Temps concret, s'opposant donc au temps de la représentation, celui qui se conçoit et se représente par l'effort de la raison, abstrait.

²³ Ibid p.73

Soit. Se contenter d'admettre cela, c'est toutefois manquer ce que le cinéma a de singulier sur l'expérience réelle, de fondamentalement vertigineux chez Jacques Rozier : nul doute qu'assis à la table de Petitgas, Le Garrec, l'avocate et Dejanira, quiconque serait pareillement débordé ; toutefois, acculé à sa propre expérience, il ne la vivrait réellement qu'au travers de sa continuité propre, continuité qu'il agencerait rétrospectivement sans trop de difficulté parce qu'elle ne serait composée que d'un seul temps homogène, et par conséquent neutralisé — la complexité de l'expérience serait alors aplanie par l'unité de son point de vue.

La facétieuse caméra de Jacques Rozier, quant à elle, ne s'impose dans ce domaine pas plus qu'ailleurs de cadres ou de limites, et la multiplicité et l'écart jubilatoire y foisonnent tout aussi exponentiellement. Points de vue actifs, points de vue passifs, tous s'entremêlent et livrent alors au travers de leur tissage hétéroclite une richesse d'informations infiniment supérieure à l'expérience seule : une nouvelle strate d'incoïncidences, toute aussi irrésistible, s'ajoute ainsi aux scènes de repas qui, avec elle, débordent non plus seulement la structure cinématographique, mais aussi la structure de l'individualité, seuil classique par lequel s'appréhende habituellement toute représentation du réel.

Flânant d'un point de vue à l'autre, sans jamais chercher à les faire artificiellement coïncider, Jacques Rozier déploie ainsi non seulement un temps en devenir, mais encore sous diverses perspectives, souvent colorées de façon tout-à-fait particulière et distincte. Le repas d'ivresse de *Maine Océan* — sans même avoir à considérer la géniale et entêtante bacchanale qui le poursuit — enchevêtre ainsi une multitude de points de vue qui, loin d'être figés, évoluent par eux-mêmes et réciproquement au fil du temps, passant par différents états difficilement

énumérables exhaustivement. Ivres et « actifs », il y a Petitgas et Le Garrec : Petitgas a l'enivrement contrit puis exalté, devenant tendre, avant d'être excessivement attentif [fig.7] ; Le Garrec, quant à lui, plus mollement, est placide puis dépité avant d'être tout-à-fait déprimé et soudainement interloqué [fig.8].



Fig. 7



Fig. 8

Il y a aussi les points de vue plus passifs, spectateurs, des jeunes femmes : Dejanira, qui suit l'échange entre les deux hommes sans tout comprendre et s'en référant à sa voisine, s'amusant avec elle des rebondissements [fig.9] ; et l'avocate, qui, suivant parfaitement l'échange, s'y implique également, y ajoutant sa touche, une pointe adressée à Petitgas²⁴ — et Dejanira — à laquelle Le Garrec ne peut quant à lui avoir accès [fig.10].

Fig. 9



Fig. 10



²⁴ Le « *un petit tour en mer ?* » lancé malicieusement à Petitgas, faisant référence à une séquence dans la première partie du film où celui-ci, voulant venger la mésaventure arrivée à Dejanira dans le Maine Océan, annonce à la tablée (encore !) qu'il emmènera les deux contrôleurs responsables (Le Garrec et Loulou) *faire un petit tour en mer* avec ce qu'il faut de menace dans le ton — ivre.

À ceux-ci, s'ajoutent encore ceux, plus accessoires — quoique très présents tout de même —, du producteur et des clients du restaurants.

Ainsi, quoique nécessairement fugaces, partielles et inachevées — puisqu'elles s'entrelacent et *deviennent* constamment —, les trajectoires émotionnelles de chacun des points de vue déploient à leur échelle la même immédiate, insaisissable et extrême profusion qui caractérise l'œuvre de Jacques Rozier. Il n'y a là pas plus d'homogénéité que de *raccords mouvement* ailleurs ; les coupes y sont abruptes, les écarts marqués et chacun des personnages est amené à éprouver une expérience bien singulière et distincte de celles de ceux qu'il côtoie. C'est toutefois par cette même éclatante hétérogénéité, se développant à diverses échelles, « *dépositaire de l'épaisseur de l'existence* »²⁵, que la baguenauderie du cinéaste rencontre, au sein même de la représentation cinématographique, « *la figure imparfaite et changeante* »²⁶ du devenir.



En effet, c'est parce que l'hétérogénéité y flamboie que les scènes de repas dans l'œuvre de Jacques Rozier sont aptes à concilier, sans rien en retrancher, la complexité du réel — protéiforme, sensible, *se faisant* — au système de représentation cinématographique.

C'est que, perçu sous différents angles, différents points de vue relativement soumis à la mécanique cinématographique, et leurs présentant continuellement un

²⁵ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit. p.29

²⁶ Henri Bergson, *L'idée de temps*, op.cit. p.161

nouveau visage qui y échappe, tout évènement est à la fois consubstantiel à chacun des personnages et parfaitement indépendant d'un ensemble quelconque, d'une forme, auxquels souscrit d'ordinaire la représentation. Chaque repas apparaît ainsi non comme une manifestation globale, dont la fonction serait d'en saisir le récit fidèle, mais comme sous l'infini moirage d'un kaléidoscope, subjectif, changeant, protéiforme et prodigieusement sensitif.

C'est ainsi que la *matière verbale* de Franz Kafka vue par Gilles Deleuze : c'est découvrir l'existence de l'objet — de l'évènement — en amont d'une quelconque fonction, encore dépourvu de sens.

« On est dans la matière en amont de la synthèse. On est avant le processus de synthèse. On est avant la forme. On est dans la matière. Une forme s'est estompée. Parce que, au fond, les choses n'ont pour forme que la fonction qu'on leur donne. Et en amont de la forme qu'elles ont, il y a la matière qui les constitue, et c'est ça qui est écœurant. »²⁷

Écœurant, peut-être pas ; indigeste, sans doute. Résistantes à la synthèse, débordant la forme, ignorant encore leur fonction, les scènes de repas flânent et se prolongent, irréductibles, ne seraient-ce qu'à elles-mêmes.



Comment, dès lors, peuvent-elles se survivre ? Sans but, sans forme, sans horizon ; baguenauder, soit, mais à quel prix ? Quelle est cette étrange nature qui leur assure de ne pas se disperser tout-à-fait ?

²⁷ Raphaël Enthoven, à propos de *La Nausée - Sartre*, Le Gai Savoir, France Culture, diff. le 4 novembre 2012

La peau, le nez, les papilles, les oreilles et les yeux, submergés de matière audiovisuelle.

Un temps singulier, une durée semblable à nulle autre, pas même à elle-même, dense, sensible, subjective, mouvante, infiniment.

Des points de vues qui assaillent, s’emmêlent, n’ont conscience que d’eux-mêmes — parfois pas même d’eux-mêmes ! — et se heurtent dans un spontané et insouciant désordre.



Une structure cinématographique débordée, une forme encore à venir : voilà la baguenaude qui s'enfonce au cœur de la matière, épaisse, vertigineuse, inconnue.

Plus de carte, plus de plan : la seule navigation possible est à vue, pas à pas, affrontant à mesure fluctuations et ressac, obstacles et contretemps.

L'habitude ? Déjà loin. Le chaos guette.



Quelque chose, pourtant, résiste. Tant que le repas dure. Tant que les scènes sont en mouvement. C'est comme la course d'un vélo. Tant qu'il roule, il se maintient.

Alors elles roulent. Persistent.

La course dans la matière est d'une nonchalance effrénée. Expansive. Exponentielle.



Et si la baguenaude — entêtée, perpétuelle, insatiable — finissait par se perdre ?



SE PERDRE

Et si se perdre était l'issue ?



Sans repère, sans mot, sans prise... Les scènes de repas s'inventent dans cet écart fécond dont la magie tient précisément à cette incoïncidence.

Cesser de se perdre serait jeter une lumière crue sur elles. Transformer les mille tremblements, les mille nuances de l'existence en aplats grossiers. Figurer la fuite légère et translucide en un flou obscur et sans perspective.



Baguenaudent, elles se perdent donc : les scènes de repas de Jacques Rozier sont englouties dans un insondable antre — celui de l'entre, de l'entre-deux : précises et vastes, mineures et fondamentales, confuses et fulgurantes. Elles n'existent que dans le frottement perpétuel de ses parois.

Chaque pas, chaque pause, n'est alors que le repos précaire, second, d'un équilibre toujours nouveau, singulier — dynamique. Comme les pas qui ne font pas naître la marche, mais en émanent, en sont l'effet. Indivises, les scènes de repas s'inventent à mesure, naissent, se modèlent inlassablement d'instant successifs.

Dans l'ombre de l'antre, l'entropie travaille.



Au fond, une lumière est à venir. Pour la découvrir, un seul chemin : emprunter l'antre mystérieux.

L'entre ou l'antre magique

Un restaurant luxueux : moulures dorées et moquette sombre, fauteuils travaillées et molletonnées de velours, nappes blanches et argenterie. Une fenêtre à proximité donne sur une cour intérieure soignée ; une légère circulation reste audible, couverte par une musique d'ambiance, à cordes, assez basse. L'ambiance est feutrée. Autour de la table ronde, Jean-Arthur, Gros Nono, le directeur de l'agence touristique et son amie. Assis au fond de son fauteuil, le bras en appui sur l'accoudoir, la voix lente et posée, le directeur mène la conversation :

- *Vos îles désertes, vous allez les trouver où ?*
- *[Jean-Arthur et Gros Nono :] Caraïbes !*

Gros Nono mange son sorbet, penché au-dessus de la table...

- *Y a deux endroits possibles : les Îles Vierges, ou les Tobago Cays...*

Jean-Arthur vient de porter sa fourchette à la bouche ; la bouche pleine :

- *J'quesrmene...*

Le directeur continue, en fond sonore, inaudible, à parler ; Jean-Arthur s'est interrompu, droit, impassible :

- *Pardon...*

Un lustre grandiose, tout en cristal et dorures ; le bruit des couverts s'affairant dans les assiettes. Jean-Arthur, regarde le directeur (hors-champ), porte sa fourchette à sa bouche, regarde vers le plafond – le lustre, peut-être. Le directeur reprend :

- *Si par exemple...*

La voix s'interrompt aussitôt, sans suite. Gros Nono essuie grossièrement sa bouche avec sa serviette de tissu blanc, regardant le directeur puis Jean-Arthur, l'œil rieur. Jean-Arthur continue de manger à grandes bouchées son repas, tirant la langue,

le regard toujours rivé sur le lustre. Gros Nono tousse. Jean-Arthur regarde de nouveau le directeur. Celui-ci reprend, son dessert intact devant lui, se repositionne sur son siège, s'accoude de l'autre côté :

- *Un autre prob... Un autre aspect à considérer, c'est... celui des assurances.*

Pendant qu'il parle, son amie, vêtue avec beaucoup de recherche, mange, ne cachant pas son ennui. Jean-Arthur, quant à lui, écoute, le verre à la main.

- *[il poursuit :] Si vous avez un produit, la val... la traversée de la Thaïlande à pied par exemple... Les compagnies vous couvrent. Parce que, on peut donner des garanties suffisantes...*

Jean-Arthur pose son verre, saisit sa cuillère, recommence à manger son sorbet. Il regarde de nouveau le lustre. Le lustre. L'amie joue avec sa cuillère. Gros Nono soupire, son sorbet fondu devant lui. L'amie gratte la surface de son sorbet du bout de la cuillère. La musique est plus forte. Jean-Arthur regarde le lustre. Gros Nono tousse, Jean-Arthur regarde le directeur, revenant à lui, regardant de tous côtés, ponctuée d'un petit rire soupiré pour se donner consistance :

- *Ah çss... Ah ça's'duuuu...*

L'amie rit, la cuillère à la main.²⁸



Le déjeuner se poursuit pareillement, mystérieusement fantasque et étrangement ordinaire : le discours du directeur ne parvient que par bribes tronquées et anecdotiques, l'amie observe, Jean-Arthur est distrait, absorbé par la contemplation du lustre puis par les désagréments que lui cause son cigare et Gros Nono mange et rit, à contretemps, en constant décalage.

²⁸ extrait de *Les Naufragés de l'île de la Tortue*, Jacques Rozier, 1974

Ce repas est pourtant, contre toute apparence, fondamental : dans le film, son issue est essentielle, il s'agit en effet, pour Jean-Arthur et Gros Nono, d'obtenir l'accord du directeur afin de mettre en œuvre leur projet loufoque (une formule de voyage « 3000 Fr, rien compris », à la Robison Crusoé) ; dans l'œuvre de Jacques Rozier, peut-être encore davantage, puisqu'il s'agit du seul repas s'y avérant réellement déterminant. Il en est néanmoins également la manifestation la plus stylisée et la plus lunaire, s'écartant tout-à-fait de la structure cinématographique ordinaire.

Baguenaude exemplaire en effet, et voilà donc le repas sitôt perdu, loin du chemin balisé par son intention ou d'une fonction à exprimer. Elle est tout juste une brume qui l'enveloppe, légère, imperceptible ou presque, évoquée allusivement ou, plutôt, percée par les accidents qui donnent inopinément corps au déjeuner et le constituent alors véritablement. Ce sont les toussotement, les maladresses, les distractions, l'ennui, le fou rire ; sonores, visuels, rythmiques, ils sont autant de coups portés à la paresseuse inertie du système filmique, rompant avec l'habitude.

C'est alors les mots de Samuel Beckett et sa verve délicieusement acidulée qui révèlent et éclairent cette force sourde à laquelle ils s'opposent ainsi de toute leur fraîcheur :

« l'objet peut être la source d'un enchantement. Hélas ! L'habitude a mis son veto sur ce genre de perception, son action consistant précisément à dissimuler l'essence, l'Idée, de l'objet dans la brume de la conception — de la préconception. En général nous sommes comme le touriste (tout qualificatif serait un pléonasme) dont l'expérience esthétique se compose

d'une panoplie de ressemblances et qui considère le guide Baedeker comme une fin plutôt qu'un moyen. Privé qu'il est par la nature de cette faculté qu'est la connaissance et par l'éducation de la moindre familiarité avec les lois de la dynamique, une épitaphe laconique immortalise son émotion. L'être voué à l'habitude se détourne de tout objet qui ne se laisse pas ramener à l'un ou à l'autre de ses préjugés intellectuels et qui résistent aux propositions de son équipage de synthèses dont il dispose, entraîné par l'habitude selon le principe du moindre effort. »²⁹

Brusquement libéré de ce carcan terne et réducteur, le repas rayonne alors sous la caméra de Jacques Rozier de cet *enchantement* de la singularité : il apparaît dans sa totalité, riche de tous ses potentiels, virtuels et incertains encore. La toux, le lustre, le rire, y agissent, non comme de nouveaux repères figeant le repas dans une expression, mais comme des pointes déchirant le voile occultant du rapport causal, linéaire et abstrait recouvrant d'ordinaire la structure cinématographique.

Alors ils mangent avec le directeur d'agence, certes — pour poursuivre l'image Samuel Beckett, c'est bien à cela que s'arrêterait le touriste, tout occupé à délimiter d'une *épitaphe* lapidaire son expérience — ; mais l'essentiel est précisément ailleurs, là où l'*épitaphe* est débordée et déchirée, dans ces pointes, dans cet infiniment rien si insignifiant, si élémentaire, qu'il en devient irréductible, dans, enfin, tout ce qu'a cette expérience de résolument résistant et non assignable à une quelconque formule ou usage déterminé.

Cette soudaine sensation de perdre pied, de perdre ses repères, de se perdre en un mot, devant cette insondable épaisseur de particularités qui s'offre soudain

²⁹ Samuel Beckett, *Proust*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990. p.34

aux sens, peut être rapprochée de la célèbre et troublante expérience de Roquentin au jardin public, dans *La Nausée* de Jean-Paul Sartre :

« Donc j'étais tout à l'heure au jardin public. La racine du marronnier s'enfonçait dans la terre, juste en-dessous de mon banc. Je me rappelais plus que c'était une racine. Les mots s'étaient évanouis, et avec eux la signification des choses, leur mode d'emploi, les faibles repères que les hommes ont tracé à leur surface. J'étais assis, un peu voûté, la tête basse, seul en face de cette masse noire et noueuse, entièrement brute et qui me faisait peur. Et puis j'ai eu cette illumination.

