HAL open science

Christophe Honoré, un cinéma à la recherche du temps perdu

Ivane Frot

To cite this version:

Ivane Frot. Christophe Honoré, un cinéma à la recherche du temps perdu. Sciences de l'Homme et Société. 2020. dumas-02944153

HAL Id: dumas-02944153

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02944153

Submitted on 21 Sep 2020

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.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université Rennes 2

UFR Arts, Lettres, Communication

Christophe Honoré, un cinéma à la recherche du temps perdu

Mémoire de Master 2 Recherche en études cinématographiques

Préparé par Ivane Frot sous la direction de Gilles Mouellic

Soutenu en juin 2020

Université Rennes 2

UFR Arts, Lettres, Communication

Christophe Honoré, un cinéma à la recherche du temps perdu

Mémoire de Master Recherche en études cinématographiques

Préparé par Ivane Frot sous la direction de Gilles Mouellic

Soutenu en juin 2020

SOMMAIRE

Introduction

Première partie : Le retour sur le passé et le processus mémoriel en images.

I- Le passé autobiographique, sa restitution singulière.

I-1- Les événements autobiographiques rendus à travers des images-souvenir et des images-rêve.

I-2- Le basculement des éléments autobiographiques aux motifs cinématographiques.

II - Le processus d'actualisation dans les adaptations d'oeuvres d'autres auteurs.

II-1- Double mouvement de retour vers l'oeuvre du passé et de distanciation de la fable originelle.

II-2- Une relecture actualisante des oeuvres.

III - Des personnages et des acteurs incarnant le temps.

III-1- Mettre en scène les mouvements des personnages pour mieux montrer le temps.

III-2- La mémoire des personnages.

III-3- Les histoires entremêlées à l'Histoire.

Deuxième partie : Retrouver le temps perdu.

IV- La résurrection des disparus

IV-1- La séparation comme expérience originelle.

IV-2- Ressusciter les morts par l'art.

V- Réconciliation de l'image actuelle du présent avec son « souvenir pur ».

V-1- L' esthétique et la mise en scène du double.

V-2- Le passé peut être rappelé à souhait.

VI- La théâtralisation du temps dans *Chambre 212*.

VI-1- Un espace-temps qui repose sur l'artifice.

VI-2- Le dédoublement démultiplié.

VI-3- La puissance du faux.

Troisième partie : Voir et donner à voir le temps pour mieux vivre et créer.

VII- Le surgissement inattendu du temps révélé par la mémoire sensorielle.

VII-1- Les sensations premières.

VII-2- Une expérience du temps partagée.

VIII- L'expérience du temps qui rend voyant.

VIII-1- Une vision simultanée du passé, du présent et du futur.

VIII-2- Reconnaissance par les personnages de ceux qu'ils ont été, et de ceux qu'ils seront.

IX- Une lucidité mélancolique mais légère et consolatrice.

IX-1- Le trop tard du temps perdu.

IX-2- Une consolation cependant née du temps retrouvé.

X- À la recherche d'un art pour restituer le temps.

X-1- Le temps à l'échelle d'une oeuvre.

X-2- Une esthétique pour montrer le temps, étude de deux figures prédominantes : le trait d'union et la cristallisation.

Conclusion

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier

Anthony Fiant ainsi que l'ensemble de l'équipe pédagogique du Master en recherches cinématographiques pour avoir accepté ma demande d'entrer en deuxième année dans le cadre d'une reprise d'études et pour avoir proposé tout au long de l'année des séminaires de qualité qui ont nourri ma réflexion et m'ont aidée dans l'élaboration de mon mémoire,

Gilles Mouellic pour sa grande disponibilité, son écoute et ses judicieux conseils dans la direction de ce travail de recherche.

INTRODUCTION

Christophe Honoré est un cinéaste-écrivain. En 1995 il publie son premier livre pour enfant *Tout contre Léo*, puis plusieurs autres avant d'écrire son premier roman en 1997 *L'Infamille*. L'année suivante il publie trois albums de littérature de jeunesse et une pièce de théâtre. Il alterne ses publications littéraires avec l'écriture de critiques aux *Cahiers du cinéma*, et finalement réalise son premier film en 2001, en adaptant pour la télévision son premier livre pour enfant. Depuis 2001, il ne cesse de passer de la littérature au cinéma. Il est également un homme de théâtre. Dramaturge et metteur en scène, il multiplie les démarches de création : publication de nombreuses pièces, adaptation des classiques, création de spectacles originaux par le biais de l'écriture de plateau, mise en scène d'opéras. L'oeuvre d'Honoré est protéiforme, que ce soit par la multiplication des domaines artistiques ou au sein de chaque art. Si l'on resserre la perspective sur l'oeuvre cinématographique, on note la même hétérogénéité. Des films de genres et de formes très différents se côtoient appartenant à la comédie sentimentale et musicale telle que *Les Chansons d'amour* ou à un cinéma plus expérimental et frontal comme l' *Homme au bain*.

On est ainsi d'emblée confronté à une difficulté, celle d'embrasser une telle oeuvre et de trouver la clé qui puisse en extraire l'essence. Bien sûr des constantes se font jour. À travers des thématiques telles que l'amour, le couple, la famille, l'homosexualité, mais aussi des éléments esthétiques comme les emprunts à la Nouvelle Vague, ou à la comédie musicale. Cette intertextualité est sans doute l'une de ses caractéristiques les plus évidentes. L'ensemble des créations se caractérise par l'omniprésence des citations aux oeuvres qui ont précédé. Chaque film, chaque livre se fonde sur des références plus ou moins affichées mais toujours essentielles à la démarche créative d'Honoré. À cette intertextualité interne s'ajoute un jeu d'échos entre ses propres oeuvres. Tout un réseau de fils se tisse entre le théâtre, le roman, le cinéma, à chaque fois rattachant l'écriture contemporaine à celle du passé. Par ailleurs, le cinéaste revient sur son propre passé souvent déclencheur de l'écriture des scénarios.

On touche ici à un fondement de l'oeuvre et ce sera le point de départ de la réflexion menée dans ce mémoire. Plutôt que de nous attacher au décryptage des références, nous nous interrogerons sur le sens de cette démarche intertextuelle. L'entremêlement entre souvenirs d'événements réellement vécus et réminiscences d'expériences artistiques est bien au coeur de la création d'Honoré, et détermine les formes cinématographiques (et littéraires) qu'il crée. L'auteur revendique la dimension « impure » de ses oeuvres, cette impureté, loin de n'être que formelle, révèle la part de liberté accordée au geste de création pour mieux laisser advenir les images-sommes de ce qui constitue l'auteur au moment de sa création.

En tant que sujet créateur il affiche sa subjectivité empreinte de références artistiques littéraires, cinématographiques, musicales. Elle est le mélange d'une vision personnelle et du prisme des oeuvres préexistantes. En cela, sa démarche nous rappelle la théorie de Bergson selon laquelle la mémoire établit un incessant va-et-vient entre la perception du présent et les images passées. « Ces images, dit le philosophe, se mêleront constamment à notre perception du présent et pourront même s'y substituer[1]. » Au-delà du dialogue avec les auteurs on peut déceler un questionnement plus large reposant sur cette dialectique temporelle. Le va-et-vient incessant entre les deux pôles, bien plus qu'un simple motif, ne constitue-t-il pas le fondement même de l'écriture d'Honoré?

C'est une représentation littéraire et philosophique du temps qui traverse l'oeuvre de ce cinéaste, le temps non en tant que déroulement chronologique qui serait un support au développement d'une narration classique mais bien en tant que sujet à part entière dans une perception bergsonienne qui tend à réunir passé, présent et futur. L'écriture d'Honoré semble laisser entrevoir un projet qui viserait, un peu à la manière de Proust, à trouver une forme artistique rendant compte de cette approche du temps.

Donc l'enjeu de ce mémoire ne sera pas d'étudier le temps comme outil de narration mais comme sujet plus ou moins implicite du cinéma d'Honoré. Quelle relation au temps le

---

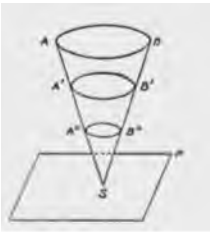
[1] Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, Edition numérique : Pierre Hidalgo, La Gaya Scienza, 2011, p.72

cinéaste fait-il vivre à ses personnages? Que dit-il de son propre rapport au passé? Comment retranscrit-il en images ses tentatives mémorielles? Ce questionnement invite à tisser des liens avec Proust. L'adaptation du roman *Du côté de Guermantes* que mène actuellement Christophe Honoré à la Comédie Française, nous y invite d'autant plus. Le titre de cette étude se dote ainsi tout naturellement d'échos proustiens : Christophe Honoré, un cinéma à la recherche du temps perdu.