Ça m'a coupé le souffle. Jamais avant ces derniers jours je n'avais pressenti ce que voulait dire « exister ». Si l'on m'avait demandé ce que c'était que l'existence, j'aurai répondu de bonne foi que ça n'était rien, tout juste une forme vide qui venait s'ajouter aux formes du dehors, sans rien changer à leur nature. Et puis voilà. Tout d'un coup, c'était là, c'était clair comme le jour. L'existence s'était soudain dévoilée, elle avait perdu son allure inoffensive de catégorie abstraite. C'était la pâte même des choses. Cette racine était pétrie dans de l'existence. Ou plutôt cette racine, la grille du jardin, le banc, le gazon rare de la pelouse, tout ça s'était évanoui. La diversité des choses, leur individualité n'était qu'une apparence, un vernis. Ce vernis avait fondu. Il restait des masses monstrueuses et molles, en désordre, nues. D'une effrayante et obscène nudité. »³⁰

Affranchis d'une signification *élective*³¹ destinée à servir le récit, les événements du repas apparaissent alors tels qu'ils sont — libres, originaux et fantaisistes — et suscitent un étonnement similaire à celui qu'éprouve là Roquentin réalisant soudainement l'extraordinaire en sommeil sous le masque défraîchi de l'habitude qui ne laisse en paraître que l'ordinaire, l'utile, le

³⁰ Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938. pp. 181-182

³¹ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, op.cit. p.39

nécessaire. Riches de toutes leurs spécificités, les événements ne sont ainsi plus la manifestation d'une fin ou d'un usage, mais « *un objet inattendu, une boîte de Pandore d'où s'envolent toutes les virtualités [du langage [ici, du repas]] ; il est donc produit et consommé avec une curiosité particulière, une sorte de gourmandise sacrée* ». La fin structurelle est ainsi troquée contre une *Faim*, ouverte et absolue, instituant « *un discours plein de trous et plein de lumières* »³².



Bien sûr, parce que le cinéma de Jacques Rozier, contrairement à l'écriture, dépend d'une temporalité mouvante, n'est-il jamais donné d'approcher simultanément l'intégralité des potentiels que chacun des événements recouvrent, ceux-ci s'évanouissant aussitôt dans ceux qui les poursuivent, et la *Faim* s'exprime-t-elle ainsi ici non pas dans une présence absolue de l'évènement — comme celle du Mot, rapproché de l'idée d'un bloc, chez Roland Barthes — mais bien davantage dans le caractère irrépressible de sa perpétuelle transition. La *Faim* de l'évènement le destine alors à l'antre de l'entre, là où, moins que sa manifestation, c'est l'insaisissable secret du devenir de sa manifestation qui en est le cœur et le rend si précieux.

Qu'ils soient anecdotiques n'a donc aucune importance : Jean-Arthur est fasciné par le lustre tandis qu'il mange, soit ; ce n'est ici pas tant la manifestation concrète et matérielle, aisément définissable de l'évènement qui est saisissante, que l'émotion muette, brute et incommensurable avec la logique qui s'en échappe (quelque chose d'absurde, de prosaïque, d'irrévérencieux, d'enfantin, et d'autres

³² Ibid pp. 39-40

choses encore, toutes mêlées), celle-ci s'exhalant avec d'autant plus d'acuité que l'intention est faiblement marquée.

L'évènement est pourtant l'un et l'autre, et ne peut d'ailleurs être considéré l'un sans l'autre : ce qui s'y passe n'est en effet pas assez original pour justifier d'une attention pleine et éveillée s'il ne devait rester qu'à l'état de constat — plane et sans relief — de la distraction de Jean-Arthur ; toutefois l'émotion seule, transitive, ne pourrait exister sans le recours à une quelconque manifestation concrète. L'autre ainsi ouvert par le devenir de la temporalité cinématographique semble vibrer de cette oscillation ténue, fine et immensément rafraîchissante révélant les deux pôles distincts, ordinairement (con)fondus, que sont l'être et le savoir, sur lequel le cinéma travaille.

Les scènes de repas de Jacques Rozier inspirent alors ce vacillement fragile et délicat propre à l'expérience sensible, insaisissables lorsqu'elles passent ou bien déceptivement réduites à un terme qui ne suffit à les emplir et les exprimer, ne pouvant accéder simultanément à cette grâce du devenir essentiellement transitive et, par cela, incommunicable, et se rendre entière à la pensée sans la figer tout à fait, perdant alors son charme essentiellement évanescent ; elles sont ainsi que la petite phrase de Vinteuil aux oreilles de Charles Swann :

« Mais à un moment donné, sans pouvoir nettement distinguer un contour, donner un nom à ce qui lui plaisait, charmé tout d'un coup, il avait cherché à recueillir la phrase ou l'harmonie — il ne savait lui-même — qui passait et qui lui avait ouvert plus largement l'âme, comme certaines odeurs de roses circulant dans l'air humide du soir ont la propriété de dilater nos narines. Peut-être est-ce parce qu'il ne savait pas

la musique qu'il avait pu éprouver une impression aussi confuse, une de ces impressions qui sont peut-être pourtant les seules purement musicales, inépuisables, entièrement originales, irréductibles à tout autre ordre d'impressions. Une impression de ce genre, pendant un instant, est pour ainsi dire sine materia. [...] les notes sont évanouies avant que ces sensations soient assez formées en nous pour ne pas être submergées par celles qu'éveillent déjà les notes suivantes ou même simultanées. [...] à peine la sensation délicieuse que Swann avait ressentie était-elle expirée, que sa mémoire lui en avait fourni séance tenante une transcription sommaire et provisoire, mais sur laquelle il avait jeté les yeux tandis que le morceau continuait, si bien que, quand la même impression était tout d'un coup revenue, elle n'était déjà plus insaisissable. [...] Il souhaita passionnément la revoir une troisième fois. Et elle reparut en effet mais sans lui parler plus clairement, en lui causant même une volupté moins profonde. »³³

Le chatolement des événements qui animent les scènes de repas de Jacques Rozier partage donc cette même nature ambivalente génialement transcrite par Marcel Proust : vive et fulgurante lorsqu'elle se présente brute et incompréhensible, perdant de son éclat à mesure qu'elle se fond dans ce qui la nomme ; l'autre — l'entre — est ainsi ce point d'équilibre dynamique entre l'évènement nu, extraordinaire et confus et sa *transcription sommaire et provisoire* qui lui donne place dans le récit et sa représentation.



³³ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, Un amour de Swann*, op.cit pp. 173-174

Pour ne pas trahir sa nature, il s'agit alors de s'efforcer de l'approcher en s'abstenant toutefois de le soumettre au statisme rigide des structures ordinaires — qui reviendrait à tenter de « *saisir une toupie pour étudier son mouvement* »³⁴.

L'antre de l'entre est ainsi à considérer dans son iridescence, constatable exclusivement dans la continuité de son mouvement : c'est donc moins les contraires (attentif-distract, sérieux-hilare, calme-agité, etc) que les variations, mouvement pur sans distinction nette, qui se manifestent sur le spectre les réunissant tous deux, qui s'avèrent fondamentales dans l'œuvre de Jacques Rozier.

Bousculant alors la stabilité classique de la représentation, c'est loin d'une course plane et causale que se déploie les repas ; cet antre où ils prospèrent, vibrant de l'équilibre précaire de l'entre, les ouvre à un horizon d'éventualités, vacillant, incertain, à un champ de possibles tel que le définit Umberto Eco dans son essai linguistique intitulé *L'Œuvre ouverte* :

*« la notion de «champ», empruntée à la physique, implique une vision renouvelée des rapports classiques (univoques et irréversibles) de cause à effet, que remplacent un système de forces réciproques, une constellation d'événements, un dynamisme des structures ; la notion philosophique de «possibilité» reflète, elle, l'abandon par la culture d'une conception statique et syllogistique de l'ordre, l'attention à ce qu'ont de ductiles décisions personnelles et valeurs, remis en situation dans l'histoire. »*³⁵

Se perdre dans l'antre de l'entre, c'est dès lors accepter de n'être plus régi par l'ordre classique — figeant l'évènement dans une transcription de celui-ci afin

³⁴ Henri Bergson, *L'idée de Temps*, op.cit. p.51

³⁵ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Le Seuil, 2015, pp. 29-30

de le rendre à l'entendement, réduisant alors progressivement sa richesse à quelques caractères fondamentaux et signifiants — et se laisser séduire par son pendant immédiat : multiplicité, polysémie, profusion plutôt que raréfaction, incompréhensible plutôt qu'incontestable ; au cœur de cet antre bat l'entropie.

À l'ombre de l'entropie

La nuit est tombée, une cuisine ancienne éclairée de néons glauques : Gilbert s'active, jongle entre les casseroles qu'il met à chauffer successivement. Il bat une sauce au beurre blanc dans une casserole datée, en émail jaune pâle et blanc, tapote machinalement sur son bord la cuillère en bois pour la débarrasser de l'excès de sauce.

- *On ne peut pas aller plus vite que la musique !*

Il soulève les couvercles de deux fait-touts [la petite casserole est reléguée à l'arrière plan, parmi un désordre bigarré de casseroles, bouteilles, ustensiles et produits en tous genre empilés précieusement] ; s'en échappe deux épais nuages de vapeur d'eau ; il tape les couvercles ainsi que des cymbales :

- *Préparons-nous, c'est bientôt prêt, hein !*

Il couvre à nouveau, lance un torchon sur l'épaule, le reprend pour soulever de nouveau l'un des couvercles, emporte le fait-tout dans la salle à manger. La pendule sonne : il est onze heures du soir. Il revient dans la cuisine, soulève à l'aide de son torchon le second couvercle, emporte le second fait-tout dans la salle à manger, heurtant au passage un carton qui glisse sur le sol. Il lance le torchon sur son épaule. Le fait-tout sur la table, qui semble mise, une épaisse tranche de pain dans une assiette. Il ouvre le couvercle du premier fait-tout avec le torchon : du poisson blanc, très cuit, se défait dans la louche, des pommes de terre cuites dans l'eau.

- *Merde... C'est trop cuit.*

Il égoutte le poisson, qu'il dépose dans une assiette verte ; il fait de même avec les pommes de terre.

À l'étage, Joëlle a fini de se laver et s'éponge les cheveux ; Caroline sommeille dans le lit de Joëlle, ses bigoudis sur la tête.

- *[Joëlle :] Qu'est-ce qu'elle fout, Karine ? Ça fait déjà longtemps qu'elle devrait être là... Ils ont peut-être chavirés...*

- [*Caroline, amusée, sur un ton plein de sous-entendus et le sourire aux lèvres :] Ah bah oui... Elle a dû chavirer...*

Joëlle, visiblement contrariée, se dérobe et lui tourne le dos, d'abord face au miroir, puis se laisse tomber au sol contre le lit, le visage baissé. Caroline se penche vers elle, inquiète :

- *J'ai dit quelque chose...?*

Joëlle s'enfuit, contourne le lit et court s'appuyer contre la fenêtre. Gilbert, en bas, affairé, ne se doute de rien et continue de dresser avec application le dîner.³⁶



Les différents ingrédients sont dès à présent dosés : le dîner qui se prépare, les réunissant autour d'une même table, ne va pas tarder à les déployer et trouver en chacun d'eux le potentiel de ramifications multiples et d'interconnexions non moins fertiles.

L'heure tardive, la fatigue de Caroline, les efforts démesurés et trop pleins d'ambition de Gilbert, le dépit amoureux de Joëlle, l'absence de Karine partie en mer avec le séduisant plaisancier rencontré quelques jours plus tôt... Ces tendances singulières et hétérogènes se trouvant néanmoins liées par le hasard de la contingence forment le cadre mobile — son antre donc — du repas, dont l'issue, plus qu'imprévisible, dépend alors de l'ordre et de la nature des rencontres entre ces différents termes.



³⁶ extrait de *Du Côté d'Orouët*, Jacques Rozier, 1969

L'antre est ainsi constellé de ses paradoxes fondateurs, spectre tendu entre statique et mobile, défini et indéfini, fermé et ouvert, unique et multiple, etc ; afin de s'approcher au plus juste de ces variations qui l'animent tout en se gardant de les figer, il faut alors prendre en considération ce principe singulier qu'est celui de l'entropie.

Conceptualisé pour la première fois au sein d'une discipline tout à fait étrangère au cinéma - la thermodynamique, une branche de la physique étudiant l'énergie et ses transformations par le prisme des mouvements de chaleur -, l'entropie séduit en effet par son aptitude à prendre en compte ce mouvement récalcitrant échappant aux contraintes et à la rationalisation d'un système quelconque. Elle a ainsi peu à peu quitté les seuls rivages des sciences physiques pour s'étendre à d'autres domaines de recherches, dont le domaine artistique et celui de la communication.

Si chacun d'eux interprète alors cette notion selon ses propres besoins, elle conserve cependant quelques caractéristiques communes : elle induit en effet toujours une tendance extensive et se révèle être invariablement le produit d'une différence, permettant de rendre sensible le mouvement non selon un cadre absolu, figé, mais au contraire dans ce qu'il a de relatif. Ainsi si en thermodynamique, son calcul s'effectue en vue de déterminer le degré de désordre d'un système (une entropie forte étant le signe d'une dispersion importante de l'énergie à l'intérieur du système), elle est par exemple reprise dans la théorie de la communication pour évaluer le degré d'incertitude d'un message suivant l'étude de ses signifiants.

L'entropie s'avère alors un concept tout à fait essentiel pour penser et s'orienter dans l'antre des repas de Jacques Rozier, puisque la notion invite à considérer non pas ce qui se présente comme établi et absolu au sein d'une forme finie, mais bien d'y percevoir ce qu'elle a de mobile encore et d'en concevoir les effets sur sa structure.



Toutefois, avant de plonger au cœur de l'antre faut-il d'abord déterminer la nature des parois qui l'engendrent. Leurs influences réciproques et spécifiques déterminent en effet son équilibre — et donc sa forme — sans cesse renouvelés (puisqu'ils sont alors le produit de leur différence) ; or leur nature paradoxale — ouvrant l'espace de l'entre — trouve tout à fait écho dans la distinction qu'opère Friedrich Nietzsche, à la suite de Plutarque, entre la pulsion dionysiaque et la pulsion apollinienne dans sa *Naissance de la Tragédie*, qu'il conceptualise notamment au travers de l'étude esthétique de la tragédie grecque.

La mise en perspective de ce rapport singulier entre ces logiques opposées et néanmoins complémentaires permet alors de préciser de manière dynamique les relations qu'entretiennent les pôles paradoxaux à l'origine de cet irréductible antre de l'entre-deux et d'établir les effets et les influences que ceux-ci exercent sur la forme cinématographique.



C'est au travers des figures antithétiques de deux dieux grecs, Apollon et Dionysos, dont il use pour incarner l'opposition fondamentale et cependant trop souvent négligée (l'une, celle d'Apollon, étant privilégiée au détriment de l'autre) à l'origine selon lui de toute représentation, que Friedrich Nietzsche affirme dans son étude cette dualité, forte et a priori conflictuelle, qu'il présente comme la source latente de toute œuvre d'art. Afin de rendre celle-ci immédiatement appréhendable, il se saisit donc des caractéristiques connues et établies de ces deux personnages mythiques.

Il s'empare ainsi des attributs traditionnellement associés à Apollon — la sagesse, la capacité de prédiction et la beauté — pour en faire la figure d'ordre et de mesure par essence ; Apollon devient ainsi sous la plume de Friedrich Nietzsche le visage de l'art en tant qu'unité cohérente et harmonieuse, structurée, subjuguant de sa clarté et de l'absence de tout superflu. Au contraire, Dionysos, dieu du vin et de l'ivresse, n'est dans la mythologie que désordre et démesure : là où Apollon prône la retenue et l'individu, Dionysos confond les êtres, les dissout dans le monde qui les entourent et les plonge sans repère dans le monde infini des sensations. Sous le regard de Friedrich Nietzsche, il incarne alors la logique esthétique de la transcendance et du sublime, s'épanouissant dans le vertige de la dispersion.

Nul doute que les scènes de repas — comme l'intégralité du cinéma de Jacques Rozier — tendent alors ostensiblement vers la seconde logique définie par Friedrich Nietzsche comme « *pulsion dionysiaque* » : multiples, denses, profuses, indéfinies, imprévisibles, elles sont portées sur l'anecdote et le plaisir des sens ; fidèles à Dionysos, l'alcool n'y est d'ailleurs jamais loin, et rares sont les repas —

les exceptions tiennent surtout aux petit-déjeuners — où quelques bouteilles ne trônent pas au centre de la table.

Pourtant, l'ambiguïté de l'antre ne peut nullement être niée, pas même lors de ces ivresses : l'antre n'est entre que s'il est à la fois Être et Savoir, Dionysos et Apollon, puisqu'il naît précisément de cet équilibre précaire. Or c'est ici, par cet enchâssement ambivalent et fondamental de l'œuvre d'art qui, naturellement chatoyante, contient, comme le souligne Umberto Eco, « *une pluralité de signifiants en un seul signifié* »³⁷, que la distinction opérée par Friedrich Nietzsche dans sa *Naissance de la Tragédie* devient réellement nécessaire et éclairante.