Les démarches philosophiques et esthétiques seront privilégiées pour sonder le rapport du cinéaste au temps. Le point de départ en philosophie reposera sur l'analyse que Bergson élabore à propos du fonctionnement de la mémoire. La mise en scène des souvenirs est tellement prégnante dans le cinéma d'Honoré qu'il sera important de s'appuyer sur de tels concepts théoriques. Ainsi, nous partirons de la distinction établie par Bergson entre les deux types de mémoire : « Tantôt elle se fera dans l'action même, et par la mise en jeu tout automatique du mécanisme approprié aux circonstances ; tantôt elle impliquera un travail de l'esprit, qui ira chercher dans le passé, pour les diriger sur le présent, les représentations les plus capables de s'insérer dans la situation actuelle[2]. » Le philosophe distingue la mémoire automatique, ou mémoire habitude, dans laquelle notre perception trouve simultanément un point de reconnaissance dans une expérience passée et engendre une réaction motrice, de la mémoire attentive qui est celle où la reconnaissance ne va pas de soi et où l'esprit doit voyager dans les cercles concentriques de plus en plus profonds à la recherche d'images-souvenirs. Même si nous privilégierons l'analyse de la mise en scène de la mémoire attentive et des images-souvenirs qu'elle fait naître dans le cinéma d'Honoré, nous serons amenés à étudier également la mémoire automatique que représente le cinéaste et qui est étroitement liée aux images-mouvements. Le premier processus mémoriel représente un effort de notre conscience pour trouver une image-souvenir qui puisse actualiser le souvenir pur en le

---

[2] Henri Bergson, *op.cit.*, p.86, cette citation évoque le célèbre schéma représentant un cône cylindrique équivalent aux différentes nappes de passé posé sur le plan de notre environnement en un point S qui est celui de notre perception actuelle.



rapportant à notre perception du présent[3], tandis que le second s'appuie sur une « reconnaissance dans l'instantané, une reconnaissance dont le corps seul est capable, sans qu'aucun souvenir explicite intervienne [4] ».

Comment Honoré donne-t-il à voir le cheminement de la mémoire ? En quoi cette démarche de la conscience attentive (ou affective pour nous rapprocher de Proust) prend-elle le pas sur le souvenir lui-même ? À quelles images le cinéaste a-t-il recours pour nous faire partager cette plongée dans le temps?

Nous nous appuierons également sur les thèses de Deleuze qui prolongent la théorie de Bergson sur la mémoire[5]. Le philosophe élabore ses concepts en confrontant la théorie bergsonnienne à des univers cinématographiques précis, et si le cinéma d'Honoré peut sembler de prime abord bien éloigné de celui des auteurs abordés par Deleuze, c'est finalement la démarche de ce dernier qu'il nous semble intéressant de reprendre : éclairer des oeuvres filmiques à la lumière des analyses philosophiques et littéraires que Bergson mais aussi Proust ont élaborées sur le temps. Les définitions conceptuelles telles que les images-temps, les images-cristal ou les puissances du faux permettront de mieux sonder l'univers et l'esthétique d'Honoré, tout en mesurant les écarts avec leurs significations originelles pour tenter de mieux comprendre la spécificité du cinéaste étudié. Nous nous autorisons donc à avoir recours aux théories de Deleuze comme à « une boîte à outils », cette prise de liberté trouvant sa légitimité dans les propos même du théoricien :

> C'est ça, une théorie, c'est exactement comme une boîte à outils. Il faut que ça serve, il faut que ça fonctionne. Et pas pour soi-même. S'il n'y a pas des gens pour s'en servir, à commencer par le théoricien lui-même qui cesse alors d'être théoricien, c'est qu'elle ne

---

[3] « Notre perception distincte est véritablement comparable à un cercle fermé, où l'image-perception dirigée sur l'esprit et l'image-souvenir lancée dans l'espace courraient l'une derrière l'autre. », *ibid.*, p.123

[4] « Elle (la reconnaissance) consiste dans une action, et non dans une représentation. » , *ibid*, p.107

[5] Gilles Deleuze, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de minuit, 1983 et *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Les Éditions de minuit, 1985

> vaut rien ou que le moment n'est pas venu. On ne revient pas sur une théorie, on en fait d'autres, on en a d'autres à faire. C'est curieux que ce soit un auteur qui passe pour un pur intellectuel, Proust, qui l'ait dit si clairement : traitez mon livre comme une paire de lunettes dirigées sur le dehors, eh bien, si elles ne vous vont pas, prenez-en d'autres, trouvez vous-même votre appareil qui est forcément un appareil de combat.[6]

L'enjeu ne sera pas d'appliquer aveuglément les démonstrations deleuziennes au cinéma d'Honoré mais, par le prisme des « lunettes » du théoricien, de mieux percevoir la démarche créatrice du cinéaste et sa façon toute personnelle de placer le temps au coeur de son oeuvre.

L'étude portera sur un corpus de cinq films dont le choix a reposé sur plusieurs critères. Il était tout d'abord intéressant de privilégier une amplitude diachronique pour cerner la façon dont la question du temps traverse l'oeuvre, et la façon dont sa mise en scène évolue. Par ailleurs, les films retenus reposent tous sur la quête sous-jacente de faire resurgir le passé, de révéler une plongée mémorielle ou le fantasme d'une fusion temporelle entre passé, présent et avenir.

Corpus principal :
Dans Paris, 2006
Les chansons d'amour, 2007
La Belle Personne, 2008
Les Bien-Aimés, 2011
Chambre 212, 2019

À l'étude de ces films se mêlera l'évocation plus discrète d'un corpus secondaire composé d'oeuvres littéraires, théâtrales et musicales qui entrent en résonance avec les oeuvres filmiques et qui permettent d'éclairer sensiblement les enjeux de la création d' Honoré.

---

[6] « Les intellectuels et le pouvoir. Entretien entre Michel Foucault et Gilles Deleuze », L'Arc, n° 49, Aix-en-Provence, mai 1972.

Corpus secondaire :

L'infamille, 1997

Le livre pour enfant, 2005

Nouveau Roman, 2012

Ton père, 2017

Les Idoles, 2018

Tosca, 2019

Dans un premier temps, nous verrons que le geste de création du cinéaste mime constamment le mouvement d'un retour vers le passé, que ce soit le sien propre, celui des artistes qu'il convoque dans ses oeuvres, ou encore celui de ses personnages et acteurs. Cette écriture rétrospective, loin de n'être qu'un moyen pour atteindre les souvenirs ou les références passés, se révèle être l'enjeu et le matériau même de l'esthétique d' Honoré.

Pour autant, ce dernier ne reste pas tourné aveuglément vers le passé. Bien au contraire, tout dans son écriture nous ramène au présent. Le processus mémoriel qui nous est donné à voir dans son cinéma, et qui nous renvoie si bien à une démarche proustienne, revêt une forme de défi face au temps qui passe. Et la quête du cinéaste semble déboucher sur la création d'images-temps originales qui parviennent à faire vivre le passé au présent. Dans cette deuxième partie nous pourrons aller jusqu'à évoquer le temps retrouvé mis en scène par Honoré.

Enfin, si sur le plan artistique, ce dernier invente des formes cinématographiques qui se font écho au fil de ses oeuvres pour peu à peu créer un ensemble qui tend à restituer notre rapport au temps, qu'en est-il sur le plan ontologique? Que nous révèle de nous-mêmes, cette expérience temporelle que nous éprouvons dans les films au même titre que les personnages?

Première partie : Le retour sur le passé et le processus mémoriel en images.

I- Le passé autobiographique, sa restitution singulière.

La veine autobiographique est omniprésente dans l'oeuvre d'Honoré. Sans doute exposée d'une façon plus explicite dans la littérature, elle n'en est pas moins présente dans son cinéma. Pourtant, d'emblée la restitution du passé ne va pas de soi. Dès le début du *Livre pour enfants*, l'auteur exprime ses doutes.

> « Moi, je n'ai plus dix ans, ça va faire bientôt vingt ans que je n'ai plus dix ans. Par contre, j'ai une mémoire efficace, entraînée et à partir de cette ligne, c'est elle qui guide ce livre.
>
> 2.
>
> Presque trois ans sont passés depuis l'écriture de ce premier chapitre, à croire que ma mémoire n'a pas du tout envie d'être le guide d'un livre. À croire que je n'ai pas du tout envie de dire la vérité… [7] »

Cet extrait montre une lucidité face aux difficultés de l'entreprise autobiographique tant dans la reconstitution des événements vécus que dans la sincérité de l'écriture. Dans son roman précédent *L'Infamille*, à travers le personnage-narrateur, lui-même écrivain d'un roman autobiographique, Honoré évoquait un autre danger : celui de blesser ses proches, voire de détruire les relations familiales. Malgré tous ces écueils, l'écrivain-cinéaste montre son attachement à son passé et son impossibilité de composer sans y revenir. Il s'agit de conserver ce passé personnel, et même de le transporter avec soi, à l'image de l'exhumation et du voyage que fait faire le narrateur au corps du père décédé à la fin du *Livre pour enfants*. Dans son cinéma, Honoré poursuit sa démarche rétrospective, mais nous verrons que la mise en images, en s'approchant au plus près des aléas de la mémoire, permet peut-être au cinéaste de dépasser les obstacles éprouvés dans la littérature.

---

[7] Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2005, p.36-37

I-1- Les événements autobiographiques rendus à travers des images-souvenir et des images-rêve.

Les chansons d'amour est un film ouvertement autobiographique qui retrace un événement douloureux, la mort brutale d'une amie proche. À cette époque, Honoré vivait une relation intime avec Alex Beaupain et sa petite amie Aude. Des sentiments mêlés d'amour et d'amitié les unissaient, jusqu'à la mort brutale d'Aude. Le cinéaste donne à voir cette relation à trois mais jamais dans le souci d'un récit exact. Il reconstitue plutôt cette période de sa vie par des va-et-vient vers différentes couches de la mémoire. Le moment d'écriture et de réalisation fait entrer en rapport l'image actuelle du présent avec toutes celles qui resurgissent dans les tréfonds de la mémoire. Le souvenir traumatique a déjà été évoqué dans *le Livre pour enfant.* Dans le roman, il ressurgit alors que le narrateur est en plein tournage du film *Ma mère.* La réminiscence se fait en deux temps et la narration s'attache à exposer la façon dont les images-souvenirs remontent à la conscience, d'abord à travers des perceptions sensorielles, dans le mouvement d'une mémoire involontaire, à la manière dont Proust l'a décrit, puis par un effort plus contrôlé rendant compte de ce qu'appelle Bergson, la « mémoire attentive ».