En effet, plutôt que d'accentuer le conflit binaire et apparent qui oppose les deux logiques (comme l'inciterait l'étude des contraires), il s'attelle au contraire par ces personnifications à en faire saillir les complémentarités, les présentant comme les polarités opposées d'un tout, les comparant par exemple à l'interdépendance qui existe entre surface et profondeur. Associant ainsi la pulsion apollinienne à la surface (manifeste, d'une beauté apparente, superficielle) et la pulsion dionysiaque à la profondeur (latente, souterraine et invisible donc insaisissable, originelle), il invite ainsi à concevoir l'organisation des deux pulsions antagonistes non dans une opposition, mais dans une étroite où l'une ne peut exister sans la présence de l'autre.

³⁷ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, op.cit. p.9

Chacune alors dispose d'une influence sur l'autre : tandis que la pulsion dionysiaque, infinie et originelle, dispose d'une créativité sans limite, diverse et est capable de susciter « *l'existence de tout le monde du phénomène* »³⁸, elle ne peut cependant être consciemment appréhendée par l'entendement du spectateur que par la médiation de la pulsion apollinienne, désignée comme l'« *illusion de la belle apparence qui à chaque instant rend[ent] l'existence digne d'être vécue et pousse[nt] à vivre l'instant suivant* »³⁹, qui, l'investissant de son ordre et la canalisant dans la stabilité d'une apparence harmonieuse, la pare des atours d'une cohérence qui la dépasse, transcendante. Et Friedrich Nietzsche de conclure :

*« De ce fondement de toute existence, du soubassement dionysiaque du monde, l'individu humain ne peut percevoir consciemment qu'autant que peut en surmonter à nouveau cette force transfiguratrice apollinienne, de sorte que ces deux pulsions artistiques sont contraintes de déployer mutuellement leurs forces selon une stricte proportionnalité »*⁴⁰



Ainsi se déploient les scènes de repas, oscillant en équilibre dans l'ancre : ivres et sensibles, elles sont toutefois sommairement étayées par quelques tendances — apolliniennes — qui les traversent qui en assurent une pérennité relative, une dispersion encadrée par quelques unités particulières. La fatigue, le dépit amoureux, le désir de plaire, l'absence de Karine sont alors autant de termes

³⁸ Friedrich NIETZSCHE, *La Naissance de la Tragédie*, Paris, Le Livre de Poche. coll. Les classiques de la philosophie, dir. par Jean-François Balaudé, 2013, p.268.

³⁹ Ibid p.268

⁴⁰ Ibid pp. 268-269

participant au dynamisme de cet antre fertile où l'on se perd, certainement, mais en avançant, toujours.

Cette progression est précisément permise par l'entropie : Gilbert, Caroline, Joëlle, et Karine plus tard, ne s'entendent certes pas et vivent chacun une expérience singulière et profuse absolument distincte des autres, sans qu'aucune intention ne les unissent ; toutefois, confrontés réciproquement à ces tendances particulières, évoluent-ils relativement à elles dans cet antre mobile dont le modelé épouse chacune de leurs variations.

Ainsi Joëlle, jalousement inquiète du temps que Karine passe avec le plaisancier, est contrariée et ailleurs tout le repas.

Gilbert, qui aurait aimé l'impressionner, doit composer avec sa mauvaise humeur et observe ses efforts réitérés réduits à une débauche d'énergie pathétique et ridicule.

Caroline, épuisée, s'endort, indifférente au drame et à son assiette.

Karine, insouciante et inconsciente, traverse guillerette le champ des possibles en friches.

Le dîner n'est alors ni le récit de la jalousie de Joëlle, ni des tentatives de séduction manquées de Gilbert, ni de la fatigue iodée de Caroline, ni des amours de Karine. Nul ne se considère indépendamment des autres. Le repas est un peu tout cela à la fois, et par là, irréductiblement lui-même : les tendances fixes

— apolliniennes — , constamment travaillées par l'entropie — dionysiaque — , se réactualisent sans cesse, s'altèrent réciproquement, se transforment dans un mouvement irrépressible et permanent.



Rien ne les encadre, rien ne les guide ; l'ombre de l'entropie qui les entoure est souple et dense, changeante, infiniment malléable et accueillante. Une lueur, toutefois, à son extrémité, s'y devine, s'y dérobe, se laisse effleurer pour aussitôt s'enfuir. Un feu-follet, un mirage seulement pressenti qui sitôt s'évanouit. Les scènes de repas poursuivent cette insaisissable luciole, puisqu'alors rien ne demeure sinon cette lueur : celle d'un perpétuel *à-venir*.

La lueur de l'à-venir

Les grillons, le léger ressac d'une mer calme, un vent souple et tendre. Une plage de galets, vallonnée, en Corse : Juliette arrive les bras chargés d'un panier de pique-nique, Michel la regarde, assis face à la mer et tourné vers la jeune femme. À côté de lui, à quelques pas, Liliane est assise elle-aussi, la tête basse, renfrognée. Ils sont en maillots de bain. Michel se met à rire bêtement.

- *[Liliane :] Pourquoi tu ris toujours ? Rhôôôô !*
- *[Juliette, narquoise :] Alors Liliane ?*
- *[Liliane, agacée :] Oh ça suffit tous les deux !*

*Michel essuie sa figure dans sa serviette de bain.
Un fondu en volet.*

Liliane, de dos et à genoux, dresse le pique-nique : une nappe blanche est tendue entre les trois, et elle dépose les assiettes devant chacun. Juliette a des couverts dans les mains, Michel déballe le jambon.

- *[Liliane, à Michel :] Tu veux mon couteau ?*

Michel le prend, le laisse négligemment tomber sur la nappe, saisit le jambon avec la main, le suspendant au-dessus du papier en se tournant vers Juliette, qui dégoûtée, se détourne :

- *[Juliette, à Michel :] Oh non, merci, non !*
- *[Liliane qui tend le sel à Michel :] Tiens le sel.*
- *[Michel :] Merci.*

Michel le prend, le pose négligemment sur la nappe, et claque aussitôt les fesses de Liliane qui le repousse vertement.

- *[Michel, bêtement :] Pêt pêt tabadaaam !*
- *[Liliane, agacée :] Oh ça suffit toi, hein !*

Il évite de peu sa riposte : une main au visage. Juliette rit. Liliane s'affaire de nouveau jusqu'à...

- *[Liliane, alarmée :] Oh une guêpe !*

Elle s'agite, fouettant l'air pour la chasser.

- *[Michel :] Bouge pas, bouge pas, si tu bouges pas elle te piquera pas !*
- *[Liliane, énervée :] Oh ça va, hein !*
- *[Michel :] Mais ouaiiii !*

Liliane se lève, s'enfuit en courant vers la mer, agitant les bras en l'air, sous les airs amusés et rieurs de Juliette et Michel.

Michel, très vite, est lui-même embêté par les guêpes et tente de les chasser pareillement, puis s'enfuit le jambon à la main, talonné de Juliette, dans l'autre sens.

Liliane court vers la voiture, laissée grande ouverte :

- *[Liliane, énervée :] Oh mais quel bordel là-d'dans !*

Juliette, perchée sur une colline de galets, un fruit à la main, battant l'air de l'autre :

- *Eh Michel, impossible de manger cette pêche, hein, c'est vraiment terrible ! Oh y a trop de guêpes !*

Un vrombissement de guêpe, aigu, fort. Michel, assis dans la mer, mange, tournant sur lui-même au gré du ressac.

Juliette rit.

Liliane sort de la voiture, enveloppée jusqu'à la tête d'un manteau sombre, trébuchant sur les galets :

- *[Liliane, au bord des larmes :] Aïe ! Putain de cailloux, y en a marre !*
- *[Michel, frappant l'eau de rage, à l'adresse des guêpes :] Aïïïe ! Saloperie ! Allez, fous le camp !*

Liliane rejoint le panier ; Juliette fait de même, toujours gênée par les guêpes. Les vagues ; Michel se lève pour les rejoindre. Liliane, tournant le dos à Juliette, mange une pêche. Michel s'assoit en face d'elle, lui caresse énergiquement les cheveux :

- *[Michel, joueur :] Alors ma cocotte ?*
- *[Liliane, à bout :] Oh j'en ai marre, hey, ça suffit, tu vois pas non, regardes tous ces cailloux sur la plage, j'en ai marre, marre, marre, t'as compris !!!*
- *[Michel, interloqué :] Faut pas t'affoler.*

Elle fond en larmes sous l'air interdit des deux autres.⁴¹

⁴¹ extrait d'*Adieu Philippine*, Jacques Rozier, 1961.



Nul ne peut présager à l'arrivée du panier de pique-nique, événement simple, insouciant et estival, de l'issue dramatique qui le poursuit. La pause, toute en incoïncidences, a notamment cette vertu de s'établir dans un à-côté vierge et encore épargné par les trop fortes causalités qui subsisteraient. Certes, Liliane apparaît renfrognée, mais les grillons, la plage, le ronflement de la mer, le vent aux accents chauds, les maillots et le repas lui-même induisent une tonalité légère qui enveloppe aisément les aspérités de son humeur.

Sous l'effet de l'entropie, toutefois, l'ambiance s'aiguise rapidement : la plage, dont l'espace ouvert ne protège pas des guêpes, se fait hostile, le repas les attire, les cailloux blessent dans la fuite, etc.

Rien ne se laisse présager, et pourtant tout affleure, se pressent, se devine à la façon d'un feu-follet fugitif. Mais d'où provient cette lueur à l'orée de l'ancre, perçante et comme constamment à venir ?



À l'origine, il y a ce renversement majeur, opéré par l'entropie : tandis qu'un système ordonné et ordinaire se manifeste d'abord comme une suite de rouages ne formant un tout que par leur somme, c'est au contraire la totalité première qui se trouve ici affirmée a priori.

En effet, les scènes de repas de Jacques Rozier apparaissent comme des totalités denses puisque tout ce qui s'y joue est déjà présent au commencement (les cailloux, la plage, l'état d'esprit de chacun, etc) et qu'il est évident d'affirmer à la suite de Henri Bergson que « *vouloir tirer une chose d'une autre, c'est supposer qu'elle y est contenue* »⁴². Ainsi de Liliane, par exemple, qui, contrariée par l'idylle de Juliette et Michel lors de la nuit précédente, est violemment affectée par suite d'une série de contrariétés mineures induites par l'environnement, qui aggravent son humeur : le ravissement béat de Juliette, la satisfaction fatale de Michel, les guêpes, les cailloux sont ici autant de tendances émanant d'une même totalité, celle, très concrète, du déjeuner. Aucune d'elles n'y est en effet extérieure, s'ajoutant par une quelconque transcendance a posteriori — jusqu'à l'invasion du pique-nique par les guêpes, elles-mêmes, qui, si elles ne sont pas manifestes au départ⁴³, demeurent toutefois un phénomène naturel provoqué ordinairement par les repas en plein air.

Est-ce à dire que le déroulé du repas est inéluctable et déterminé, induit, imposé par suite des éléments qui le composent ? Certes non, cela ne correspond guère à Jacques Rozier, préférant baguenauder et se perdre plutôt que de suivre les itinéraires établis et balisés.

Le paradoxe est de taille, cependant : comment cette totalité première peut-elle n'être que pressentie si elle est déjà là toute entière ? Et, à l'inverse, comment ce qui n'a pas eu lieu peut-il être déjà là ?

⁴² Henri Bergson, *L'idée de Temps*, op. cit. p.164

⁴³ Une anecdote raconte que ce serait Jacques Rozier lui-même, qui, pour « animer » le repas, serait allé agacer un essaim à proximité de la scène de repas.



Pour éclairer cette tension au premier abord paradoxale, il faut alors revenir à la notion d'entropie : prospérant dans l'ancre de l'entre, celle-ci n'est naturellement guère encline à la dialectique, puisqu'elle en est le troisième terme, systématiquement négligé, oublié ! Elle est ainsi qu'Apollon et Dionysos qui, œuvrant côte à côte, n'expriment alors ni la forme radieuse et pleinement cohérente d'Apollon, ni l'ivre et extravagant délire de Dionysos ; complémentaires, c'est de leur étreinte seulement que naît la forme primordiale, précaire et mouvante, indépendante, tributaire d'aucun, si ce n'est de leurs efforts conjugués et, plus encore, de leurs frictions.

Qu'est-ce donc à dire ? Que si le repas est d'abord chez Jacques Rozier l'expression d'un tout brut et pur de toute élaboration préalable — nul doute qu'aucun découpage technique ne les fige et ne les investit d'intentions extérieures préexistantes et établies — aux accents très dionysiaques, il n'est pas exempt cependant, par cette totalité même, cohérente et donc d'ascendance apollinienne, de se laisser deviner.

Se croisant ainsi dans un chiasme paradoxal et malicieux (la totalité prenant des accents tantôt apollinien — forme absolue et pleine —, tantôt dionysiaque — libre et diverse —), les termes se montrent alors tels qu'ils sont réellement : des états toujours partiels et incomplets, ne livrant à eux-seuls qu'une facette provisoire de l'évènement. Aucun d'eux n'est de fait éminent en lui-même mais, ainsi que les dieux grecs, dans leur antagonisme : il sont ainsi que deux silex frottés

l'un contre l'autre, et dont une étincelle soudain jaillit. Elle est le troisième terme, le feu-follet, l'entropie, la lueur.

C'est un embrasement : le refus de l'un et de l'autre, ce qui ne peut donc que leur échapper. Le refus d'Apollon, celui de reconstituer une totalité par le prisme d'un sens absolu et transcendant. Le refus de Dionysos, la totalité n'expirant pas par oubli d'elle-même. Se creusant l'un et l'autre, dans le produit de leur différence, il y a cette lueur qui jaillit, destin évanescent, destin tout de même. Seulement, celui-ci n'est pas d'être inéluctable, mais, au contraire, imprévisible⁴⁴.



En effet, si le pique-nique d'*Adieu Philippine* est la manifestation d'une totalité première, son identité n'est toutefois jamais définie, et celle-ci demeure constamment opaque, ouverte : les galets y sont à la fois typique et pointus, charme et danger, la plage est plaisante et hostile, etc.

La dynamique entropique qui l'agit, parce qu'elle préserve ainsi les scènes de repas d'adhérer durablement à un terme déterminé — qu'il tienne d'Apollon ou de Dionysos — et donc inévitable, pour les maintenir, sans repère, dans l'antre fertile et mobile, en devenir perpétuel, s'assure ainsi d'une totalité, non pas définie — totalité apollinienne —, ni infinie — totalité dionysiaque —, mais indéfinie — totalité entropique donc, incluant l'incertitude —, c'est-à-dire présente, possible, latente, quoique toujours partiellement inactuelle.

⁴⁴ cf. Clément Rosset, *Le Réel et son double*, op.cit. p.49



C'est Roquentin, le héros sartrien de *La Nausée*, qui expérimente là encore une situation similaire, soudainement saisi par l'impression de voir l'avenir :

« Je vois l'avenir : il est là, posé dans la rue, à peine plus pâle que le présent. Qu'a-t-il besoin de se réaliser ? Qu'est-ce que cela lui donnera de plus ? La vieille s'éloigne en clopinant, elle s'arrête, elle tire sur une mèche grise qui s'échappe de son fichu, elle marche, elle était là, maintenant elle est ici, je ne sais plus où j'en suis, est-ce que je vois ses gestes, est-ce que je les prévois ? Je ne distingue plus le présent du futur. Et pourtant ça dure, ça se réalise peu à peu. La vieille avance dans la rue déserte, elle déplace ses gros souliers d'homme, c'est ça le temps, le temps tout nu, ça vient lentement à l'existence, ça se fait attendre, et quand ça vient, on est écoeuré parce qu'on s'aperçoit que c'était déjà là depuis longtemps. La vieille approche du coin de la rue. Ce n'est plus qu'un petit tas d'étoffe noir. Et bien oui, je veux bien, c'est neuf ça, elle n'était pas là-bas tout-à-l'heure, mais c'est du neuf terni, défloré, qui ne peut jamais surprendre. »⁴⁵

Bien sûr, Jean-Paul Sartre, existentialiste convaincu, n'est-il pas en train de suggérer au travers de l'expérience troublante de Roquentin un déterminisme latent du présent que l'on pourrait alors prévoir. L'auteur de la célèbre maxime « *l'existence précède l'essence* » s'applique bien plutôt ici à dissoudre la prééminence du passé sur le présent, si prompt à figer l'évènement dans l'identité de ce qu'il a été plutôt que de le concevoir en perpétuelle transformation.