> « (…) j'observe plus précisément Martha, son profil en contre-jour, le regard faussement occupé (…) et, sur cette assurance malicieuse de Martha, vient se poser le visage d'Aude, car les manières de Martha sont tout à fait celles qu'avaient Aude et ça me pique, et me détruit, alors je me lève, vite me déshabille et je m'avance dans l'eau, je m'avance dans cette fin d'après-midi au soleil encore haut et qui possède les paupières closes d'Aude.[8] »

La perception visuelle de Martha, l'image actuelle, réveille l'image-souvenir d'Aude, actualise un temps l'image virtuelle de l'amie disparue. Le narrateur retrouve celle-ci par le biais des sensations, il revoit « son sourire exact, ses yeux brillent et (…) elle nage avec (lui)[9] ». Mais, en même temps que la mémoire lui offre la possibilité de retrouver l'être cher,

[8] Christophe Honoré, *op.cit.*, p.144

[9] *Ibid*, p.144

elle le confronte à ses limites. Incapable de se souvenir de la date de la mort, il tente de reconstituer par un effort de la mémoire attentive, la soirée tragique. Le récit se fait alors factuel et précis. L'ensemble de cet extrait retranscrit les évolutions de la mémoire dans les différents circuits du passé, associant même ponctuellement le souvenir de l'annonce de la mort d'Aude à celui où le cinéaste a appris le décès de son père. L'écriture littéraire restitue alors la logique et la chronologie des événements.

Pourtant dans le film *Les chansons d'amour*, on ne note plus de recherche d'une narration construite, linéaire et exacte. Ce qui semble bien être le fondement de la mise en scène est le processus mémoriel, la succession d'images-souvenir données comme telles, bien plus que la volonté de montrer exactement ce qui s'est passé ce soir-là. La séquence filmique retraçant la mort brutale d'Aude se déroule le temps d'une chanson composée par Alex Beaupain et qui est déclenchée dans le film par l'expression « Delta Charlie Delta » que le pompier annonce à la radio. S'en suit la sidération d'Ismaël joué par Louis Garrel, devant la mort de Julie qu'incarne Ludivine Sagnier et qui évoque Aude.

Les Chansons d'amour, 2007

Tout dans la construction de la séquence semble mimer les mouvements de la mémoire vers des images disparates. Le premier brouillage repose sur les deux points de vue qu'entremêle le réalisateur : celui d'Alex Beaupain et le sien propre. Les deux hommes apparaissent dans ce passage du film, Alex est le chanteur du concert auquel assistent Julie et Ismaël, et on aperçoit le cinéaste à la sortie de la cérémonie funéraire serrer la main d'Ismaël.

La subjectivité engendre un montage qui ne se veut ni explicite ni exhaustif de cette nuit. La déréalisation à l'oeuvre par la juxtaposition d'images de différentes natures, fixes ou en mouvement, en couleur ou en noir et blanc, est renforcée par la musique, et la chanson interprétée par Louis Garrel.

Les Chansons d'amour, 2007

La chronologie des événements est floue et le brouillage temporel apporte une dimension onirique et pathétique à la séquence. Aux images-souvenir se mêlent des images-rêve telles que les définit Deleuze. Le philosophe décrit deux pôles des images-rêve : l'un se caractérisant par des procédés filmiques multiples et surchargés (« fondus, surimpressions, décadrages, mouvements complexes, effets spéciaux ») à la manière d'un Fellini, l'autre plus sobre, « opérant par franches coupures ou montage-cut, procédant seulement à un perpétuel décrochage qui fait rêve[10] ». C'est cette dernière analyse qui éclaire certaines séquences des films d'Honoré, dont celle qui suit la mort de Julie. Ce que nous donne à voir Honoré relève plus d'une « situation optique et sonore pure » que d'une « situation sensori-motrice ». Le montage ne repose pas sur un déroulement classique chronologique, ni sur un lien de cause à effet, mais il fait se succéder des images de façon abrupte. À plusieurs reprises des plans montrant les personnages en proie à des mouvements de panique et de désespoir (Ismaël marche et court dans la rue, la soeur de Julie cherche en vain son livre au cimetière) sont coupés brutalement par des images fixes, comme des photographies ou des inserts sur des personnages immobiles.

[10] *Ibid*, p.79

Les Chansons d'amour, 2007

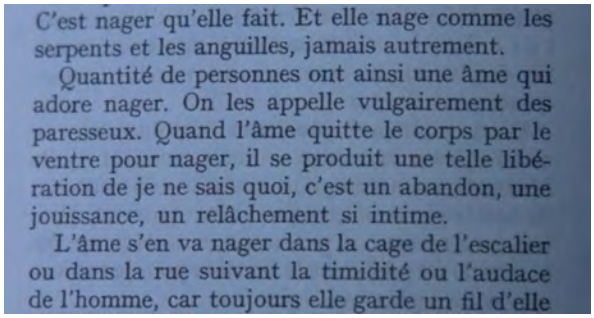
Les Chansons d'amour, 2007

Les regards caméras renforcent l'étrangeté de ces coupes et l'absence de raccords et de fluidité souligne le basculement vers un montage qui ne se veut plus réaliste, ou sensori-moteur, mais qui rend de manière sensible la dimension cauchemardesque de ce souvenir. L'emprunt à la comédie musicale et la mise en chanson de cette séquence achève de doter la plongée dans le passé d'une tonalité onirique. Les mouvements de Louis Garrel renvoient à un sentiment d'impuissance. Sa marche rapide qui épouse le rythme saccadé de la musique, apparaît désordonnée, erratique voire empêchée. Le « décrochage, ou décalage de l'action[11]» observé dans l'univers de Demy par Deleuze est à l'oeuvre dans ce passage musical d'Honoré, et la mise en scène révèle les détours de la mémoire pour arriver à la création d'une forme originale rendant compte du passé d'une façon qui semble aléatoire. Cette séquence montre ainsi le surgissement des images quand l'auteur se penche sur le souvenir de la mort brutale et traumatisante d'Aude. On découvre une tentative de reconstitution du « souvenir pur » tel que le définit Bergson, mais elle ne se veut pas linéaire visant plutôt à restituer des images disparates pour exprimer les émotions gardées en mémoire.

Aux souvenirs autobiographiques se mêlent des références artistiques. Ce qui se révèle être un leitmotiv du cinéma d' Honoré apparaît au milieu de la séquence : par deux inserts successifs, le cinéaste se tourne vers un souvenir littéraire, celui d'Henri Michaux. La citation rendue assez ostentatoire par le cadrage, semble réécrire l'événement tragique et apporter un regard rétrospectif plus distancié sur le deuil. L'emprunt à la littérature recrée par l'art ce qu'a pu éprouver ou penser le cinéaste au moment du décès de son amie.

[11] *Ibid.*, p.91

Les Chansons d'amour, 2007



C'est nager qu'elle fait. Et elle nage comme les serpents et les anguilles, jamais autrement.

Quantité de personnes ont ainsi une âme qui adore nager. On les appelle vulgairement des paresseux. Quand l'âme quitte le corps par le ventre pour nager, il se produit une telle libération de je ne sais quoi, c'est un abandon, une jouissance, un relâchement si intime.

L'âme s'en va nager dans la cage de l'escalier ou dans la rue suivant la timidité ou l'audace de l'homme, car toujours elle garde un fil d'elle

Les Chansons d'amour, 2007

L'extrait du texte montré à l'image n'est pas sans nous rappeler celui du roman *Le livre pour enfant* présenté plus haut, dans lequel le narrateur retrouve la présence d'Aude, à travers une sensation qui déclenche une réminiscence involontaire. Le point commun repose sur l'élément aquatique. Dans le roman d'Honoré, le narrateur ressent la présence de son amie dans la mer, l'état de plénitude alors décrite évoque « la libération » et « la jouissance » de « l'âme qui adore nager » dans le texte de Michaux. On entrevoit une dimension essentielle de l'oeuvre d'Honoré : le tissage de références qui s'établit par le jeu des retours vers le passé, tout comme à travers les résonances entre les oeuvres littéraires et filmiques.

À l'image de ce détour par la littérature, pour relater sa vie passée, Honoré puise dans sa mémoire, des images gardées d'expériences cinématographiques, suivant des détours sinueux et entremêlant autobiographie et oeuvres préexistantes, mémoire affective et esthétique. On repère de nombreuses réminiscences d'images de la Nouvelle Vague. La séquence mettant en scène le couple à trois dans un lit, alors qu'elle transpose le trio amical et amoureux du passé du cinéaste, renvoie également à plusieurs autres films.

La maman et la putain, Eustache, 1973

Domicile conjugal, Truffaut, 1970

Les Chansons d'amour, 2007

Les images des autres cinéastes actualisent les souvenirs autobiographiques tout en les modifiant par la superposition. Le trio que formaient Honoré avec Alex et Aude se métamorphose dans la relation amoureuse d'Alice, Julie et Ismaël qui nous rappelle elle-même celle des personnages du film de Jean Eustache, tandis que Louis Garrel évoque Antoine Doinel et ses mésaventures amoureuses dans l'univers de Truffaut. Quand Honoré se tourne vers un moment douloureux de son passé, et en particulier celui de la mort de son amie, il fait dialoguer les formes d'expression artistiques, la littérature et le cinéma, tout en glissant du souvenir pur aux images-souvenirs dans lesquelles s'entremêlent les références à d'autres films. Ainsi le cinéaste fait resurgir les situations et les personnages de sa propre vie à travers celles et ceux qui ont déjà été mis en scène par d'autres. Ce qui est à l'oeuvre n'est pas tant la volonté de faire référence à tel ou tel film mais d'en montrer l'entremêlement, le jeu d'échos d'une image à l'autre. Cette élaboration d'un réseau de citations traverse l'oeuvre d'Honoré et représente un fil conducteur évident qui tisse les souvenirs.

I-2- Le basculement des éléments autobiographiques aux motifs cinématographiques.

Les citations référentielles ne sont jamais figées, et deviennent un mode d'actualisation des images du passé. Par la façon dont Honoré les revisite, et les fait se répondre les unes aux autres, il recrée ses propres motifs ancrés dans le présent. L'article de Simon Daniellou[12], est à cet effet particulièrement éclairant. Le critique analyse la multiplication des références

[12] Simon Daniellou, « La cinéphilie comme contemporanéité », in *Christophe Honoré : le cinéma nous inachève*, Lormont, Le bord de l'eau, 2014, p.33

dans la scène du couple à trois au lit dans *Les Chansons d'amour* : *Domicile conjugal* (Truffaut, 1970), *Une femme est une femme* (Godard ,1961) , *Masculin-Féminin* (Godard, 1966), *Ma nuit chez Maud* (Rohmer, 1969), *La maman et la putain* (Eustache, 1973). Il montre comment le cinéma d'Honoré ramène au présent toutes ses réminiscences du passé qu'elles soient esthétiques ou vécues. En cela on peut à nouveau rapprocher l'écriture du fonctionnement de la mémoire attentive définie par Bergson.

> « Le cinéaste ne se contente donc pas d'emprunter ouvertement ses figures aux oeuvres de ses aînés. Conservant leur noyau dur, il en redéfinit les contours et les combine en un alliage qui sert de soubassement à l'architecture en apparence fragile de ses films. Cette contemporanéité du cinéma d'Honoré puis(e) dans un passé référentiel ses propres conditions d'actualisation [13] »

On peut aller plus loin dans l'observation de la recréation de ces motifs, car ces derniers n'apparaissent pas seulement au sein d'un film pour mettre en jeu les va-et- vient entre les images-souvenir et l'image actuelle du présent du film, mais ils deviennent également matériau premier des oeuvres postérieures du cinéaste. Finalement, ces motifs prennent le statut d'images-souvenir. Ainsi, on retrouve la scène du couple à trois dans nombre de films, de *Dans Paris* à *Chambre 212.*

Dans Paris, 2006

Plaire, aimer et courir vite, 2017

[13] Simon Daniellou, *op.cit.*, p.43

Les Bien-Aimés, 2011

Chambre 212, 2019

Les demandes de porter un enfant se font écho également dans *Les Bien-Aimés* et *Plaire, aimer et courir vite,* tandis que les déambulations dans la ville, et les morts brutales souvent par suicides traversent l'ensemble de l'oeuvre. Par ces motifs récurrents renvoyant à des films qui ont précédé, ceux des autres ou les siens, Honoré semble effectuer un double mouvement de reprise et de déconstruction. Deleuze parle du « double mouvement de création et de gommage[14] » chez les auteurs héritiers du Nouveau Roman, et cette image correspond en partie à l'élaboration des variations autour d'un thème qu'Honoré poursuit d'oeuvre en oeuvre. À travers la création de ses propres motifs sans cesse rappelés et réécrits, le cinéaste s'inscrit dans une démarche où « les pures descriptions se défont en même temps qu'elles se tracent[15] ». Par cette réécriture des mêmes motifs, le présent actuel de la création prend comme référence désormais le souvenir recréé par l'art et non plus le souvenir pur réellement vécu. Ce dernier se métamorphose au fur et à mesure des nouvelles images créées comme autant de variations visuelles d'une même émotion. La démarche du cinéaste mime ainsi le fonctionnement d'une mémoire toujours renouvelée et modifiée par l'art. C'est précisément ce qu'expose Proust dans *La Recherche.* Le narrateur dans sa quête introspective et rétrospective fait l'expérience des réminiscences de son passé qui ressurgit toujours à travers le prisme de l'art. La révélation du passé va d'ailleurs de paire avec celle de la vocation littéraire, la faculté de revivre les émotions de jadis est la condition de l'art pour le romancier. C'est en cela qu'Honoré peut être rapproché de Proust. Que ce soit dans ses romans ou dans ses films, il parle de lui, mais l'enjeu de ce regard en arrière n'est pas tant l'exactitude de la restitution des événements passés que la mise en images de ce que la mémoire en a gardé. Et

---

[14] *Ibid*, p.65

[15] *Ibid*, p.63

la mémoire que le cinéaste convoque est tout autant biographique qu'artistique, les deux catégories de souvenirs se mêlent tant et si bien que cela en devient le matériau même de création. Le point de départ de l'écriture n'est pas forcément la vie de l'auteur, et bien souvent c'est l'art qui en est le déclencheur.

II - Le processus d'actualisation dans les adaptations d'oeuvres d'autres auteurs.

La démarche d'actualisation du cinéaste est à envisager dans une acception philosophique en tant que processus qui fait passer du virtuel au réel, et plus précisément chez Bergson du souvenir à la perception, mais aussi dans sa définition littéraire comme lecture actualisante, qui établit le lien entre la singularité de l'oeuvre au moment de sa création et la réception présente. On comprend que ces deux niveaux de lecture sont indissociables pour Honoré quand on l'entend évoquer son travail actuel sur Proust : « J'essaye de construire un spectacle d'aujourd'hui qui prioritairement et d'une manière absolument égoïste et solitaire puisse rendre compte de choses qui me touchent aujourd'hui, que j'ai envie d'exprimer aujourd'hui et par contre je le nourris du souvenir de la lecture du *Côté de Guermantes* de Proust [16] ».

Avant le roman de Proust, Honoré a pris comme matériau premier de son cinéma des oeuvres littéraires plus ou moins anciennes. De l'Antiquité avec *Les métamorphoses* d'Ovide à des romans modernes comme *Ma mère* de Bataille, le cinéaste a puisé dans la littérature les sujets de plusieurs de ses films. D'une autre façon donc, il se tourne vers le passé, et ce retour en arrière, loin de l'effacer pour ne se consacrer qu'au roman original, il en représente la démarche. Dans sa relecture de ces oeuvres Honoré laisse une large place à sa subjectivité et ses réécritures suivent encore le processus de la mémoire, celui-ci devient un mode d'écriture et un enjeu premier, prenant ainsi le dessus sur la fable première.

---

[16] Entretien avec Christophe Honoré à la Comédie Française, https://www.facebook.com/comedie.-francaise.officiel/videos/2707198106169719/UzpfSTEwMDAwODM1NjM5ODQ2MjoyNTU1M-TY0MzMxNDM4NzU1/?id=100008356398462

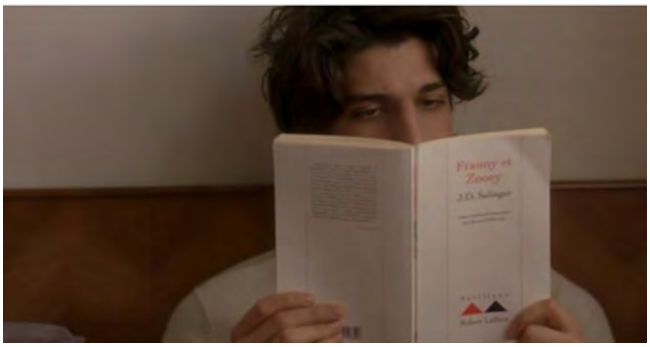
II-1- Double mouvement de retour vers l'oeuvre du passé et de distanciation de la fable originelle.

Le film *Dans Paris* est librement inspiré du roman de Salinger *Franny et Zooey.* Le cinéaste commence par ôter à sa reprise les repères narratifs de l'oeuvre première. On ne reconnait pas directement les personnages ni même leur situation. Par une approche très personnelle, Honoré rend compte de l'effet de cette lecture sur lui plutôt que du récit romanesque en tant que tel. Il tente de retracer le souvenir de cette lecture et de recréer les images qu'elles ont fait naître dans son imaginaire. Ainsi, le duo frère-soeur du roman est remplacé par un duo de frères. La première partie du film retrace la crise amoureuse de Paul incarné par Romain Duris à travers des images-rêve mises en musique qui réinventent ce qui n'est pas dit dans le roman. Le cinéaste construit le passé de Paul sans pour autant être dans une volonté explicative et psychologique. On a bien l'impression plutôt qu'il cherche à nous donner une image de l'intériorité du personnage telle qu'il a pu l'imaginer au moment de la lecture.

La séquence d'ouverture, tout en ancrant le film dans un prolongement littéraire, établit d'emblée une mise à distance du récit qui s'annonce. Dès le générique d'ailleurs, des éléments empêchent l'illusion narrative. Le montage haché sur le rythme du jazz syncopé, mais aussi le regard caméra des deux frères, mettent au premier plan l'acte d'énonciation et affichent le geste cinématographique avant toute trame narrative. Cette façon ostentatoire de mettre en scène le film en train de se faire se perçoit encore plus dans la première séquence. On découvre trois personnages dans un lit. Louis Garrel, incarnant Jonathan, se lève, sort de la chambre, parcourt un couloir dont les murs sont tapissés de livres, passe devant Guy Marchand / le père, puis sort sur la terrasse. À ce moment commence une longue adresse au spectateur. Si le cadre de l'appartement peut nous rappeler celui de *Franny et Zooey*, le ton littéraire est davantage rendu par cette apostrophe. Jonathan se présente comme le narrateur de l'histoire, doté d'un point de vue omniscient.