« *Je ne distingue plus le présent du futur* » : ainsi peut-on approcher l'expérience de Roquentin comme celle des repas de Jacques Rozier ; ce qui frappe

⁴⁵ Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, op.cit. pp. 53-54

dans l'un et l'autre, ce n'est pas le déterminisme du monde qui s'offre au regard (que ce soit la trajectoire d'une vieille dame ou une mauvaise humeur qui contient son drame), mais au contraire ce qu'il a de proprement mobile, de résistant à ses perceptions passées et donc d'imprévisible.

Raphaël Enthoven commente ainsi ce passage de *La Nausée* :

« Il voit l'avenir ; c'est-à-dire qu'il voit les choses, il voit le monde, il voit le présent. Et il voit le présent sous l'angle de l'avenir, non plus du passé. [...] C'est une réduction du passé au présent : le passé, oui, à condition qu'il soit réinvesti dans le présent. La mémoire, d'accord, mais la mémoire sous la forme d'une action. Il est, si vous voulez, le filtre sartrien se pose sur le monde et le regarde, d'abord, dans son immédiateté, c'est-à-dire loin des préjugés qui nous rassurent, donc hors de toute médiation, que ce soit une médiation conceptuelle, cognitive, ou bien celle de nos préjugés ; et puis, à force de regarder le présent, on le voit sous l'angle de l'avenir, c'est-à-dire on le voit comme, non pas gros de tout ce qu'il va devenir, mais comme totalement inédit, totalement neuf. Et cette façon qu'il a de prévoir les choses, il les prévoit sans les déduire, au fond il prévoit que quelque chose de neuf va arriver. »⁴⁶

Ainsi agit aussi le charme de l'incoïncidence sur les scènes de repas de Jacques Rozier, offrant d'épouser un déplacement similaire de l'attention qui, du passé, se tourne alors vers l'à-venir : l'écart fertile que la pause génère d'avec le flux de l'histoire, du constamment passé donc, permet en effet aux scènes de repas de s'en affranchir et de s'épanouir dans la mobilité pure de l'instant.

⁴⁶ Raphaël Enthoven, à propos de *La Nausée* - Sartre, Le Gai Savoir, France Culture, diff. le 4 novembre 2012

Le pique-nique d'*Adieu Philippine*, pause dans leur périple à la poursuite de Pachala, producteur à la probité douteuse, rompt donc avec le passé : tout est déjà là, la plage, les cailloux, la mer, certes, mais tout est aussi parfaitement neuf et dépourvu d'identité et de repères préalables, sans rapport aucun avec les séquences qui les ont précédés. Même l'humeur moribonde de Liliane est perçue au présent, dans son attitude agissante et libre de toute justification : si elle fond en larmes, il est toutefois bien impossible de le déduire à l'origine puisque ce qui l'y conduit est d'abord tout-à-fait inédit, essentiellement imprévisible.



Les scènes de repas, livrées au présent immédiat par le charme de leur incoïncidence avec elles-mêmes, se perdent donc dans cet antre perpétuellement changeant où bat l'entropie, instance singulière à l'importance inversement proportionnelle à l'acuité et à la précision de sa définition. Elles avancent ainsi à la lueur persistante de l'imprévisible à-venir, riches, multiples, polysémiques, et à chaque pas toujours aussi neuves et inattendues.

Ayant perdu leurs repères, quels horizons y découvrent-elles ! Désormais, l'aventure s'ouvre à elles.

Se perdre est donc l'issue ; une issue singulière, inédite, dont le propre est d'être indéfinie. Horizon étonnant d'une étonnante trajectoire !



Quel étrange et singulier antre traversent et explorent en effet les scènes de repas, perdues dans leur richesse et leur profusion ! Ses parois y sont en appui réciproque, dans une lutte perpétuelle, et oscillent constamment sous ces forces antagonistes qui le travaillent : enrichissement et raréfaction, mouvement pur contre fixité, sensations ou raison, etc. L'équilibre se cherche. Si l'une, sur l'autre, l'emporte ... Tout s'effondre.

Il faut toutefois y voir clair : l'antre n'est pas ses parois.

L'antre est l'entre : ce troisième terme toujours absenté de la dialectique classique. Oublié, négligé, parce que, produit de leur différence, il donne à voir leur envers, le système en négatif — c'est-à-dire ce qui lui échappe, irréductiblement.

La lueur, s'échappant des rouages, étincelle vive et pure.

C'est alors l'entropie qui lui sert d'écrin et l'accueille, sans l'éteindre. La laisse filer, s'échapper toujours, ailleurs. C'est seulement ainsi qu'elle existe. Mouvement pur, issue parfaite.



À quoi ouvre-t-elle alors ?

L'antre n'est-il pas plutôt un gouffre sans fond où les scènes de repas sombrent ?

Insaisissables. Toujours ailleurs, toujours plus loin, toujours autre... Où vont-elles, enfin ?



C'est le moment de se laisser emporter, ainsi livrés aux flots enveloppants de l'entropie. Sans boussole, sans plan, sans système ; la lueur, seule, affleure, mille fois miroitante. Elle était ici, maintenant là : et voilà les repas lancés à fleur d'aventure.



S'AVENTURER

Les couverts tintent, les verres se lèvent, les bouteilles se vident, oui.
Seulement le voile de l'ordinaire est tombé, et l'immobile habitude est soufflée.

La pause rompt avec ce qui la précède et les sens sont aux aguets.

Voilà l'avènement de l'aventure.



L'incoïncidence est alors totale : tout apparaît singulier, neuf, inédit ; tout déconcerte et surprend, surtout le plus commun.

Loin d'une recette, d'une méthode ou d'un système, l'aventure est chez Jacques Rozier une attitude. Flexible, modulée, naturelle. Mouvante. Un bambou qui ploie plutôt qu'un arbre qui se rompt au premier souffle inattendu : cette souplesse vient du regard, non d'un artifice élaboré qui se porte sur le monde.

L'incoïncidence est son déplacement.



À nouveau le monde s'invente, à coup de fourchette, à force de vin. Il n'est ce qu'il est que parce qu'il le devient. Sans cesse.

Aucun recul, aucun recours : l'aventure est à vivre à mesure, au gré de ses tâtonnements, de ses hasards et de ses accidents.

Quel charme alors ! Il faut qu'il y ait dans ces repas toute la grâce d'un enchantement qu'exhale l'aventure.



Or s'aventurer, c'est d'abord affronter l'immédiat et ses flots débordants.

Affronter l'immédiat

Du jaune, du rose bonbon, du rose framboise, une pointe de blanc, une once de bleu marine : dans la maison au bord de la mer — au loin le ressac, bas et sourd —, dans la chambre de Joëlle. Caroline est allongée sur le lit, la tête dissimulée dans les bras ; Karine, dans un lit d'enfant rose, accolé au pied du lit, la couverture jusqu'aux yeux. Elle tape des pieds — de froid, d'impatience, d'appréhension ? —, elles gloussent.

Dans l'embrasure de la porte, Joëlle apparaît à demi, son manteau et ses bottes mises ; dans son dos, puis apparaissant progressivement, une boîte de pâtisseries qu'elle est allée chercher avant que la tempête n'éclate, qu'elle tient par les rubans qui la ferment ; la remontant lentement accompagnée par le mouvement de la caméra, apparaît derrière son visage réjoui et gourmand.

- *[Karine :] Idiote ! Tu nous as fait peur, oooh !*
- *[Caroline :] T'es bête, alors !*
- *[Joëlle :] Hmmm...*
- *[Caroline :] Idiote !*
- *[Karine, dans un vif soupir de satisfaction :] Eh pas si idiote que ça...*

Joëlle s'approche lentement, le sourire aux lèvres, installant l'attente, s'amuse à dérober le paquet des mains des jeunes filles impatientes.

- *[Karine :] Oh, écoute...*

Joëlle s'assoit lentement sur le lit, dépose précautionneusement la boîte de pâtisseries et tire sur les extrémités des rubans pour défaire le nœud, sous les regards attentifs des cousines. Karine tente d'accélérer l'ouverture en dégageant les rubans, puis repose son visage sur ses mains. D'un geste ample, accompagné des respirations qui se retiennent, elle ouvre le paquet. Les cousines s'exclament, prêtes à fondre dessus.

La boîte est emplies de pâtisseries : éclairs au café, au chocolat et à la fraise, religieuses au café, un chou fourré au chocolat et tarte aux framboises.

- *[Karine, à Caroline :] Lequel tu prends ?*

Les visages des trois jeunes filles sont penchés au-dessus, puis leurs mains, prédatrices, s'ajoutent.

- [Caroline :] Hmmmmmmm...

Celle de Karine fond la première sur un éclair au café, les deux autres se précipitent pour la suivre : une religieuse pour Caroline, l'éclair à la fraise pour Joëlle.

- [Caroline, fixant Karine, joueuse :] La première qui a fini en prend un autre...

Les trois mangent avec gourmandise, marmonnant la bouche pleine, riant, gloussant. Karine gêne du bras Caroline pour la ralentir. Joëlle termine son éclair, s'empare du chou, narguant les cousines qui luttent pour ne pas recracher leurs bouchées de rire. Joëlle quitte le champ prestement. Caroline a du glaçage qui lui couvre le menton et les doigts, riant de tout son cœur avec Karine. Elle s'empare avec gourmandise de la deuxième religieuse. Karine, toujours à son éclair, lorgne sur la boîte entamée, riant toujours.

- [Karine :] J'en ai partout !

Caroline essaie d'essuyer ses doigts sur le visage de Karine qui pousse un cri aigu.

- [Karine, riant :] Aaaaaah ! Oh t'es dégueulasse, Caroline.

Elles rient. Le vent souffle plus violemment derrière les fenêtres, la mer a un roulement sourd. Caroline rit de plus belle, constatant son état.

- [Karine, joyeusement dégoûtée :] Aaaaaah ! Écoute, arrête, ça me donne mal au cœur, je te jure, c'est vrai...

Caroline se ressert, sous les cris de Karine :

- Nan ! Ne mets pas les doigts ! Baah !

Les jeunes filles se calment progressivement. Quelque chose de métallique tombe dehors et les fait se retourner vers la fenêtre. Joëlle revient, recommence à manger son chou.⁴⁷



Le goûter se poursuit dans la même gamme, rebondit, évolue au fil des accidents mineurs quoique particulièrement colorés : les cousines s'essuient dans les draps du lit, mangent l'intégralité des pâtisseries, la tempête se renforce, elles jouent aux cartes étendues sur le lit autour d'un thé et de gâteaux secs. Joëlle fume, les volets en bois claquent, le vent souffle, la mer gronde, les fenêtres vibrent, les jeunes filles jouent. Les événements se superposent, se succèdent, communs, imprévisibles.

Le temps, affranchi de toute destination, est ainsi livré à l'immédiat de l'instant, sans plan ni recul. Difficile de le concevoir figer ou comme l'expression d'une somme de passés lorsque, futile plutôt que déterminant, son passage est plus concret que signifiant. Il y a la boîte de pâtisseries qui se vide et la tempête qui se lève, la cigarette qui se consume ; témoins vagues, inquantifiables, sensoriels. Autour tout est fortuit et incident, aussi léger et insouciant qu'un éclat de rire : la sortie de Joëlle reste d'ailleurs parfaitement inexplicquée et inexplicable, et n'est pas même évoquée ni remarquée par les actrices ; la probabilité est d'ailleurs élevée pour qu'elle tienne davantage d'une nécessité extra-diégétique (que celle-ci soit liée à un impromptu quelconque ou simplement celle de permettre à l'équipe de tournage d'effectuer les gros-plans qui la suivent sur les visages hilares des cousines) plutôt que du film lui-même.

⁴⁷ Extrait de *Du Côté d'Orouët*, Jacques Rozier, 1969.

Ainsi, si les évènements se succèdent en ce sens, ils le pourraient tout aussi bien de mille autres manières ; le résultat serait fort différent, bien sûr, le visage de l'évènement serait transfiguré, mais son cœur, sa profondeur, livrés pareillement sans raison préalable ni projet à la succession cinématographique, resterait le même, c'est-à-dire constamment autre, différent, *immédiat*. C'est que, loin de tenir du domaine du suspense (nécessitant la construction d'une intrigue, et donc les fondations d'un passé), l'imprévisible qui travaille les repas dans le cinéma de Jacques Rozier — ainsi que, par extension, son œuvre entière — tient au caractère absolument et constamment inédit de ce qui y a cours. Le festin de pâtisseries, la tempête comme la partie de cartes apparaissent ainsi sous l'angle du changement et de l'avenir, se transforment sans cesse : la boîte se vide, les doigts se salissent, s'essuient, salissant les draps, la houle se fait plus forte, le jeu s'anime, etc.



Ce mouvement singulier et sensible d'auto-différenciation, de nouveauté perpétuelle constamment nécessaire, n'est d'ailleurs pas sans rappeler un extrait d'une parabole de Friedrich Nietzsche intitulée *De la victoire sur soi-même* :

« *Et la vie elle-même m'a confié ce secret : « Voici, m'a-t-elle dit, je suis ce qui doit toujours se surmonter soi-même.*

« *À vrai dire, vous appelez cela volonté de créer ou instinct du but, du plus sublime, du plus lointain, du plus multiple : mais tout cela n'est qu'une seule chose et un seul secret.*

« *Je préfère disparaître que de renoncer à cette chose unique, et, en vérité, où il y a déclin et chute des feuilles, c'est là que se sacrifie la vie – pour la puissance !*

« *Qu'il faille que je sois lutte, devenir, but et entrave du but : hélas ! Celui*

qui devine ma volonté, celui-là devine aussi les chemins tortueux qu'il lui faut suivre ! » »⁴⁸

« *Je suis ce qui doit toujours se surmonter soi-même* » : s'opposant aux désirs des « *plus sages parmi les sages* » de figer la vie qui les environnent au travers de concepts et de valeurs déterminées par eux⁴⁹, Friedrich Nietzsche, par la voix de Zarathoustra, met en exergue la prépondérance du mouvement, du devenir même, tant sur la forme, le contenant, alors extrait arbitrairement du flux afin de le rendre appréhendable — dans le goûter de *Du côté d'Orouët*, l'équivalent tiendrait à la séquence et aux plans qui la composent —, que le fond, ou le contenu, figé, qu'on lui attribue — ce serait là l'intrigue, le récit —. Rien n'est essentiel, sauf le mouvement même : tout ce qui est devient, et n'est que parce qu'il devient... L'immédiat s'affronte non en état, mais en mouvement.

C'est là le glas de l'immobile qui sonne : la pensée de Friedrich Nietzsche comme le cinéma de Jacques Rozier, se refusant à compenser le passage du temps par l'accumulation d'un savoir ou d'une progression dans lequel l'évènement (vie ou repas) se fondrait, incitent ainsi l'un comme l'autre à vivre la vie sur le mode de la nouveauté et ouvrent donc à l'aventure.



S'aventurer et affronter l'immédiat ne tient alors ni d'une révolution, ni d'un tour de force, mais de ce déplacement fertile produit par l'incoïncidence : chez

⁴⁸ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op.cit. p.158

⁴⁹ Ibid p.159 : « *Voilà l'enseignement que la vie me donna un jour : et c'est par cet enseignement, ô sages parmi les sages, que je résous l'énigme de votre cœur. En vérité, je vous le dis : le bien et le mal qui seraient impérissables – n'existent pas ! Il faut que le bien et le mal se surmontent toujours de nouveau par eux-mêmes.* »

Friedrich Nietzsche, la vie ne coïncide de fait jamais avec elle-même, puisqu'elle se surmonte toujours ; de même chez Jacques Rozier, où les repas, goûtés dans leur devenir, apparaissent toujours autres et changeants, irréductibles à une quelconque forme finie.

L'extraordinaire qui y a cours ne l'est alors évidemment pas par ses quelques termes, éléments fixes, souvent très communs, triviaux et simples (ici des cartes, des pâtisseries, une tempête côtière), mais bien dans l'approfondissement de l'ordinaire, c'est-à-dire dans son mouvement ouvert ne pouvant être recouvert d'aucun filtre familial. Profondément singulier et changeant, il ne peut donc s'unir à aucune généralité, n'est jamais simplement banal.

Le goûter de *Du côté d'Orouët* déborde ainsi bien aisément le simple goûter, cliché de plaisirs et de saveurs sucrées, non par sa forme ou par son contenu (au contraire tout à fait communs), mais parce que, prisant les accidents et les surprises en tous genres (de mains couvertes de glaçage au café au surgissement à l'improviste de Gilbert, chassé de son camping par la forte intempérie), son cours est ordinairement atypique, et donc tout-à-fait unique.



S'aventurer, affronter l'immédiat, c'est alors résister à la tentation de figer l'expérience, de lui attribuer un but, quand bien même l'appréhender dans son mouvement implique un souvenir et une précision moindre de l'évènement. C'est accepter de percevoir l'action dépourvue de toute persistance, de toute étiquette connue et reconnue, et donc absolument libre — imprévisible.

Le goûter de *Du côté d'Orouët* déborde. À vrai dire, en toute justesse, il ne coïncide pas même avec le terme de goûter : c'est tout aussi bien un après-midi à l'abri de la tempête, une partie de cartes et l'arrivée maladroite de Gilbert transi de froid et d'espoirs ; en aucun cas, au contraire, est-ce la somme de tous ces évènements, puisqu'ils ne peuvent être considérés rétrospectivement sans changer tout à fait de nature, sans perdre tout leur mouvement pour se fondre dans une dénomination partielle et réductrice.



Mais si tout est toujours et totalement neuf et que rien, jamais, ne demeure, que, pour être, tout change et doit changer, et qu'on ne peut y revenir sans tout transformer tout-à-fait, comment aborder les scènes de repas de Jacques Rozier ?

En tenant le passage⁵⁰ (du temps, des évènements, etc) comme prépondérant sur la forme et le contenu, Jacques Rozier propose une nouvelle approche du cinéma, ni esthétique (plaisir et signification formels), ni narrative (le récit), presque musicale. S'aventurer, sans forme, sans contenu établis, sans raison préalable, ni projet, c'est alors d'abord s'initier à éprouver *en mesure*.

⁵⁰ Passage utilisé ici comme antonyme d'état et synonyme de devenir.

Éprouver en mesure

Un air de bossa nova rythmé par les maracas dans un bar brésilien feutré — une cave, une grotte creusée semble-t-il à même la terre —, baigné d'une lumière dense d'un rouge sombre. La chanteuse et les musiciens jouent et bougent en rythme à l'arrière-plan ; Gros Nono et sa femme, attablés, les regardent, Jean-Arthur, face à eux, aussi, et Lisette (la prétendue puis véritable maîtresse de Jean-Arthur), assise à sa droite, sur la table, leur tourne le dos. Quatre verres à pieds sur la table : ceux des femmes sont vides, Gros Nono et Jean-Arthur y ont de l'alcool. Jean-Arthur boit. Lisette et la femme de Gros Nono, souriante, bougent en rythme. Gros Nono, amusé par sa femme, esquisse une danse des épaules qui prend presque aussitôt fin toutefois. Sa femme marque la mesure en jouant des mains sur la table. Jean-Arthur tend son verre à Lisette, qui l'accepte en souriant. Gros Nono « danse » discrètement de la tête, à coup de petits gestes à peine amorcés, en rythme ; sa femme roule plus amplement des épaules en rythme. Jean-Arthur boit. Gros Nono et sa femme se regardent, complices. Jean-Arthur s'adosse à son siège, regarde en l'air en hochant la tête mais pas en rythme. Lisette le regarde. Jean-Arthur tapote la cuisse de Lisette, qui lui sourit. Gros Nono et sa femme sourient. Lisette se lève.

Une femme, au teint mat, aux cheveux noirs ramassés en chignon, vêtue d'une robe légère et ethnique ; Lisette la rejoint et la fait asseoir à leur table.

La musique change progressivement en quelques notes de guitare égrainées en une mélodie simple et calme.

- *Je vous présente une amie*
- *[La femme de Gros Nono, doucement :] Bonjour.*
- *[L'amie, parlant avec un accent :] Bonjour !*
- *[Gros Nono :] Bonjour. Tu t'appelles comment ?*
- *[Lisette :] Maryse.*
- *[Maryse :] Bonjour bonjour !*
- *[Jean-Arthur :] Bonjour Maryse.*
- *[Maryse, disant quelque chose qui se mêle à la musique]*
- *[La femme de Gros Nono, rêveuse :] Ouhlala... Les îles... Les pays lointains... Ce que j'aimerais partir au soleil !*

- *[Maryse, accoudée, la mine un peu renfrognée :] Eh oui ! Moi aussi j'aimerais partir... Y en a marre de vivre ici dans un pays pareil... Ici pas possible de se faire des amis, des copains... Tous des têtes à claques !*

Jean-Arthur et Gros Nono écoutent, les yeux grands ouverts, circonspects, et se regardent en même temps.

- *[Maryse, qui continue de parler:] Moi aussi, dès que j'aurais un peu d'économies, je partirai là-bas...*
- *[La femme de Gros Nono, prenant Jean-Arthur et Gros Nono à partie d'un geste de la main :] Moi je comprends pas, vous êtes comme deux cons à travailler dans une agence de voyages sans jamais partir...*

Un accord de guitare, léger, aigu, tinte, puis les arpèges reprennent.

- *[La femme de Gros Nono, continuant :] Pourtant vous devez avoir des facilités... [Passant le bras au cou de Gros Nono et se rapprochant tendrement :] Je me demande ce que, ce qui nous retient de partir, heu, dans les îles désertes...*
- *[Gros Nono, l'interrompant vivement, légèrement agacé :] Mais les îles désertes, les îles désertes, tu me fais rigoler, y en a plus des îles désertes ! Des îles désertes, on trouve des bouteilles de plastique sur les plages, on fait du ski nautique sur des nappes de mazout, les cocotiers on les met en conserve, et les poissons y en a plus dans la mer, alors ... !*

Jean-Arthur écoute, riant de l'histoire des cocotiers. La femme de Gros Nono s'est un peu éloignée mais continue de sourire, amusée sans doute des exagérations de Gros Nono.

- *[Maryse, d'une voix forte, les sourcils froncés :] Quoi quoi quoi ? Quoi, qu'est-ce que j'entends ?*
- *[Gros Nono, sans se départir de son assurance :] Y a plus de poisson dans la mer !*
- *[Maryse, dubitative :] Y a plus de poisson dans la mer ? Mais moi je connais, il y a des endroits où on est pas obligé de travailler... Les poissons, on les prend comme ça, à la main [elle mime d'un geste]. Et puis on tend la main encore un petit peu plus haut, on cueille les mangues [même geste, dirigé vers le plafond cette fois].*

La musique a changé en des accords joués lentement, plus graves.

Jean-Arthur, comme sous le coup d'une idée, se penche sur la table et apostrophe Gros Nono :

- *[Jean-Arthur :] Dis donc, Gros, ça te dirait rien, toi, d'aller dans une île déserte et puis, euh, de vivre d'amour et d'eau fraîche [il désigne d'un geste bref la femme de Gros Nono] ?*

Gros Nono les yeux dans le vague, sur son verre d'alcool qu'il entoure de ses deux mains, ne réagit pas.

- *[Jean-Arthur :] Ooooooh ! Nan mais elle a raison, ça te tenterait pas ?*

Le même thème musical est repris, plus aigu, avec quelques arpèges.

Gros Nono se frotte le menton, absorbé par ses réflexions.

- *[Jean-Arthur :] Mais réveilles-toi ! [Lui tirant sur la barbe pour le taquiner :] GRos-bin-nono Crusoé !*
- *[Gros Nono, l'interrompant d'un geste preste de la main :] Attends, fais pas chier, j'ai une idée, là ! [Se frottant toujours le menton, puis s'excusant d'un doigt levé à l'attention de sa femme, Lisette et Maryse :] Pardon ! [s'accoudant, penché sur la table vers Jean-Arthur] Dis-moi, à l'agence, on est bien placé pour s'apercevoir que les gens, ce qui veulent, c'est... C'est de l'exotique et puis surtout de l'imprévu ?*

La musique s'est alanguie en accords souples et mous.

- *[Jean-Arthur :] De l'imprévu, oui !*
- *[Gros Nono, d'un sérieux ridicule, la main toujours sur le menton :] Bin personne n'a encore jamais eu l'idée de proposer un programme de vacances... [s'interrompant, façon Penseur de Rodin :] Sans programme...⁵¹*



Difficile de stopper le cours des repas : ils glissent, ils coulent, se transforment lentement, insensiblement parfois ; pourtant, les arrêter, c'est déjà

⁵¹ Extrait des *Naufragés de l'île de la Tortue*, Jacques Rozier, 1976.

les transformer, et s'ils mutent insensiblement, ils mutent tout de même ; or pour se faire, ils doivent se poursuivre.

Gros Nono ne s'arrête évidemment pas là : emporté par le génie de *son* idée, il l'expose, dans un flot de paroles vif et enlevé, qu'écoute évidemment attentivement son compère Jean-Arthur, sous le regard moqueur des jeunes femmes. La discussion s'élanche, se poursuit sur la future R16 que Gros Nono espère pouvoir acheter après avoir vendu l'idée à l'agence, suscitant une moquerie de Jean-Arthur et une remarque désapprobatrice de Maryse avant que tout ne se fonde dans la musique alors qu'une chanson reprend, entonnée à multiples reprises par la tablée, qui danse en rythme.



Ainsi, si ce repas n'en est pas tout à fait un — il s'agit davantage d'une soirée au bar entre amis, où l'alcool, seul, s'invite à la table —, il a toutefois le mérite d'exposer explicitement la dimension extrêmement musicale de leur approche cinématographique par Jacques Rozier. Par ailleurs, celui-ci n'attribuant — de fait — aucune constante à ses repas, ceux-ci étant parfois seulement composés d'une tomate ou d'un yaourt, voire pareillement exclusivement d'alcool, cette soirée autour d'une table de bar s'y assimile en réalité parfaitement.



En effet, prenant place dans un bar brésilien, la musique est omniprésente et le parallèle est aisé tant il y est ostensible : la séquence, baignée des inflexions de

la musique, se déroule à mesure, loin de toute conjonction logique établie qui, narrative, éclairerait la séquence par le prisme du passé.

Il est ainsi inutile d'y chercher des états immobiles, des éléments distincts, là où, plus encore qu'ailleurs, les événements se poursuivent, confondus dans un même mouvement temporel ainsi que les notes jouées d'un morceau. Il suffit de s'essayer à les distinguer pour constater cette impossibilité : la présentation de Maryse par Lisette est indissociable de la discussion qui roule sur les îles, comme la R16 de Gros Nono l'est de son idée rocambolesque — qui est elle-même dépendante de tout ce qui la précède ! Ce n'est pas tant un lien de causalité qui a cours — du moins la succession ne s'y résume-t-elle pas : difficile de percevoir la R16 comme effet logique du projet Robinson Crusoé avant que Gros Nono ne le suggère ou Maryse induisant la nostalgie des îles désertes ! C'est tout autant l'ambiance du bar, la couleur rouge, la musique ou la grisaille parisienne qui d'un décalage, d'un contraste, d'un déplacement, l'éveille. Tenter d'en chapitrer le cours est ainsi aussi absurde que la revendication de la propriété de l'idée par Gros Nono (à l'exclusion des autres, donc), alors que celui-ci n'apporte rien d'inédit sinon sa propre formulation — financièrement intéressée — de la discussion initiée par les jeunes femmes.

La musique, génial et brillant miroir de ce mouvement continu, accompagne donc le flot indivisible de l'immédiat : dansante, puis assourdie, oscillant d'accords en arpèges, de majeur à mineur, etc. Toute en variations et ainsi toujours neuve, son thème est repris, s'altère, se répète, poursuit sa course, se plait en inflexions. Elle est elle-même indissociable des interactions de la tablée : timide et attentive, elle s'assourdit à l'arrivée de Maryse, se fait plus calme ; lors des explications

enthousiastes de Gros Nono, elle s'accélère ; toutefois elle n'illustre rien, se garde bien de tenir un discours général sur la séquence. Elle se contente de devenir avec elle, incoïncidente à elle-même. Elle est une part du flot, comme lui, elle n'existe que dans son passage, fulgurant, immédiat, insaisissable.



C'est encore Roquentin, le héros de Jean-Paul Sartre, qui fait l'expérience de la singularité de ce cours incessant de la musique :

« Tout à l'heure viendra le refrain : c'est lui surtout que j'aime et la manière abrupte dont il se jette en avant, comme une falaise contre la mer. Pour l'instant, c'est le jazz qui joue ; il n'y a pas de mélodie, juste des notes, une myriade de petites secousses. Elles ne connaissent pas de repos, un ordre inflexible les fait naître et les détruit, sans leur laisser jamais le loisir de se reprendre, d'exister pour soi. Elles courent, elles se pressent, elles me frappent au passage d'un coup sec et s'anéantissent. J'aimerais bien les retenir, mais je sais que, si j'arrivais à en arrêter une, il ne resterait plus entre mes doigts qu'un son canaille et languissant. Il faut que j'accepte leur mort ; cette mort, je dois même la vouloir : je connais peu d'impressions plus âpres ni plus fortes.

Je commence à me réchauffer, à me sentir heureux. Ça n'est encore rien d'extraordinaire, c'est un petit bonheur de Nausée : il s'étale au fond de la flaque visqueuse, au fond de notre temps — le temps des bretelles mauves et des banquettes défoncées —, il est fait d'instantanés larges et mous, qui s'agrandissent par les bords en tâche d'huile. À peine né, il est déjà vieux, il me semble que je le connais depuis vingt ans.

Il y a un autre bonheur : au dehors, il y a cette bande d'acier, l'étroite durée de la musique, qui traverse notre temps de part en part, et

le refuse et le déchire de ses sèches petites pointes ; il y a un autre temps. »⁵²

Cet autre temps, c'est celui qui cours plutôt que de s'amollir dans des signes qu'il épouse, visqueux, ralentit, bientôt immobile, contenu dans les signes ; celui, qui envers et contre toute histoire, refuse de s'établir, d'être retenu, de demeurer — celui qui préfère, qui doit, mourir. C'est cela qui accourt lorsque tout s'arrête, qui devient sensible lorsque les signes apparaissent tels qu'ils sont réellement, figés : ce temps dont il faut accepter la mort pour goûter la richesse et la force de sa vie, ce mouvement perpétuel qui refuse et déborde toute forme qui se propose à lui, pour échapper à être celui, pauvre, condamné et réducteur « *des bretelles mauves et des banquettes défoncées* ».



Chez Jacques Rozier, ce temps condamné n'a pas voix : Jean-Arthur, Gros Nono et leurs amies sont réunis autour d'une table du bar brésilien, certes, mais la séquence, irréductible, ne s'éprouve qu'à mesure, elle est, ainsi que la musique, inséparable de son passage. S'essayer de lui attribuer une constante, de la retenir en une formule est donc voué à l'échec : lui attribuer le mot *rouge*, par exemple, c'est réduire le chatolement des tonalités de l'éclairage⁵³ à un terme générique transformant irrémédiablement la perception initiale ainsi que le décevant « *son canaille et languissant* » qu'obtiendrait Roquentin s'il arrêta les notes du morceau qui passe. L'assimiler à un *repas* ? Là encore, même constat.

⁵² Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, op.cit. pp. 40-41

⁵³ Non seulement la lumière est une onde, et vibre donc, mais encore sa perception fluctue selon la nature de ce qui la reflète (différant donc ostensiblement selon qu'elle rencontre une peau noire ou blanche, ainsi que dans la séquence).

Il faut alors se garder de succomber aux arrêts artificiels qu'opèrent les images extraites du flux comme les mots qui y font retour sur le mouvement premier, primordial, des repas chez Jacques Rozier et s'efforcer au contraire d'adopter une attitude similaire à celle dont s'écoute communément la musique : accepter que les séquences se dilatent, se propagent, sans tenter ni de les ralentir, ni de les expliquer, s'appliquer à éprouver à mesure les rythmiques de la forme filmique — dans ses répétitions, ses variations, ses ruptures, etc — induisant une réception plus sensitive que raisonnée. N'appelant ainsi ni espoir, ni imagination, les séquences sont alors entièrement livrées au cours des sensations qu'elles sont et éveillent d'un même geste. Roquentin écrit d'ailleurs plus tard, à propos de ce même morceau, qu'il faut faire comme quatre notes de saxophone : « *Elles vont et viennent, elles ont l'air de dire : « Il faut faire comme nous, souffrir en mesure. »*⁵⁴

Chez Jacques Rozier, on ne souffre pas — du moins, pas fondamentalement —, mais on mange. Manger en mesure, c'est y accepter les temps faibles comme les temps forts, comme parts indistinctes d'un même mouvement, nécessaire et incessant. C'est là, dans ce champ de possibles vaste et ouvert que celui-ci ouvre, et qui s'éprouve à mesure que, discret, détaché, le charme de l'incoïncidence trouve sa source. Ce n'est ni le prétexte d'une emphase, ni le ressort d'une révélation ; seulement, libéré par son irréductible béance d'une immobilité stérile et délétère, ce qu'il charrie, multiple, spontané et hétéroclite, est infiniment plus riche et envoûtant.