Le regard caméra et l'adresse au spectateur n'est pas sans nous rappeler les films de Godard. Le montage saccadé renvoie également à l'esthétique de la Nouvelle Vague. La forme moderne employée ici, par le fait d'exhiber les outils artistiques qu'ils soient littéraires ou filmiques, s'apparente à la recherche d'images « optiques et sonores » dont parle Deleuze. On assiste ainsi à la transposition d'une lecture plutôt qu'à une adaptation cinématographique qui viserait à redire l'histoire avec fidélité. Jonathan présente un récit rétrospectif, qui peut correspondre au retour d'Honoré sur sa propre lecture. En effet, cette façon ostentatoire de mettre en avant l'instance énonciative, récurrente dans ses oeuvres littéraires, annonce à la fois ici un mode d'écriture et de lecture.

Aux souvenirs artistiques se mêlent des images personnelles qui renvoient au propre passé du cinéaste : le couple à trois, la fratrie. De l'origine littéraire il garde une certaine modernité de l'énonciation, mêlant les deux langages, romanesque et cinématographique, dans une mise à distance délibérée de la fable première. Ce qui prime semble bien être le mode narratif, comme si nous assistions au récit de la lecture elle-même, plutôt qu'au récit de l'histoire. D'ailleurs, la mise en abyme présente dans le plan où Louis Garrel lit le livre de Salinger atteste de la démarche du cinéaste qui veut nous donner à voir en quelque sorte le processus lectoriel et mémoriel. Rendant compte de sa lecture plutôt que de l'oeuvre en tant que telle, il reconstruit les images qui se font écho autour du souvenir qu'il garde du roman.



Dans Paris, 2006

Bergson met en évidence les différences entre les deux types de mémoires à partir de la distinction observée entre le processus de l'apprentissage par coeur d'un texte et celui d'une simple lecture.

> « Le souvenir de la leçon, en tant qu'apprise par cœur, a tous les caractères d'une habitude (…) Comme tout exercice habituel du corps, enfin, il s'est emmagasiné dans un mécanisme qu'ébranle tout entier une impulsion initiale, dans un système clos de mouvements automatiques (…). Au contraire, le souvenir de telle lecture particulière, n'a aucun des caractères de l'habitude. L'image s'en est nécessairement imprimée du premier coup dans la mémoire[17]. »

Il est évident qu'Honoré ne cherche pas à restituer un texte qu'il maîtriserait parfaitement, à la manière de l'apprentissage évoqué par Bergson, mais il construit ses réalisations, et en particulier celle de *Dans Paris*, à partir des traces que la lecture a laissées dans sa mémoire. Les images-souvenir engendrées par l'expérience esthétique du déchiffrement du roman sont les matériaux premiers du film, elles sont ce que Bergson appelle « une représentation ».

> « Le souvenir de telle lecture déterminée est une représentation, et une représentation seulement ; il tient dans une intuition de l'esprit que je puis, à mon gré, allonger ou raccourcir (…) Au contraire, le souvenir de la leçon apprise, (…) n'est donc plus une représentation, c'est une action[18]. »

Le texte appris par coeur, est récité dans un cheminement similaire à celui de la mémoire automatique alors que la découverte sensible du lecteur garde en mémoire les images subjectives de l'oeuvre littéraire, et c'est ce deuxième type de lecture qui semble bien être au coeur des films d' Honoré et présider à l'écriture des scénarios. On retrouve d'ailleurs l'évocation de la même lecture dans *Les Chansons d'amour*, comme pour la prolonger et tisser un lien entre les films à partir de son souvenir qui les traverse.

---

[17] Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, Edition numérique : Pierre Hidalgo, La Gaya Scienza, 2011, p.89-89

[18] *Ibid*, p.90-91

Les Chansons d'amour, 2007

Ismaël, découvre les lectures de son jeune amant breton dans *Les Chansons d'amour*. Le livre de Salinger (en plus de l'emploi du même acteur, Louis Garrel) fait se superposer les personnages des deux films. Par ailleurs, derrière le lecteur du film incarné par Grégoire Leprince-Ringuet, se cache l'auteur lui-même, et on comprend que la lecture du roman est sous-jacente aux deux oeuvres cinématographiques, qu'elle les nourrit, au même titre que les autres souvenirs littéraires comme autant de dépôts dans les cercles concentriques de la mémoire vers lesquels le cinéaste revient puiser ces images.

II-2- Une relecture actualisante des oeuvres.

Comme nous venons de le voir, les adaptations proposées par Honoré retracent les va-et-vient de la mémoire vers des nappes du passé. Mais on perçoit également l'importance d'un ancrage temporel au présent. Le cinéaste nous propose bien sa lecture, mais à partir d'une perception actuelle et en écho avec la vision du monde contemporain. Les images-souvenir sont ramenées au présent, à notre environnement et à la perception que nous en avons.

Le contexte de création de *La Belle Personne* s'ancre dans l'actualité de la société française puisque Honoré se lance dans la réalisation en réaction directe aux propos de N. Sarkozy sur *la Princesse de Clèves*. Pour ce dernier, le roman de Madame de Lafayette n'est plus en phase avec notre société et ne peut plus intéresser tout un chacun. Le cinéaste dé-

montre exactement le contraire dans sa démarche de réécriture. Ainsi il transpose la cour du 16ème siècle dans un lycée parisien du XVIème arrondissement. Il exprime d'ailleurs très simplement l'enjeu du film : « Je voulais montrer que *La Princesse de Clèves* est une oeuvre du présent[19] ».

L'écriture du scénario menée avec Gilles Taurand s'inscrit donc dans un processus d'actualisation au sens littéraire pour les spectateurs d'aujourd'hui, et en particulier pour les jeunes. Ces intrigues amoureuses du passé sont les mêmes que les leurs, avec leur lot de désir, de jalousie, de passion et de désespoir. La relation homosexuelle insérée dans le film est à cet égard intéressante. Elle révèle bien sûr la touche personnelle du cinéaste, mais aussi et surtout elle offre la possibilité d'élargir notre regard sur les amours adolescentes d'aujourd'hui, sur les difficultés de vivre son homosexualité au grand jour, et l'on sait l'importance que revêt cette question pour Honoré. D'un autre côté, l'actualisation qui est à l'oeuvre dans le film est aussi d'ordre philosophique, et en particulier bergsonien. Ainsi on passe du 16ème siècle au contexte de création, notamment par le choix pertinent des acteurs. Léa Seydoux incarne la princesse de Clèves, et son jeu parvient à exprimer l'ambivalence des sentiments envers Nemours et la dualité entre morale et passion. Elle représente aussi dans le même temps une jeune fille d'aujourd'hui, par la spontanéité, le caractère non apprêté et assez frontal de ses postures face aux autres. Au-delà du casting, la mise en scène de plusieurs passages donnent à voir ce voyage temporel.

Celle de la première rencontre par exemple met en place plusieurs strates temporelles. On assiste en quelque sorte au topos du coup de foudre à travers les âges. Le cadre du cours dans un lycée du 21ème siècle et la représentation des lycéens semblent nous entraîner très loin du bal de la cour dans lequel se rencontrent le duc de Nemours et la Princesse de Clèves. Pourtant le cinéaste ne se contente pas d'une transposition qui marquerait un grand écart temporel, au contraire il parvient à faire se superposer les images de différentes époques pour atteindre l'essence de la reconnaissance des amants. Un élève fait écouter à la classe (sur un tourne-disque, objet qui d'emblée nous éloigne du 21ème siècle) un extrait de l'opéra *Lucia*

[19] Entretien avec Olivier Bombarda, 21 mars 2011, ARTE TV

di Lammermoor de Gaetano Donizetti datant de 1835, lui-même adapté du roman *La Fiancée de Lammermoor* de Walter Scott de 1819, et mettant en scène, dans l'Écosse du 17ème siècle, la passion amoureuse tragique d'une jeune femme qui finit par sombrer dans la folie. Le faste et le caractère brillant du bal du roman de Madame de Lafayette ne sont plus, mais le trouble, l'intuition de la reconnaissance amoureuse, se décèlent à travers la mise en scène : le resserrement des cadrages, les déplacements de Nemours contredits par ses regards, ainsi que la succession des gros plans sur les autres élèves, rendent palpable ce qui est en train de se jouer entre les deux personnages principaux. Ainsi, la superposition des histoires passées et des oeuvres qui les ont transmises nous renvoient au mythe platonicien de l'amour, ou encore à la théorie de la cristallisation de Stendhal, et le film, comme le roman, devient une oeuvre d'art capable d'exprimer cette émotion intemporelle.

On peut également évoquer l'actualisation par la façon dont le passé du cinéaste se mêle à son geste de création. On repère des éléments personnels, des références artistiques. L'évocation de la littérature de jeunesse en lien avec le prénom du personnage épris de Junie, Otto, nous ramène aux activités littéraires de l'auteur mais aussi à l'importance qu'il attache à ces livres pour enfants. Le jeu sur les deux prénoms mettent en regard deux références : celle de Racine et d'un album de jeunesse, et cela n'est pas sans nous rappeler une des séquences finales de *Dans Paris* que nous analyserons un peu plus loin[20].