⁵⁴ Ibid p.245



Affranchies des balises de l'absolument utile, les scènes de repas s'aventurent alors jusqu'à s'évanouir dans une brume profuse, un brouillard débordant et mobile. Corps du devenir, celui-ci ne se traverse pas mais s'éprouve, à mesure : léger, volatile, sans forme, en lui tout change et se transforme ; de lui tout s'exhale.

De la profondeur de la brume

Le claquement sec d'un juke-box qu'une main d'homme allume : celle de Michel ; il enclenche une chanson. Un air de vieux rock envahit la bande son. Michel est dans un bar, il rejoint Juliette et Liliane, souriantes et rieuses, qui s'installent à une table [dans l'arrière-plan, des clients, un couple et deux amis] : il s'installe en soupirant sur la banquette en vis-à-vis, s'accoudant au dossier :

- *Quelle journée, j'ai jamais fait d'émission aussi dure... [se frottant le visage, s'accoudant sur la table :] J'ai un de ces mal de tête ! Vous comprenez...*

Liliane est pensive, les yeux dans le vague, et Juliette l'écoute, le regardant attentivement.

- *[il rythme son discours de mouvements de tête :]... faut être partout à la fois, et puis y a beaucoup de types qui sont pas sérieux, faut faire le travail de Pierre, de Paul...*
- *[Juliette, faisant la conversation :] C'est intéressant votre travail ?*
- *Oh oui oui oui, très intéressant.*
- *[Liliane, plus en retrait, la bouche cachée derrière sa main, penchée vers lui tout de même :] Qu'est-ce que vous faites exactement ?*
- *Je suis... Comment vous expliquer... [d'un grand geste assuré :] Garçon ! [la main sur le menton, hochant la tête, plein d'assurance :] Quand on est pas dans le métier, c'est difficile... Je m'occupe de la circulation,...*

Liliane et Juliette l'écoutent, penchées vers lui, accoudées à la table.

- *[poursuivant :] ... des caméras... Si je me trompe, l'émission s'arrête.*

Une coupe : Michel, assis sur un bureau d'écolier dans un studio de télévision, les jambes ballantes, attendant comme deux autres techniciens ; deux autres hommes travaillent autour d'une caméra. Dans le bar : un serveur arrive, en chemise blanche, pour prendre la commande. Juliette et Liliane le regardent, Michel les regarde.

- *[Michel :] Bon alors, qu'est-ce que vous prenez ?*
- *[Liliane :] Hmmm... Qu'est-ce que vous avez ?*

- *[le serveur, avec un débit très rapide :] BièreLimonadeVittelDalis-Pschitorangecitronfruitcocacola !*
- *[Juliette :] Moi un pschitt citron ! [se tournant vers son amie :] Et toi, Liliane ?*
- *[Liliane, le menton dans la main, pensive :] Hmmm... Je sais pas. Oh, donnez-moi un coca, ça ira !*
- *[Juliette, se retournant vers le serveur :] Oh, et bien moi, un coca-cola aussi !*

Le serveur hoche la tête, s'apprête à partir. Juliette l'interpelle :

- *Oh non, non ! Un Pschitt citron !*

Michel observe le manège des jeunes filles, amusé.

- *[Liliane :] Je me demande si je vais pas prendre... euh... un Schweps ! [le renvoyant d'un geste de la main :] Oui oui, c'est ça, donnez-moi un Schweps !*

Michel observe la réaction du serveur. Celui-ci perd son calme, sous le rire de Liliane :

- *[Le serveur, s'exclamant :] Oh, eh bien écoutez, quand vous déciderez, je reviendrai !*

Michel, calme, le rattrape par la manche :

- *[Michel, l'œil rieur :] T'affoles pas, Loulou, c'est un tango ! Alors, nous avons dit : [énumérant sur ses doigts :] un Pschitt, un coca-cola et un Schweps.*
- *[Le serveur, agacé :] Et la bière, alors, c'est pour qui ?*
- *[Michel, d'un ton sérieux :] Qui a commandé une bière ? Personne ! [se tournant vers les jeunes filles :] C'est vous ?*
- *[Liliane :] Non, non, moi j'ai commandé un Schweps !*
- *[Juliette :] Moi aussi ! Non ! [à Liliane :] Toi c'était un pschitt ! [à Michel :] Et vous ?*
- *[Liliane :] Mais non !*
- *[Michel, comme dépassé :] Moi je ne sais plus, écoutez garçon, pour simplifier les choses, apportez-nous un coca-cola avec trois pailles.*

Michel exagère une moue contrite, le serveur s'en va énervé, les jeunes filles rient. Michel porte sa main gauche en forme de pistolet sur sa tempe, les jeunes filles rient. La conversation se lance.⁵⁵



Brume parfaite, insaisissable, légère, volatile, mobile ; et le serveur, asservi à son emploi, à l'usage donc, tenu de figer ce qui refuse absolument à l'être, s'exaspérant de n'y parvenir... Il saisit un état — le nom d'une boisson — et passe à côté du mouvement — le passage d'une boisson à une autre par le jeu incessant des interactions —, débordé, échouant à s'affranchir de la norme, incapable de dépasser les codes et restant alors irrémédiablement hermétique au jeu perpétuel des jeunes filles.

« *T'affoles pas, Loulou, c'est un tango !* » s'exclame Michel, qui sait quant à lui rester ouvert, flexible, et entre aussitôt dans la danse, vif, agile... Prodigieusement créatif.

Qu'est-ce que s'aventurer, sinon cela ?



La dynamique fondamentale des scènes de repas de Jacques Rozier rencontre ainsi tout-à-fait celle qui a ici ostensiblement cours, dans cette séquence précoce de son œuvre : l'entropie, la lutte fondamentale d'Apollon et Dionysos, s'y épanouie en effet déjà brillamment. Davantage, élémentaire, concentrée, cette

⁵⁵ Extrait d'*Adieu Philippine*, Jacques Rozier, 1961.

séquence exprime avec une éloquence remarquable la force singulière de cette brume qui ne s'éprouve et ne s'explore qu'à mesure de son passage et nimbe chacune des scènes de repas du cinéaste — et, par extension, son œuvre toute entière.

Peut-être, l'observant d'abord sans y prendre garde, cette séquence peut-elle pourtant passer pour une simple badinerie, courte, frivole, fulgurante. Ce n'est d'ailleurs pas se méprendre ; c'est parfaitement ce qu'elle est, ainsi que tous les repas de Jacques Rozier : Liliane, Juliette et Michel s'amuse simplement à mener en bateau le serveur.

Seulement, culturellement disposé et accoutumé à attribuer, ainsi que le serveur de la séquence, une importance prépondérante à ce qui demeure, stable et nécessaire, il est aisé de manquer, comme lui, l'inimitable — et irremplaçable — puissance qu'exhale alors cette brume futile où s'aventure le cinéma de Jacques Rozier.

Là est la méprise essentielle qui fait penser la brume négligeable, la rejette comme un obstacle inutile et frivole ou, à défaut, la considère exclusivement rétrospectivement — par exemple : elles commandent à boire —, revenant ainsi à elle par le prisme du passé qui inmanquablement la déforme et réduit alors la richesse du chatoiement de l'expérience à une information-glaçon, solide, figée, cassante.



La brume où s'aventurent les scènes de repas de Jacques Rozier est pourtant tout sauf cela : sans forme établie, sans sens, ni médiation, et portée par le flot de l'immédiat, là est précisément sa force et sa richesse essentielles.

Elle seule fait éprouver le mouvement sans jamais le rompre ; elle seule libère les événements de la chimère d'une structure, d'un ordre établi, et ouvre à l'aventure du devenir. Les jeunes filles ne commandent pas à boire — du moins la fonction est-elle là complètement débordée — mais jouent, évoquent des boissons, se relancent, rebondissent, se répètent et varient d'un sourire l'objet de leur commande. Le bar n'y apparaît ainsi pas réduit à sa seule fonction, mais scintille de tous ses possibles : aucun cadre, aucun passé, ou repère n'en délimite les contours, sans qu'il ne soit aussitôt déjoué, repoussé, décalé.

La brume, c'est ainsi l'ordinaire soudain libéré de l'habitude : voilà où les repas s'aventurent, baguenaudant puis se perdant, dans l'ordinaire revenu à son chaos premier⁵⁶, sans sens ni fonction. Ce n'est donc rien de solide, rien d'établi, un mouvement allégé de tout usage : absolument léger, multiple, insaisissable.



Telle est ainsi la méprise que de chercher à souffler la brume, à lever le voile, à fixer une boisson — tentation lourde, unique, immobile, en somme bien étrangère à l'aventure qu'elle veut paradoxalement appréhender —, lorsque c'est des fines gouttelettes et de leurs reflets changeants que s'exhale la force singulière des scènes de repas de Jacques Rozier, comme ces noms qui s'envolent et qui ne

⁵⁶ Tel que le découvre Roquentin au jardin public dans *La Nausée* (cf. note 30, p.49).

peuvent se retenir. La profondeur de la brume tient ainsi de sa surface, insaisissable et mobile.

Elle est ainsi que la musique : son mystère se dérobe dans le sillage des sensations qui ne sont là que de passage, superficielles, non dans un abîme opaque et latent, dans une immobilité dissimulée. Incoïncidant avec elle-même⁵⁷, sa surprise est donc toujours pleine et totale, quand bien même n'est-ce pas sa première écoute. Inutile toutefois de chercher au-delà des notes et de leurs sonorités — des noms des boissons et de l'amusement croissant de Liliane, Juliette et Michel — le ravissement éprouvé. Il n'y a rien au-delà, ni au-dessus, ni au-dessous et l'avant n'est déjà plus lorsque l'après n'est pas encore : s'aventurer dans la brume, c'est accepter cela, l'existence unique de la surface, du seul — et infiniment multiple — présent.



Pschitt Citron et Coca, puis deux Coca, à moins qu'elle ne s'en tienne au Pschitt citron... et puis finalement, pourquoi pas un Schweps ? La brume déroutée, imprévisiblement mouvante, se joue des repères pour mieux les bousculer ; elle naît du trouble autant que le trouble naît d'elle, n'existant que par ce mouvement perpétuel qu'elle engendre.

Ainsi, loin d'une mécanique complexe et finie qu'il s'agit de percer à jour afin d'en découvrir la cohérence intime, les scènes de repas, plongées dans la

⁵⁷ C'est-à-dire que, devenant sans cesse, elle n'est jamais entièrement appréhendable : cf. I.2 ; II.3 ; III.

brume, sont au contraire prodigieusement frivoles et n'existent qu'au travers de la multiplicité des apparences sensibles qu'elles incarnent successivement. Elles sont donc comme la célèbre formule de Friedrich Nietzsche — à propos des Grecs et de leur civilisation —, « *superficiel[le]s — par profondeur !* »⁵⁸, puisqu'elles embrassent ainsi l'infinie multiplicité qui s'offrent à elles, s'y adaptant avec souplesse plutôt que de s'essayer de la dompter et de la contenir dans le carcan d'un système. Elles débordent donc toute définition ou tentative de synthèse — conceptions figées —, et accèdent ainsi à une fécondité incomparable puisqu'infinie.



De décalages en décalages, les scènes de repas évoluent donc en érigeant l'incoïncidence, ostensible, apparente, comme art de vivre et de se poursuivre, se *surmontant sans cesse* : Michel, souple et joueur, l'incarne d'ailleurs à la perfection, lui qui, témoin des écarts que tissent entre elles Juliette et Liliane s'amusant à faire danser les noms des boissons, est sitôt à même de se couler dans le jeu mobile des jeunes femmes, y insufflant immédiatement son propre souffle, sa propre cadence, afin de renouveler et d'attiser leur attention. Tantôt assuré, tantôt dépassé, il s'invente ainsi tout en rythmes, s'octroyant alors de mener le *tango*, s'entraînant lui-même dans sa transformation.

Là est l'aventure : sans carte, sans balise ni boussole — ancres passés et futurs — tout est à créer et à inventer dans le flot de l'immédiat, toujours en cours,

⁵⁸ Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, Préface (IV), Paris, Éditions Garnier-Flammarion, 2007, p.15

toujours en devenir ! Il ne s'agit pas d'annoncer ces transformations — Michel ne témoigne de sa complicité aux jeunes filles ni en mots, ni en gestes —, ni de les commenter ensuite, mais de l'acte même se faisant, cadencant le passage, surmontant le mouvement précédent et s'évanouissant dans celui qui, sitôt, le surmonte lui-même. S'aventurer n'autorise aucun discours ; seul le rire des jeunes filles, parce qu'il est immédiat, cascasant et éphémère peut lui succéder, s'amplifiant à mesure que la fanfaronnade de Michel s'oublie, disparue déjà dans la brume informe et iridescente.

La force de la brume, c'est donc cet oubli qu'elle offre ; par elle, tout se crée.



En effet, « *l'oubli est la seule force vraiment active* »⁵⁹ des repas — la vitalité même de l'entropie, l'éclat de la lueur qui s'en échappe, en dépend. Sans oubli, le troisième terme est en effet aussi figé que les deux premiers.

La malice qui anime le tour des jeunes filles n'est lui-même qu'oubli : celui du serveur, qui, bousculé par le flot des noms de boissons, se voit les oublier aussitôt — l'oubli est la première instance du mouvement.

Le cœur des repas de Jacques Rozier en est pareillement travaillé. L'oubli du passé, seul, y autorise la flamboyance du présent insignifiant : c'est bien parce que s'estompe incessamment ce qui *a eu lieu* que ce qui *a lieu* resplendit d'un perpétuel éclat de fraîcheur et de nouveauté incomparable.

⁵⁹ Alain Damasio, *La Horde du Contrevent*, Paris, Éditions Gallimard, 2018, p.255

Raphaël Enthoven, commentant *La Nausée* de Jean-Paul Sartre, parle d'un « monde de charbon qui produit des diamants »⁶⁰ quand Roquentin, dont le regard n'est plus voilé du filtre de l'habitude, découvre cette grâce singulière et sensible dont luit le monde insignifiant lorsque l'attention qu'il y porte épouse enfin sa juste temporalité — non celle, utile, de l'habitude, mais celle de « *l'autre temps* », celui de la musique, celui du mouvement. Le charbon comme les diamants y sont également insignifiants ; seulement, l'acceptant, Roquentin expérimente alors cet éclat toujours neuf, toujours imprévisible que produit le plus infime des événements qui n'existe qu'en devenir, qu'en transformation, jaillissant du charbon, s'y fondant de nouveau, s'oubliant dans la multiplicité informe — l'éclat, lui, demeure, mobile, singulier, sensible.



Ce sont les quatre notes de saxophone de *La Nausée* qui appellent à « *souffrir en mesure* », ou la petite phrase de Vinteuil chez Marcel Proust dont le sort est « *lié à l'avenir, à la réalité de notre âme dont elle [est] un des ornements les plus particuliers, les mieux différenciés. [...] Nous périrons, mais nous avons pour otages ces captives divines qui suivront notre chance. Et la mort avec elles a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable.* »⁶¹ ; ce sont les repas dans le cinéma de Jacques Rozier, pauses dans la

⁶⁰ Raphaël Enthoven, à propos de *La Nausée - Sartre*, Le Gai Savoir, France Culture, diff. le 4 novembre 2012

⁶¹ Marcel Proust, *Un Amour de Swann, À la Recherche du Temps Perdu*, Paris, Gallimard, 1999. p.281 : « *Son sort était lié à l'avenir, à la réalité de notre âme dont elle était un des ornements les plus particuliers, les mieux différenciés. Peut-être est-ce le néant qui est le vrai et tout notre rêve est-il inexistant, mais alors nous sentons qu'il faudra que ces phrases musicales, ces notions qui existent par rapport à lui, ne soient rien non plus. Nous périrons, mais nous avons pour otages ces captives divines qui suivront notre chance. Et la mort avec elles a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable.* »

pause, pareillement mobiles, singuliers et sensibles, s'oubliant à mesure qu'ils deviennent, mais dont l'éclat, léger et incomparable, persiste bien au-delà de la scène.