Enfin, le contexte nous donne à voir également le basculement du passé de l'oeuvre à celle qui est en train de se faire. Les liens entre les films précédents d'Honoré, *Dans Paris* et *Les Chansons d'amour,* se tissent tout au long de *La Belle Personne*. Bien sûr en premier lieu on peut évoquer l'emploi des mêmes acteurs : Alice Buteaud et Louis Garrel sont présents dans les trois films, Grégoire Leprince-Ringuet, Clotilde Hesme et Chiara Mastroianni apparaissent dans les deux derniers. Honoré aime à s'entourer d'une « famille » de comédiens qu'il dit être « constitutifs de son univers [21] ». La réalisation d'un nouveau film s'inscrit alors

---

[20] cf. III-2- La mémoire des personnages

[21] Christophe Honoré, entretien avec Olivier Lombarda, 21 mars 2011, https://www.youtube.com/watch?v=eN1drt-7H0Q&t=159s

dans l'histoire du cinéaste tout en rappelant celle des personnages portés par les mêmes acteurs. Mais la réminiscence des oeuvres d'avant se fait plus précise dans certaines séquences telles que celle de la défenestration des jeunes amoureux que jouent Grégoire Leprince-Ringuet. Les jeunes hommes sont presque opposés dans les deux scénarios : dans *Les Chansons d'Amour*, on découvre un adolescent léger, déterminé et sûr de lui alors que dans *La Belle Personne*, Otto est plus grave et introverti. Pourtant il s'agit bien d'une construction en miroir, le portrait de l'un révélant ou rappelant en creux le portrait de l'autre. Chacun est amoureux et éprouve à un moment la tentation de faire rimer Eros et Thanatos. Alors qu'Erwann, le personnage des *Chansons d'Amour*, le fait sur le mode du jeu, Otto accomplit l'acte suicidaire.

Les Chansons d'amour, 2007

La Belle Personne, 2008

Cette scène tragique de *La Belle Personne* semble alors réaliser *a posteriori* celle du film précédent. Honoré accentue la relation entre les deux séquences par le choix d'en faire dans les deux cas un passage chanté. Si « le chant représente l'âme du personnage[22] », alors la forme filmique des deux séquences souligne encore plus le lien entre Erwann et Otto. Seule scène musicale de *La Belle Personne*, elle évoque forcément pour le spectateur celle où le même acteur fait semblant, en chantant aussi, de se jeter par la fenêtre pour susciter la réaction de son amant dans *les Chansons d'amour*. Dans ces rappels, le cinéaste montre un geste de création qui s'apparente à notre perception du monde indissociable de notre rapport au temps et à la mémoire.

---

[22] Christophe Honoré, entretien avec Olivier Lombarda, 21 mars 2011, https://www.youtube.com/watch?v=eN1drt-7H0Q&t=159s

Un extrait en particulier semble porter cet enjeu de transmission. Il s'agit de la séquence dans le café où Léa Seydoux se trouve seule et écoute une chanson de Michel Delpech. Elle croise le regard d'une femme qui n'apparaît qu'à ce moment du film et qu'on ne verra que quelques secondes. Cette inconnue est incarnée par Chiara Mastroianni. Un échange de regards et de sourires complices se joue entre les deux femmes avant que Chiara Mastroianni ne se lève et s'en aille. Derrière ces images se lisent plusieurs palimpsestes : celui du film de Godard, *Vivre sa vie*, mais aussi de *La lettre* de Manoel de Oliveira, et du cinéma d'Honoré dans lequel dès les premiers films Chiara Mastroianni occupe une place centrale.

La Belle Personne, 2008

La Belle Personne, 2008

Dans l'oeuvre d'Honoré, le passé est donc sans cesse rejoué à travers des strates temporelles plus ou moins éloignées, ici le roman de la Mme de Lafayette, le film de Godard, de Manoel de Oliveira, ses propres films. Laurent Jullier a montré en quoi ces images-souvenir ne constituent pas de simples clins d'oeil mais participent bien d'une forte cohérence interne à l'ensemble.

> « Le cinéma à la Shrek et Tarantino sont frankensteiniens en ce qu'ils exhibent des morceaux disparates, tandis que les présences extérieures dans les films de Christophe Honoré - les appels du pied à tracer un trait pour dessiner une constellation qui dépasse le film de départ- ont quelque chose du fantôme qui passe [23] »

[23] Laurent Jullier et Giuseppina Sapio, « Bernardo Bertolucci et Jacques Demy, présences fantômales dans le cinéma de Christophe Honoré » in *Christophe Honoré : le cinéma nous inachève*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2014, p.20

Les créations théâtrales reposent sur une même quête de faire perdurer les modèles, de les actualiser, de les transmettre, tout en cherchant à montrer qu'elles font partie intégrante de notre présent. Dans le spectacle *Nouveau Roman*, Honoré convoque les écrivains du mouvement littéraire éponyme et les ressuscite le temps du spectacle. Mais la démarche du dramaturge n'est pas de rendre un hommage figé. Par le biais de l'écriture de plateau, c'est bien le travail de répétitions et de création collective qui fait encore une fois s'entremêler passé et présent. La dernière pièce, *Les Idoles*, adopte la même démarche, cette fois pour redonner vie aux auteurs homosexuels morts du sida. Le geste très personnel de l'auteur, voire intime, envers des artistes qui l'ont marqué, se double d'une intention vers le collectif, tant dans la démarche créative que dans le propos et l'enjeu de la pièce. Le spectacle nous interpelle sur la place que l'on accorde à l'homosexualité, sur l'interférence qu'elle peut engendrer dans notre société entre un homme et son oeuvre. Déjà Proust et Gide soulevaient les mêmes problématiques. Honoré livre une part de lui-même en faisant revivre les personnalités artistiques qui l'ont ému et fait grandir avec la conscience de ce que représente le fait d'être un auteur homosexuel.

Le cinéaste et dramaturge se nourrit donc des oeuvres des autres, il leur rend hommage sans les enfermer dans une vision passéiste, il relit les textes sans chercher à les adapter à la lettre. L'essentiel est plutôt dans la façon de transmettre ces références, ces auteurs admirés. Le glissement vers la recréation se fait toujours par une lecture subjective qui se laisse envahir par les souvenirs personnels de l'auteur, la transmission s'opère par des éléments scénaristiques et esthétiques qui se font écho de film en film, et par une volonté de toujours s'adresser à un public d'aujourd'hui. En passant, du roman de Salinger à celui de Madame de Lafayette, le cinéaste réalise trois films, *Dans Paris, les Chansons d'amour et La belle Personne*, qui sont finalement « très liés par le portrait de l'amour, de la jeunesse et de Paris[24] » et qui nous parlent à la fois des siècles passés et de notre époque. Au sein des oeuvres, les correspondances temporelles se perçoivent également par le parcours des personnages.

---

[24] C.Honoré, entretien avec Olivier Lombarda, 21 mars 2011, https://www.youtube.com/watch?v=eN1drt-7H0Q&t=159s

III - Des personnages et des acteurs incarnant le temps.

Le choix des acteurs a toujours à voir avec la représentation du temps et le désir de lier passé et présent. Quand le réalisateur explique le casting de *Dans Paris*, il souligne cet enjeu d'actualisation par les acteurs : « Très vite, je me suis aperçu qu'il ne fallait pas aller chercher ce côté contemporain dans le décor ou les costumes, mais dans les acteurs. Le couple Romain Duris / Louis Garrel me suffisait pour affirmer que *Dans Paris* est un film d'aujourd'hui.[25] »

III-1- Mettre en scène les mouvements des personnages pour mieux montrer le temps.

L'importance des corps saute au yeux dans le cinéma d'Honoré. Il filme ses acteurs en train de marcher, de courir, de danser. Il donne une touche de burlesque à certains personnages à travers un « gestus » recherché chez des acteurs comme Louis Garrel, Romain Duris, et ou encore Chiara Mastroianni. La caméra d'Honoré se meut elle aussi très souvent pour accompagner le déplacement des acteurs. Ces images-mouvements s'apparentent-elles à celles d'un cinéma classique reposant sur la représentation d'une situation sensori-motrice, ou bien se subordonnent-elles à des images-temps?

Deleuze s'appuie sur la différence établie par Bergson entre deux sortes de « reconnaissances », « la reconnaissance automatique habituelle » et la « reconnaissance attentive » pour nuancer la nature de l'image-mouvement. Dans le premier cas « les mouvements prolongent la perception pour en tirer des effets utiles. C'est une reconnaissance sensori-motrice qui se fait surtout par mouvements ». Au contraire « l'image optique (ou sonore) dans la reconnaissance attentive ne se prolonge pas en mouvement, mais entre en rapport avec une « image-souvenir » (…) ce qui entre en rapport, ce serait du réel et de l'imaginaire,

---

[25] Entretien avec Christophe Honoré, « Parler légèrement des choses graves » propos recueillis par Claire Vassé le 19 juillet 2013, https://www.universcine.com/articles/christophe-honore-parler-legerement-des-choses-graves

du physique et du mental, de l'objectif et du subjectif, de la description et de la narration, de l'actuel et du virtuel » [26]. Cette distinction deleuzienne entre image-temps et image-mouvement peut sembler éclairante au premier abord quand on envisage le film *Dans Paris.* Le duo des frères repose sur une construction antithétique : Louis Garrel, toujours en mouvement incarne une pulsion presque aveugle vers le futur tandis que Romain Duris se mure dans une incapacité à bouger, à quitter son passé. Plus qu'une expression de la dépression ou de tout état psychologique, ces caractérisations renvoient à une problématique liée au temps.