La brume — infiniment multiple, infiniment féconde — où s'aventurent les repas de Jacques Rozier, offrant l'oubli, exhale ainsi la création et son inimitable éclat. L'oubli est en effet indissociable de la vivacité de l'éclat des événements, ainsi que le démontre Samuel Beckett dans *Proust* :

« L'homme qui a une bonne mémoire ne se souvient de rien parce qu'il n'oublie rien. Sa mémoire est uniforme, routinière. Tout à la fois condition et fonction de l'habitude sans faille, elle est un instrument de référence au lieu d'être un instrument de découverte. Le péan de sa mémoire : « Je m'en souviens comme d'hier » en est aussi l'épithète, il en exprime très précisément la valeur. Cet homme ne peut se souvenir d'hier, pas plus qu'il ne peut se souvenir de demain. [...] Car sa mémoire est une corde à linge et les images de son passé sont des hardes sales dûment lessivées, servantes infailibles et dévouées, prêtes à combler ses besoins de réminiscences. »⁶²

Or parce que les scènes de repas de Jacques Rozier s'aventurent au-delà des sentiers du récit, de la mémoire et de l'habitude — baguenaudant au goût, à l'odeur, au toucher, aussi bien qu'à l'ouïe et la vue, se perdant dans l'entre mobile, plongées dans une brume superficielle et infiniment iridescente —, elles inventent leur propre chemin, le créent, précaire, hétéroclite, toujours surprenant, et qui, sitôt traversé, se referme d'oubli, pour mieux se poursuivre, perpétuellement ailleurs, toujours autrement.

⁶² Samuel Beckett, *Proust*, op. cit. pp. 40-41.

Ce n'est alors ni la quantité, ni la densité, ni la précision des informations — caractères utiles, figés, intellectuels — qui inscrivent et éternisent les scènes de repas de Jacques Rozier dans la continuité filmique. Avec elles, au contraire, infiniment mobiles et sensibles, le cinéma renoue avec un monde qui ne s'éprouve qu'en mesure et découvre alors, au gré de ce mouvement de création perpétuelle « *l'éternité de ce qui ne dure pas* »⁶³, resplendissant de l'enchantement de l'incoïncidence.

⁶³ Raphaël Enthoven, à propos de *La petite phrase de Vinteuil - Proust, Le Gai Savoir*, France Culture, diff. le 13 janvier 2013

Quel charme s'en exhale ! La basse continue des repas, la cadence des fourchettes, la valse des bouteilles ! Voilà l'aventure à portée de l'ordinaire : imprévisibles, changeants, insaisissables, les repas s'inventent à mesure, éternellement voués à s'évanouir dans la brume pour alimenter leur vibrant éclat.



Se laisser porter par le flot de l'immédiat : voilà l'aventure !

Être submergé par le courant impétueux du devenir perpétuel : voilà l'aventure !

Oublier phares, balises et repères, et préférer l'horizon où les vagues se créent : voilà l'aventure !

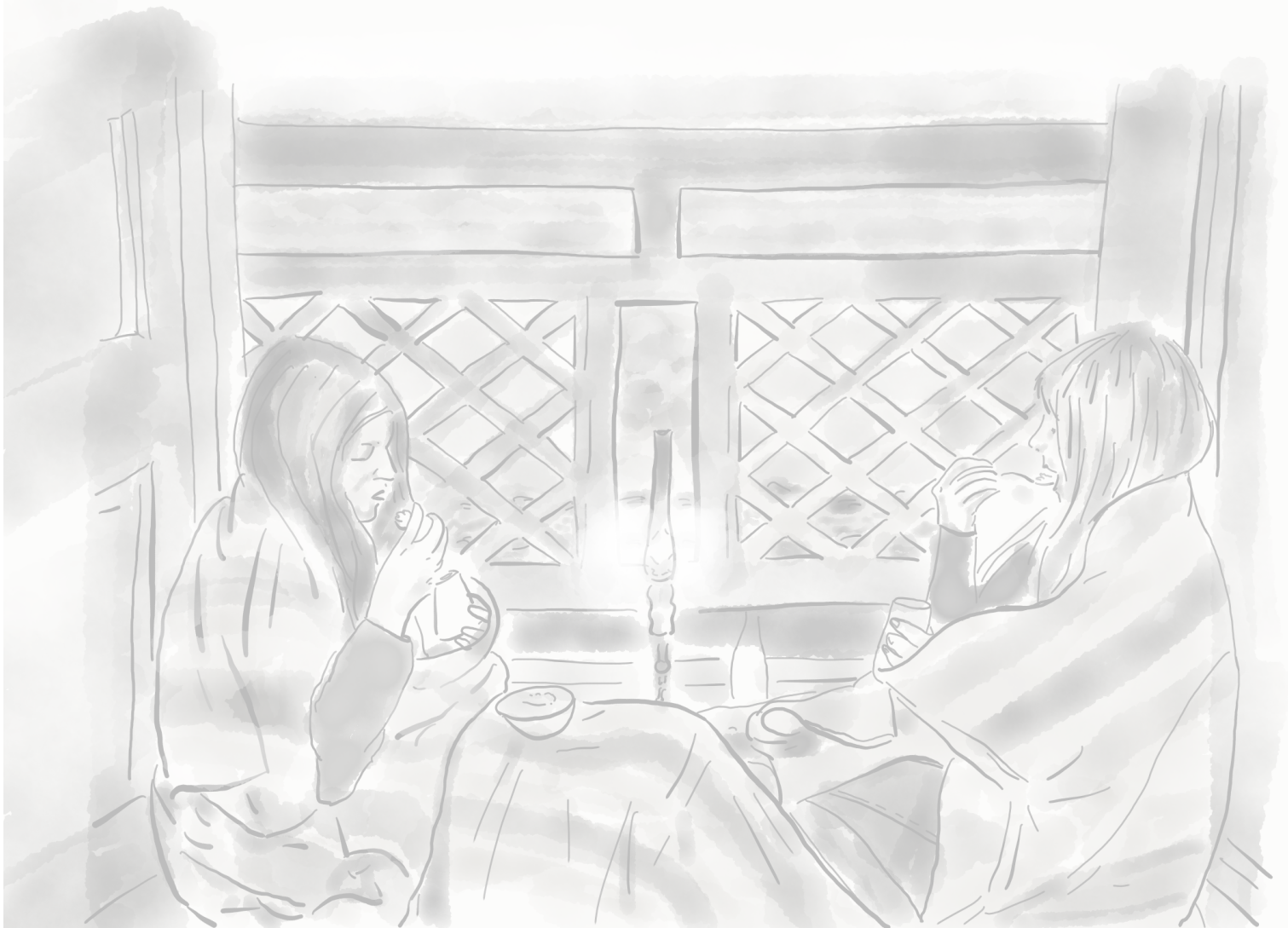


Il ne s'agit ni d'apprendre, ni de comprendre : les scènes de repas dans l'œuvre de Jacques Rozier ne s'intègre pas dans un système, mais le trouent et le renversent. Naufrage fertile du vaisseau cinématographique ! Lui qui d'ordinaire flotte, indifférent aux fonds dont il ne se figure alors que la ligne lisse, abstraite et irréaliste — celle de la narration —, le voilà pris dans ses courants, découvrant ses trésors jusqu'alors négligés ! La sensibilité, première, concrète, oubliée, déborde toute représentation !

Ne subsiste là guère de méthode, mais une attitude, vivace, souple, mobile, ouverte surtout ; elle naît de ce renversement, infusant chaque repas : pause, sensation, anecdote, ancre, entropie, etc. Qu'importe l'éclat qu'elle embrasse, elle est tissée de mouvement, prospérant par la marge, consistant dans les écarts, rejetant la fixité des structures et la raideur stricte des représentations.



Le charme de l'incoïncidence : voilà l'auteur du naufrage, pirate léger et frivole à la mutinerie irrésistible et ravageuse. Son trésor ? Cette *éternité qui ne dure pas*.



L'INTENSE LATENCE

conclusion

Il y a les scènes de repas de Jacques Rozier comme il y a le « *soleil noir* »⁶⁴ de Gérard de Nerval ; si le parallèle est osé, il n'en est que plus éclatant encore. Prodigieusement paradoxal, le rapprochement de la gaieté du cinéaste et de la mélancolie du poète est ainsi que leur art, se déployant plutôt que de se réduire par cet entre qui les lie. Facétieux charme, fascinante beauté ! Son incoïncidence est mobile, profuse, envoûtante !



Tel est ce grain de sable — de sel, peut-être — enrayant la mécanique lourde et complexe de la représentation cinématographique. Plutôt que de se préciser, les repas de Jacques Rozier se perdent ainsi en anecdotes, se dissipent en sensations

⁶⁴ Gérard de Nerval, *El Desdichado*, Les Chimères, Paris, Folio, 2005.

diverses, se dilatent en incoïncidences, insatiables et charnues. Débordant allègrement toute signification, ils chavirent sans heurt, et même avec une volupté certaine, l'élaboré vaisseau profilé de la représentation cinématographique classique. Là, plus de système transcendant, plus de fonctions, ni de buts, mais des textures, des odeurs, des sons et des saveurs submergeant sans peine les dernières rigidités de la vue routinière, d'ordinaire si aveugle à la nouveauté.

Inutile de s'en défendre, l'entropie est, dans ce naufrage, particulièrement forte, échappant parfois de justesse à l'évaporation totale : quelques repas y succombent d'ailleurs, si dispersés qu'ils sont rapidement engloutis, sitôt emportés par le flot de l'immédiat, sombrant alors sans recours dans l'oubli. Cependant, loin d'en ternir l'éclat, ils en affirment aussi la valeur éphémère et fragile, soulignent la précarité poétique de cet équilibre indépendant de toute méthode. Les repas ne sont en effet aucunement chez Jacques Rozier l'expression d'une maîtrise experte de l'entropie comme ressort de la représentation cinématographique, mais une attitude, une qualité de présence, manifeste d'un rapport au monde et au cinéma singulier à l'entropie naturelle.



S'ouvrir au monde plutôt que d'en chercher les perspectives, voilà le cinéma de Jacques Rozier préférant aux signes les sensations, à l'horizon le miroitement de sa surface. Le renversement s'opère presque distraitement, dans une parfaite insouciance : puisque le repas prévaut sur ce qu'il s'y raconte alors il s'étend à ce qui le déborde, préférant la marge fertile, inconnue, aux balises et à leur contenu. Ainsi ses films s'inventent ailleurs, en retrait des signes et des codes, en retrait du

récit ; dans leurs infinis détours, les voilà qui touchent au mouvement même, effleurent l'insaisissable, abordent l'inconcevable : l'éternité de ce qui ne dure pas.

Sous l'égide des repas, les films de Jacques Rozier renouent donc avec cette évidence charnelle fondamentale, quittant mécaniques et systèmes s'adressant à la raison pour accéder à la surface insondable de la sensibilité qui « *fait surgir avec la profondeur du relief et toutes les couleurs de sa signification essentielle* »⁶⁵ les évènements qui adviennent. Qu'importe alors que tous s'évanouissent sitôt les sensations passées ; devenir, quand bien même est-ce s'évanouir, voilà ce qu'ils sont, irréductiblement, indivisiblement de leur survenue, elle-même permise par l'évanouissement fondu d'autres sensations.



Ainsi il ne se passe rien et néanmoins, tout se joue : c'est que la lueur, cette « *éternité qui ne dure pas* », est bien plus vive et sensible sitôt qu'elle se libère du carcan des fonctions — et de la sienne plus encore !

Lorsque tout s'arrête, que tous se réunissent autour d'un repas, que celui-ci soit chiche ou fastueux, ils sont comme en retrait, à la marge de ce qui les guette : l'avenir, d'ordinaire tapit au cœur du récit. Là, le repas fait figure de suspension, et par sa pause, rompt avec ce qui en lui s'annonce ; et les voilà qui s'en écartant, y plongent sans délai, sans médiation, emportés à même l'avenir, c'est-à-dire dans l'immédiat, imprévisible, sans sens ni cause. Abandonnant l'avenir structurel — c'est-à-dire un futur déjà passé —, ils en expérimentent la réalité essentielle, cet à-

⁶⁵ Samuel Beckett, *Proust*, op.cit. p.45

venir, cet éclat qui accourt sitôt que le premier prend fin : précaire, simple, éternellement éphémère.



Percutant naufrage de la représentation ! Tout y est alors pris à revers, se renverse à l'unisson ! Une magistrale profondeur apparaît de la surface : « *l'anecdotique [...] y a chassé l'anecdotique* »⁶⁶ et des primes et superficielles sensations jaillissent les plus amples et secrètes révélations, bouleversant toute certitude, submergeant le regard ; c'est l'expérience, c'est l'aventure ! Plus rien ne s'exclue et les tensions paradoxales ne sont que l'expression intellectuelle et abstraite d'une totalité concrète qui échappe constamment à sa formulation, qui ne peut évidemment qu'échapper : l'incoïncidence des repas, loin de les désavouer, est nécessaire et essentielle à leur pleine expérience, elle en est part, une part ouverte, débordante.

Qu'attendre d'autre d'un cinéaste aussi intuitif et facétieux que Jacques Rozier ? Lui qui ne se conforme à aucun cadre, à la marginalité éminemment créative, il faut que, épousant son regard, ses repas chahutent, contestent ce qui est habituellement admis, recouvrent ce qui se veut s'exclure ; dans ses paradoxes prospèrent l'incoïncidence et son charme fertile et envoûtant.



⁶⁶ Clément Rosset, *Le Réel et son Double*, op.cit. p.110

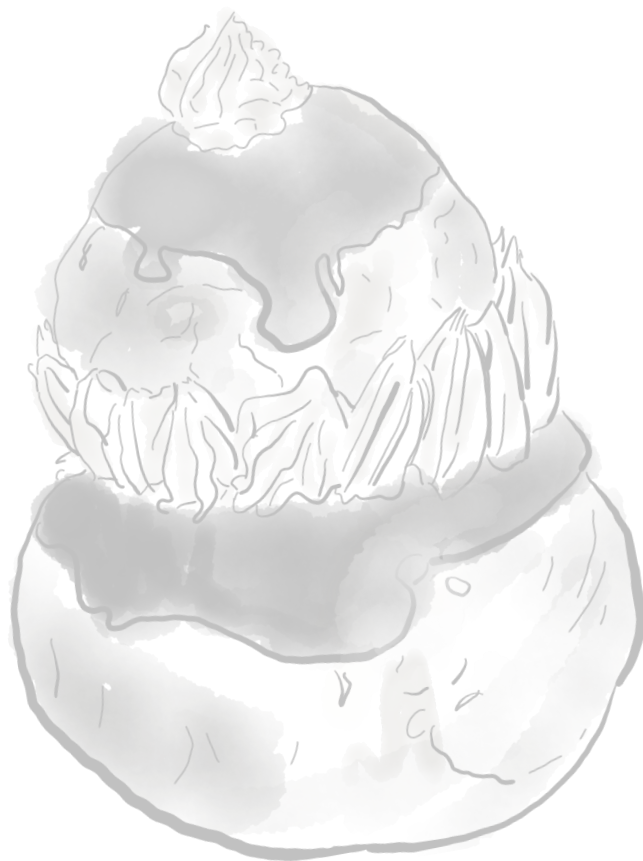
Précieux et dérisoires, voilà donc les repas de Jacques Rozier, se dilatant à l'envi sur le vaste champ qui s'ouvre à ce charme têtu et insatiable, refusant obstinément de s'établir. Ils sont ainsi que les formules d'apparence contradictoire d'un poète et leurs évocations évanescences. Tous voguent sur une mer d'oxymores, trivialement poétiques, livrés à cette éternité où rien ne dure, riches de leurs contrastes, ballottés par les imprévus et les accidents, submergés par les sensations. Là, ils s'inventent, s'éprouvant non dans une totalité du symbole, mais au contraire dans les écarts qui leur donnent corps, les ouvrent au mouvement, constamment imprévisibles, si mobiles qu'ils apparaissent alors infiniment vivants.

Intense latence que celle qui irradie de l'évidence de l'aventure ! Plus de balises, plus de repères, mais une injonction essentielle, fondamentale : celle d'une création perpétuelle, continuellement éphémère.



C'est l'embrasement d'une fenêtre donnant sur la mer. Il y a Joëlle, il y a Caroline, enveloppées jusqu'au cou dans des couvertures de laine aux couleurs d'un vif fané. Elles sont assises contre la rambarde, autour d'une bougie, comme superposées au ressac de la mer qui envahit le champ comme la bande-sonore. La lumière est crépusculaire. Elles mangent, doucement, au rythme des vagues, portant à leurs bouches des cuillères bombées de yaourts ; en émane un bruit ténu, ponctuel, sporadique. Karine est déjà partie.

Il ne se passe rien, seulement le ressac, les jeunes filles et la fin du jour. Mais c'est déjà l'aventure, cet ordinaire enchanté par la lueur de l'à-venir retrouvée. Intense latence à l'indépendance furieuse ! Le repas se dilate, les yaourts se vident, le silence se creuse, la flamme vacille, le jour tombe ; tout s'atténue, devient lentement, devient tout de même, se crée *pianissimo*... À fleur d'aventure.



FICHES TECHNIQUES DES FILMS



ADIEU PHILIPPINE

Réalisateur : Jacques Rozier

Scénario & dialogues : Jacques Rozier, Michèle O'Glor

Sociétés de production : Unitec France, Alpha Productions, EIA - Euro International Film (Roma), Rome-Paris Films

Producteur : Georges de Beauregard

Directeur de production : Georges de Beauregard

Distributeur d'origine : Antinea (Paris)

Directeur de la photographie : René Mathelin

Cadreur : Jean Boffety

Ingénieurs du son : Maurice Laroche, Jacques Lebreton, Jean-Michel Pou-Dubois, Louis Perrin

Mixeur : Jean Nény

Compositeurs de la musique originale : Jacques Denjean, Maxime Saury, Paul Mattei

Costumier : La Boutique de Elle

Monteurs : Monique Bonnot, Jacques Rozier, Marc Pavaux

Script : René Kammerscheit

Format : Noir et blanc — 16/9, 1.66 — Monophonique — 35mm

Durée : 106'

Date de sortie : 1961

Distribution des personnages principaux

Michel Lambert : Jean-Claude Aimini

Juliette : Stefania Sabatini

Liliane : Yveline Cery

Pachala : Vittorio Caprioli

Daniel : Daniel Descamps

DU CÔTÉ D'OROUËT

Réalisateur : Jacques Rozier

Assistant réalisateur : Jean-François Stévenin

Scénaristes : Jacques Rozier, Alain Raygot

Dialoguiste : Jacques Rozier

Sociétés de production : Antinea (Paris), Callipix Films, O.R.T.F. - Office de Radiodiffusion et Télévision Française, NEF - Nouvelles Éditions de Films (Paris)

Producteur : Vincent Malle

Distributeur d'origine : AMLF (Paris)

Directeur de la photographie : Colin Mounier

Cadreur : Michel Frapier

Ingénieur du son : René Cadiou

Compositeurs de la musique originale : Gong, Gilli Smyth, Daavid Allen

Monteurs : Odile Faillot, Jacques Rozier, Françoise Thévenot

Format : Couleur — 4/3, 1.33 — Monophonique — 16mm

Durée : 154'

Date de sortie : 1969

Distribution des personnages principaux

Gilbert : Bernard Ménez

Joëlle : Danièle Croisy

Françoise Guégan : Karine

Patrick Verde : Patrick

Caroline Cartier : Caroline

Claude Burel : marchande de crêpes

LES NAUFRAGÉS DE L'ÎLE DE LA TORTUE

Réalisateur : Jacques Rozier

Scénariste : Jacques Rozier

Société de production : Callipix Films

Producteur : Jacques Poitrenaud

Producteur exécutif : Jacques Poitrenaud

Distributeur d'origine : AMLF (Paris)

Directeur de la photographie : Colin Mounier

Cadreur : Jean-Paul Meurisse, Philippe Rousselot

Ingénieur du son : Jean-François Chevalier

Compositeurs de la musique originale : Dorival Caymmi, Naná Vasconcelos

Monteurs : Jacques Rozier, Françoise Thévenot

Scripts : Irina Lhomme, Françoise Thévenot

Régisseur : Philippe Lièvre

Format : Couleur — 16/9, 1.66 — Monophonique — 35mm

Durée : 140'

Date de sortie : 1976

Distribution des personnages principaux

Jean-Arthur Bonaventure : Pierre Richard

Bernard Dupoirier, dit Petit Nono : Jacques Villeret

Joël Dupoirier, dit Gros Nono : Maurice Risch

Le directeur de l'agence : Jean-François Balmer

Lisette Benoît: Lise Guicheron

Caroline Cartier : L'attachée de presse

MAINE Océan

Réalisateur : Jacques Rozier

Assistant réalisateur : Jacques Arhex

Scénario et dialogues : Jacques Rozier, Lydia Feld

Sociétés de production : Les Films du Passage, French Line, Antinea (Paris), FR3
Cinéma

Producteur : Paulo Branco

Directeur de production : Danièle Beraha

Distributeurs d'origine : AAA Classic, Antinea (Paris), Les Films de l'Atalante
(Paris)

Directeur de la photographie : Acácio de Almeida

Ingénieur du son : Nicolas Lefebvre

Mixeur : Alain Garnier

Compositeurs de la musique originale : Chico Buarque, Francis Hime, Anne
Frédéric, Hubert Degex

Costumier : Sylvie Nabrin

Monteurs : Jacques Rozier, Martine Brun

Script : Sophie Dormoy

Format : Couleur — 16/9, 1.66 — Monophonique — 35mm

Durée : 131'

Date de sortie : 1986

Distribution des personnages principaux

Contrôleur le Gallec : Bernard Ménez

Marcel Petitgas : Yves Afonso

Contrôleur Lucien Pontoiseau : Luis Rego

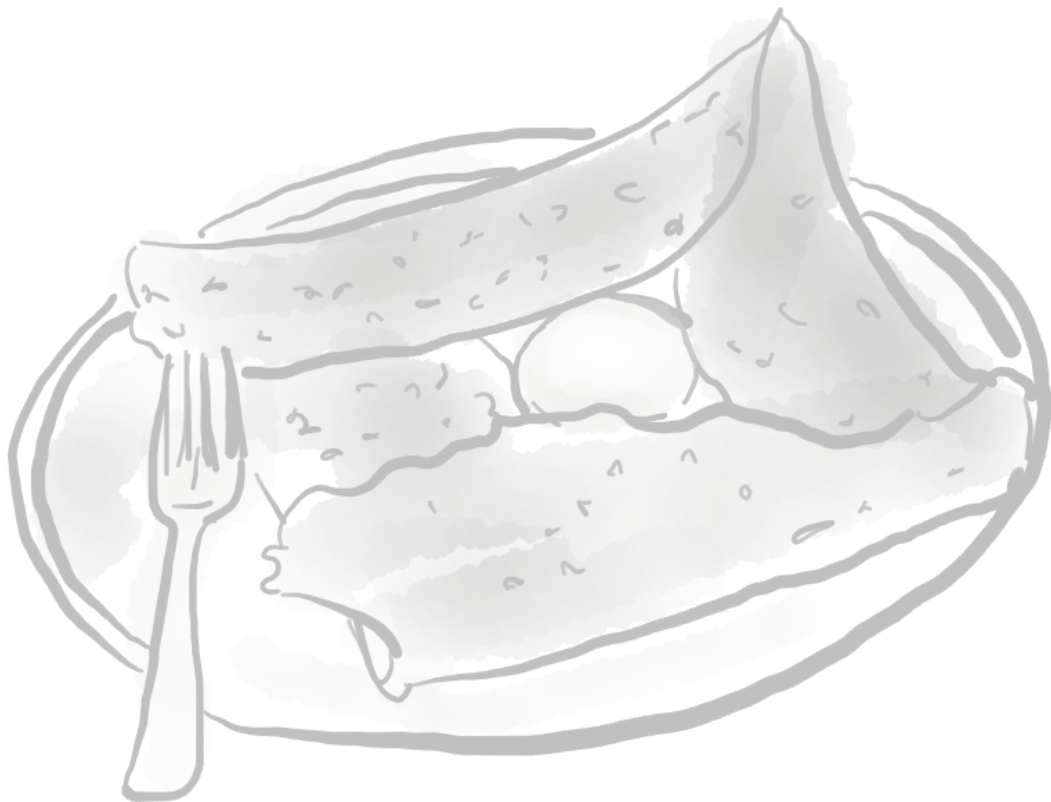
L'avocate Mimi De Saint Marc : Lydia Feld

Dejanira : Rosa-Maria Gomes

Le producteur Pedro De La Moccorra : Pedro Armendáriz Jr.

Le Procureur : Jean-Paul Bonnaire

BIBLIOGRAPHIE



OUVRAGES GÉNÉRAUX

ALAIN. Les Arts et les Dieux, Histoire de mes pensées, Paris, Pléiade, 1961.

BECKETT Samuel. Proust, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.

CORTÁZAR Julio. Marelle, Paris, Gallimard, 2013.

DAMASIO Alain. La horde du Contrevent, Paris, La Volte, 2004.

ECO Umberto. L'œuvre ouverte, Paris, Le Seuil, 2005. 320 p.

GADEN Élodie, « La politique de l'œuvre ouverte - Umberto Eco », Lettres et Arts, consulté le 13 décembre 2018. URL : <https://www.lettres-et-arts.net/notions-techniques-definitions/poetiqueoeuvre-ouverte-umberto-eco+76>

NIETZSCHE Friedrich. La Naissance de la Tragédie, Paris, Le Livre de Poche. coll. Les classiques de la philosophie, dir. par Jean-François Balaudé, 2013. 365 p. (texte intégral sans annexe : 32 p.)

PLATON. Le Cratyle, Paris, Garnier Flammarion, 1999.

PLATON. Parménide, Paris, Garnier Flammarion, 2018.

PLATON. Phèdre, Paris, Garnier Flammarion, 1989.

PROUST Marcel. À la Recherche du Temps Perdu, Paris, Gallimard, 1999.

RILKE Rainer Maria. Fragments en prose, Paris, Emile Paul, 1929.

ROSSET Clément. Propos sur le cinéma, Paris, PUF, 2019.

VALÉRY Paul. Mémoires du Poète, Pléiade, I, 1957.

À PROPOS DE LA NOTION DE RÉCIT

* *Au cinéma*

BURDEAU Emmanuel, FRODON Jean-Michel, 2004. À voix nue : Éric Rohmer 1/5 : « Le cinéma a une certaine difficulté dans son récit, une certaine maladresse », France Culture, diff. le 8 avril 2004

DIDI-HUBERMAN Georges. Connaissance par le kaléidoscope. *Études photographiques*, n°7 mai 2000 [en ligne], (consulté le 11 décembre 2018) <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/204>

GUERIN Marie Anne. Le récit de cinéma, Paris, éd. Cahiers du Cinéma, 2003

MUNIER Jacques, 2018. Le Journal des Idées : Récit et image : les tribulations du sens, France Culture, diff. le 26 avril 2018

RICHEUX Marie, 2018. Par les temps qui courent : Claire Simon : " L'écoute est la seule condition du récit ", France Culture, diff. le 12 novembre 2018

SZENDY Peter (2016). La Troisième Paupière. *Libération*, 7 juin 2016, pp. 16-17

* *Au travers d'autres médias*

BARTHES Roland. Le degré zéro de l'écriture, Paris, Seuil, 1953.

ONO-DIT-BIOT Christophe, 2015. Le Temps des Écrivains : Cinéma, France Culture, diff. le 9 mai 2015

RICHEUX Marie, 2013. Pas la peine de crier : Mythe (3/5): Le récit des récits, France Culture, diff. le 29 mai 2013

THUDEROZ Christian. Qu'est-ce que négocier ? : Sociologie du compromis et de l'action réciproque, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

À PROPOS DE LA NOTION DE REPRÉSENTATION

* *Considérations générales*

BERGERON Jacqueline, CHEYMOL Marc, Collectif. D'un seuil à l'autre : Approches plurielles, rencontres, témoignages, Paris, Archives contemporaines, 2017, pp. 14-17

BERGSON Henri. *La pensée et le mouvant*, La perception du changement, Conférences d'Oxford (26-27 mai 1911), 1ère conférence.

ENTHOVEN Raphaël, 2012. Le Gai Savoir : Le réel et son double - Clément Rosset, France Culture, diff. le 14 octobre 2012

ENTHOVEN Raphaël, 2012. Le Gai Savoir : La Nausée - Sartre, France Culture, diff. le 4 novembre 2012

MICHALET Judith. Sémiotique versus iconique ?. *La Vie des idées.fr* [en ligne], (consulté le 12 décembre 2018) <https://laviedesidees.fr/Semiotique-versus-iconique.html>

ROSSET Clément. L'objet singulier, Paris, Minuit, 1985.

ROSSET Clément. Le réel et son double, Paris, Gallimard, 1993.

SARTRE Jean-Paul. La Nausée, Paris, Gallimard, 1972.

SCHOPENHAUER Arthur. Le Monde comme volonté et comme représentation, Paris, Gallimard, 2009.

**Technique et création*

BOURMEAU Sylvain, 2013. La suite dans les idées : Le cinéma avant après, France Culture, diff. le 18 mai 2013

CIMENT Michel, 2012. Projection privée : Peinture et cinéma, France Culture, diff. le 3 mars 2012

** Rythmes et Temporalités*

BASCHET Jérôme. Défaire la tyrannie du présent : Temporalités émergentes et futurs inédits, Paris, La Découverte, 2018

BERGSON Henri. L'idée de Temps, Cours au Collège de France 1901-1902, Paris, PUF, 2019.

ENTHOVEN Raphaël, 2012. Le Gai Savoir : La petite phrase de Vinteuil - Proust, France Culture, diff. le 13 janvier 2013

MUNIER Jacques, 2016. Le Journal des Idées : Philosophie et cinéma, France Culture, diff. le 07 juin 2016

MURCH Walter. En un clin d'œil : Passé, présent et futur du montage, Paris, Capricci, 2011. 176 p.

NIETZSCHE Friedrich. Ainsi parlait Zarathoustra, Paris, Gallimard, 1971.

OUVRAGES SPÉCIFIQUES LIÉS AU DÉSORDRE

BASCHET Jérôme. Images du désordre et ordre de l'image : représentations médiévales de l'enfer. In: Médiévales, n°4, 1983. Ordre et désordre. pp. 15-36

BOUVIER Pierre. Balandier Georges, Le désordre. Eloge du mouvement.. In: Revue française de sociologie, 1989, 30-2. pp. 337-339

CHASSAY Jean-François. La stratégie du désordre : une lecture de textes montréalais. In : Études françaises, 1983. Vol. 19, n° 3, p. 93-103.

DENIS-CONSTANT Martin. Balandier (Georges) - Le désordre, éloge du mouvement.. In: Revue française de science politique, 39e année, n°4, 1989. pp. 584-585

DOLLFUS Olivier. Chaos bornés et monde actuel. In: Espace géographique, tome 19-20, n°4, 1990. pp. 302-308

GRUGEAU, Gérard. Ce lumineux objet du désordre / Trop belle pour toi de Bertrand Blier. In : 24 images, 1989 (n° 44-45), p. 16-17.

MUNIER Jacques. L'essai et la revue du jour : Ivresse, revue critique, France culture, enr. le 7.03.13

ROCHEFORT Jean-Claude. Le désordre structuré de Serge Murphy. In : Spirale, 2002, n° 186 (septembre-octobre), p.47

ZAOUAL H. James Gleick, La théorie du chaos vers une nouvelle science, Paris, Albin Michel 1989. In: L'Homme et la société, N. 102, 1991. État et société civile. pp. 144-146.

À PROPOS DE LA NOTION D'ENTROPIE

BERROYER Jackie, 2013. Faites vous-même votre malheur : Comment réussir à échouer : Désordre et ordre, France Culture, diff. le 27 août 2013

BOK Julien, « ÉNERGIE - La notion », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 13 décembre 2018. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/energie-la-notion/>

DELAUNAY Alain, « NÉGUENTROPIE », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 13 décembre 2018. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/neguentropie/>

GLANSDORFF Paul, « THERMODYNAMIQUE - Vue d'ensemble », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 13 décembre 2018. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/thermodynamique-vue-d-ensemble/>

PRIGOGINE Ilya, STENGERS Isabelle, « HASARD & NÉCESSITÉ », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 13 décembre 2018. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/hasard-et-necessite/>

À PROPOS DE BERNARD MENEZ

CHARON Aurélie, 2017. Une vie d'artiste : Numéro 33. Bernard Menez acteur solaire, France Culture, diff. le 10 avril 2017

MENEZ Bernard, Bernard Menez. Et encore je ne vous dis pas tout !, Paris, L'Archipel, 2017

TABLE DES MATIÈRES

ABSTRACT	4
LA SAGESSE DE LA PAUSE introduction	5
I. BAGUENAUDER	12
De l'importance du sensible.....	15
Savourer l'instant	23
L'indigeste réel.....	31
II. SE PERDRE	42
L'entre ou l'antre magique	45
À l'ombre de l'entropie	55
La lueur de l'à-venir	64
III. S'AVENTURER	75
Affronter l'immédiat.....	78
Éprouver en mesure	85
De la profondeur de la brume	94
L'INTENSE LATENCE conclusion	107
FICHES TECHNIQUES DES FILMS	114
Adieu Philippine	115
Du Côté d'Orouët.....	116
Les Naufragés de l'Île de la Tortue.....	117
Maine Océan.....	118
BIBLIOGRAPHIE	119