> « Il y a vraiment l'idée que Paul est un point - d'où l'obligation de le montrer « en marche » dans le prologue, afin de pouvoir « l'arrêter » ensuite - et que Jonathan est un cercle. Jonathan, je l'ai vraiment filmé comme ça : en fuite de cadre, comme s'il était toujours plus intéressé par le hors-champs - l'éventualité des fictions que représentent ces rencontres amoureuses. (…) L'attraction entre eux deux me permet de raconter des événements qui se sont passés bien en amont : la mort de la sœur, la séparation des parents… [27] »

Finalement chacun des deux frères est incapable de vivre au présent, et leur aliénation dans le retour au passé ou dans la projection vers le futur, liée probablement aux événements traumatiques de l'enfance, les empêche de vivre pleinement dans le temps. On peut analyser la séquence en montage alterné dans laquelle Jonathan lance le défi de parcourir une grande distance en peu de temps pour tenter de motiver Paul à le rejoindre. L'alternance des plans dans l'appartement et la rue souligne le contraste entre le mouvement débridé de Jonathan (il court, sautille, marche à cloche-pied) et l'immobilisme de Paul comme collé à son lit. Le montage son accentue l'opposition, un jazz rapide accompagne la course de Jonathan tandis que le silence se fait pesant dans les plans sur Paul.

---

[26] *Ibid*, p.62-64

[27] *Id.*

Dans Paris. 2006

Dans Paris, 2006

Pour autant le mouvement de Jonathan ne parvient pas à trouver une logique sensori-motrice, le jeune homme est sans cesse interrompu, se laissant entraîner dans plusieurs rencontres amoureuses. Le montage saccadé renforce l'impression d'errance. Le parcours erratique du personnage montre que « le schème sensori-moteur ne s'exerce plus », ou plutôt qu'il se dérègle. Jonathan ne cesse de perdre de vue son action et sa destination premières pour suivre au hasard des rencontres amoureuses, de nouvelles directions : « les perceptions et les actions ne s'enchaînent plus, et que les espaces ne se coordonnent plus ni se remplissent ». Le personnage est « dans des situations optiques et sonores pures, et se trouve condamné à l'errance ou à la balade[28] ». La rapidité du montage cut et l'absence de raccords qui caractérise la course de Jonathan soulignent l'incongruité du parcours, l'incapacité du personnage à agir. Passif, il se laisse aller dans les directions que les femmes rencontrées lui indiquent.

Dans Paris, 2006

Dans Paris, 2006

[28] *Id*.

Un point commun met en miroir les deux frères : l'impossibilité du bonheur amoureux. Alors que Jonathan multiplie les conquêtes, Paul ne cesse de se répéter, à la manière d'une incantation religieuse, qu'il « aime Anna ». La peur d'aimer fait écho à la peur de ne pas être aimé, les deux angoisses intérieures sont à mettre en adéquation avec le mouvement exacerbé ou l'immobilité qui apparaissent l'un et l'autre comme des images-temps. Derrière la mise en scène des deux séquences s'exprime un rapport maladif au temps, d'un côté une volonté inconsciente de ne vivre que dans l'avenir, de l'autre une prière désespérée pour retenir le passé. Cette subordination du mouvement au temps est perceptible dans l'ensemble du cinéma d'Honoré. Les mouvements, la mise en scène de l'espace et de la façon dont les personnages le parcourent ainsi que le montage choisi semblent bien déterminés par un rapport au temps.

On l'a dit, Honoré attache une grande importance à la marche de ses personnages, il filme longuement leurs déambulations, leurs déplacements, en en faisant souvent des ponctuations récurrentes du montage. Et ce qui frappant, c'est de voir que dans la plupart des cas, ces images-mouvements sont subordonnées à un enjeu temporel. C'est ainsi le principe de construction des *Bien-Aimés* : les déplacements spatiaux des personnages rythment toujours les déplacements temporels vers l'avenir, ou le passé.

Les Bien-Aimés, 2011

La séquence initiale de ce film repose sur l'orchestration d'une chorégraphie de pas dans un magasin de chaussures dans le Paris des années 60. Les gros plans sur les pieds des femmes nous rappellent *L'homme qui aimait les femmes* de Truffaut et la vivacité de la camé-

ra suivant les déplacements des clientes et des vendeuses évoque l'ouverture du film de Chantal Akerman qu'Honoré aime particulièrement : *Golden Eighties*. Mais, au-delà de l'hommage, cette ouverture vise à mettre en place un dispositif qui ponctue tout le film. Cette attention particulière à la marche des personnages entre en adéquation avec le cadre spatio-temporel, et dans une première lecture on peut n'y voir qu'une façon de ponctuer les allers-retours des personnages (de Paris à Prague, à Londres, à Montréal). Pourtant ces images-mouvement sont surtout une façon de mettre en exergue l'expérience du temps. La séquence juste après l'arrivée de Madeleine à Prague montre une succession de plans en fondus enchaînés sur les pieds de cette dernière avec ceux d'un bébé qui grandit progressivement jusqu'à être une petite fille de quelques années. Ici, donc, les pas miment une accélération du temps, au service d'une ellipse narrative mais aussi pour dire que ces années pour Madeleine n'ont pas été forcément très intenses ou heureuses, hypothèse qui est confirmée juste après. À la fin de ce même film, on voit Madeleine partir de chez elle à pied avec Clément, l'ami de sa fille décédée, pour revenir à la porte de l'ancien appartement dans lequel elle a vécu ses premiers rendez-vous avec Jaromil son amour de toujours, lui aussi disparu. Un cadrage serré montre les pieds de Madeleine qui remet les escarpins d'autrefois, et le cinéaste insiste sur les pas, sur la montée de l'escalier. Ce qui se joue ici est une réelle plongée dans le passé, les échelles de plans et les mouvements de caméra nous font suivre les déplacements de Madeleine qui se superposent à ceux d'autrefois, un basculement temporel s'opère, en haut des marches elle revivra l'enlacement amoureux qui l'a rendue heureuse 40 ans auparavant[29].

C'est une image-temps plus douloureuse qui émane des mouvements d'Isamël dans *Les Chansons d'amour.* Quand celui-ci déambule dans les rues de Paris, il est constamment confronté à des signes qui le renvoient à sa relation amoureuse avec Julie. Il est comme pris au piège de ce mouvement qui le ramène inexorablement vers le passé. Il tente de se cacher les yeux, de changer de direction, mais en vain. Finalement, c'est l'arrêt de la marche qui autorise une trêve, un plan large sur le personnage assis au milieu d'un café clôt cette séquence. La récurrence des déplacements chez Honoré revêt plusieurs enjeux. Ces images-mouvement qui participent au style du cinéaste, à une caractéristique propre à son esthétique, se dotent

[29] Cette séquence sera analysée dans la 3ème partie

d'une portée qui dépasse largement la simple logique sensori-motrice du déplacement d'un point à un autre. À travers elles, c'est une vision du temps, de l'expérience qu'en font les personnages qui nous est donnée à voir. Ces derniers, tout comme l'auteur, se tournent vers leurs souvenirs, et il est intéressant de se pencher sur la façon dont leur mémoire est mise en images.

III-2- La mémoire des personnages

Dans les cinq films du corpus, les personnages font tous à un moment l'expérience ontologique du temps tel qu'il est défini par Bergson : ils prennent conscience que c'est dans le présent que se construit la mémoire, pour s'en servir dans le futur quand le présent sera passé. Honoré fait des choix précis pour rendre compte de la manière dont ses personnages se souviennent. Quand Deleuze définit « la mémoire du présent », « celle qui fait communiquer du dedans les deux éléments, la mémoire romanesque telle qu'elle apparaît dans le récit rapporteur, le présent théâtral tel qu'il apparaît dans les dialogues rapportés[30] », il parle du pouvoir du langage cinématographique capable de convoquer au même moment les différentes strates temporelles. Honoré d'une manière tout à fait personnelle fait s'entremêler « mémoire romanesque » et « présent théâtral ». Il adopte parfois le mode de la narration prise en charge par le personnage mais, finalement peu adepte du flash-back, il imagine souvent des situations où le passé peut ressurgir sans être mis à distance par un dispositif cinématographique trop convenu ni trop narratif.

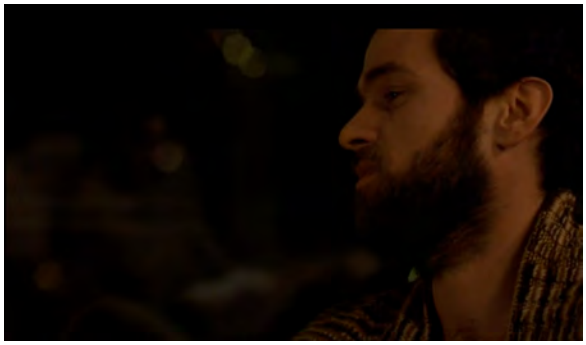
La façon la plus classique de convoquer le temps au cinéma est aussi la plus littéraire : il s'agit de la mise en scène du récit. Paul se fait le conteur du drame familial à la fin de *Dans Paris*. Il décrit à Alice, avec beaucoup de douceur et de sensibilité, la nature dépressive de la soeur. Il raconte avec émotion l'impossibilité de la consoler puis de la sauver. Honoré parvient alors à rendre palpable cette mémoire familiale en établissant des résonances entre les confidences de Paul et la scène qu'il filme. Les plans sur le visage d'Alice en pleurs,

[30] *Ibid*, p.76

l'arrière-plan sur le décor de l'appartement, le sapin de Noël, semblent raviver en creux les images d'autrefois. Par le jeu de la profondeur de champ, il ouvre une perspective temporelle aux images et aux mots de Paul. Nous percevons alors bien plus que le « présent théâtral », le procédé filmique faisant apparaître le temps lui-même.

Dans Paris, 2006

Les changements de focale sur les personnages instaurent un mouvement qui nous fait passer de Paul à Alice, mais aussi du présent au passé, faisant coexister les deux strates temporelles dans la scène.



Dans Paris, 2006

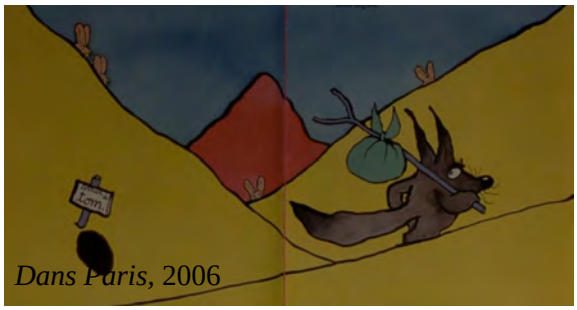
L'arrière plan du boulevard illuminé en plongée derrière Paul crée une perspective visuelle qui revêt une dimension spatio-temporelle. Au moment où la courte focale fait le flou sur le personnage pour faire le point sur le lointain boulevard, on a l'impression que Paul s'efface dans le temps qu'il convoque par son récit. Les paroles qu'il prononce alors témoignent de la douleur vécue dans l'enfance : « J'aurais pu l'étrangler ces jours-là à ne pas

pouvoir l'aider, je me sentais tellement humilié, comme si elle me forçait à éprouver mon impuissance à l'égard du malheur des autres ».

Dans un mode beaucoup plus léger, un extrait de *La Belle Personne* fait également converger mémoire romanesque et théâtrale pour rendre compte d'événements passés. Il s'agit du moment où Otto raconte à Junie les amours infidèles et cachés de la documentaliste jouée par Clotilde Hesme. Sur la voix d'Otto apparaissent des plans tournés à la manière d'une caméra amateur, et qui montrent des scènes très théâtralisées condensant en une action des événements qui se sont déroulés sur plusieurs mois. On voit la jeune femme au lit accueillir puis cacher tour à tour sa petite fille et ses deux amants. Par ailleurs, le montage insère des plans de la documentaliste présente dans la salle au moment du récit d'Otto, et fait fusionner à cet instant le passé et le présent du personnage ainsi que l'image que les autres en ont.

En dehors du dévoilement du passé par la mise en scène du récit, Honoré parvient à rendre sensible et perceptible le processus mémoriel des personnages. Deux séquences de *Dans Paris* peuvent être mises en regard pour leur façon de capter la convergence des souvenirs vers le moment présent. La première est celle où Paul enfermé dans sa chambre écoute un disque de Kim Wilde. Un long plan séquence filme le surgissement progressif des souvenirs au fur et à mesure que Paul s'immerge dans la chanson, chantonnant puis se mettant peu à peu à danser. Le « présent théâtral » est parfaitement mis au premier plan par la durée du plan fixe qui ne quitte pas le personnage, tandis que « la mémoire romanesque » transparaît peu à peu en filigrane, rien n'est explicite mais on devine toute l'importance pour Paul des souvenirs qui remontent à la surface, de ce que la chanson ravive du passé. La deuxième séquence qui rend également palpable l'expérience sensible des personnages revivant un pan de leur passé est celle de la lecture que Paul fait à Jonathan de l'album de jeunesse exactement comme quand ils étaient enfants. Le montage nous fait ressentir la fusion temporelle qui s'opère. Le cadrage plus resserré sur le livre avec la voix off de Paul mime l'immersion progressive dans la lecture, jusqu'à ce que le cinéaste capte un regard de Jonathan posé sur Paul :

à ce moment c'est le petit garçon tout entier à la magie de l'histoire racontée qui regarde éperdument son grand frère.



Dans Paris, 2006

Ces deux scènes évoquent évidemment la mémoire sensorielle et affective que Proust décrypte dans ses romans. Nous reviendrons plus longuement sur cette notion et sur les analogies entre le roman proustien et le cinéma d'Honoré dans la troisième partie de ce mémoire.

Nous avons souligné l'omniprésence de la mémoire dans l'oeuvre d'Honoré. Que ce soit celle de ses propres souvenirs ou de ceux des personnages, le cinéaste filme les histoires qui s'entrecroisent dans les strates temporelles. Il ne fait pas l'économie des contextes, et instaure même un ancrage à la plupart de ces récits par la représentation de l'Histoire, sollicitant ainsi la mémoire collective.

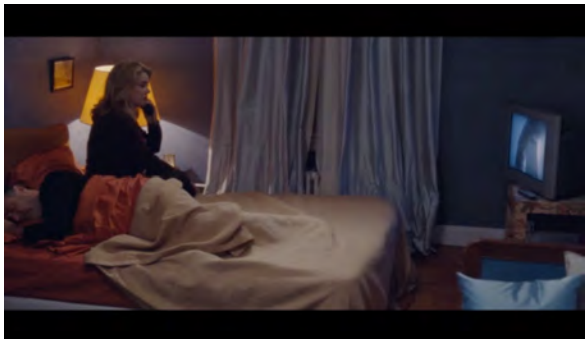
III-3- Les histoires entremêlées à l'Histoire

L'Histoire en tant que telle n'est jamais mise au premier plan dans les oeuvres d'Honoré. À aucun moment, il ne propose un regard surplombant et objectif sur un contexte ou des événements historiques. Au contraire, ses récits passent constamment par le prisme d'un point de vue personnel, le sien propre ou la focalisation interne de ses personnages. Pour autant, cet arrière-plan a une importance indéniable et on peut s'interroger sur sa portée.

Les Bien-Aimés se développe en une fresque qui suit les personnages des années 60 à aujourd'hui. On assiste en apparence à un exposé chronologique des faits sous-tendu par des repères historiques précis tels que le Printemps de Prague et l'attentat du 11 septembre. On découvre cependant une approche du temps plus ontologique que diachronique. La représentation des événements historiques passe par une recréation affichée indiquant que le cinéaste ne se positionne jamais en historien, et n'engage jamais le souci d'une reconstitution exacte. Il dira ainsi : « Je raconte quarante ans de la société française, mais de la façon la plus impressionniste possible, même si au coeur du film surviennent l'invasion de la Tchécoslovaquie, les années Sida, les attentats, la fin des insouciances [31] ». Cette manière impressionniste se perçoit par la façon dont le passé collectif peint par petites touches l'arrière-plan du récit. Son évocation n'est jamais appuyée, et sa mise en scène ne vise jamais le réalisme. En revanche, pour prolonger la comparaison avec le mouvement pictural, la représentation des événements historiques se mêlent constamment aux impressions et sentiments des personnages. On peut ainsi confronter deux séquences du début et de la fin du film pour tenter de comprendre comment l'Histoire est toujours une sorte de contrepoint aux histoires des personnages. Quand Madeleine / Ludivine Sagnier se retrouve face aux chars du Printemps de Prague, elle est en pleine détresse amoureuse. La caméra subjective nous montre les chars à travers les yeux du personnage et à ce moment la tension de l'événement historique fait écho à la crise sentimentale du personnage qui est sur le point de découvrir la trahison de son mari. On décèle une mise en scène similaire dans la dernière partie du film quand on voit le même

[31] Christophe Honoré : « Ce qui voyage dans le temps, ce sont les sentiments » Entretien du 21 décembre 2011, site universcine, https://www.universcine.com/articles/christophe-honore-ce-qui-voyage-dans-l-espace-ce-sont-les-sentiments

personnage, Madeleine, quarante ans plus tard, incarnée cette fois par C. Deneuve, découvrant à la télévision les images de New York du 11 septembre. De la même manière la sidération face à l'événement peut être perçue comme un signe annonciateur du drame personnel : la fille de Madeleine, désespérée par un chagrin d'amour, se suicide durant la nuit.



Les Bien-Aimés, 2011

On comprend ainsi qu'Honoré, s'il ne cherche pas à entrer dans une démarche d'historien, ne se sert pas non plus du contexte historique comme d'un simple décor. Il semble tisser des liens forts entre ce qui s'est joué dans la société et les destins personnels de ses personnages. Cette démarche fait écho à celle de Milan Kundera en littérature. Ce qui est frappant dans le cinéma d'Honoré, comme nous l'avons déjà observé, est la volonté de ne pas simplement juxtaposer les strates temporelles, sa vision de l'Histoire n'est jamais purement chronologique, au contraire la mise en scène tisse continuellement des liens entre passé et présent.

> « Dans la mémoire familiale d'une maison « contemporaine », des strates de différentes époques, vieilles de dix, vingt, trente ans, se sont déposées. Il y avait pour moi l'idée d'appréhender la relativité de notre rapport au temps, la fin des années 90, la veille de l'an 2000, c'était au siècle dernier, et cela nous paraît si proche. Nous sommes en train de parler d'un film qui prend en charge quarante années, qui les assume, qui parle de choses déjà loin de nous mais qui pourtant ressemblent beaucoup à nos vies. Il s'agit d'un rapport au temps où le temps est mêlé, comme il y a des sangs-mêlés, un temps métissé de légèreté et de tristesse[32]. »

[32] *Ibid*

Ce mélange temporel se perçoit à plusieurs reprises dans la mise en scène : quand on suit les personnages dans les années 60, « les perspectives perdues dans le flou de la mise au point d'un objectif longue focale laissent deviner un Paris contemporain avec ses panneaux lumineux et ses voitures d'aujourd'hui[33] ». La direction d'acteur également est à ce titre significative. La liberté laissée par le cinéaste à ses acteurs leur permet d'adopter des allures modernes même dans un contexte plus ancien. Ludivine Sagnier se meut et réagit à la manière d'une femme de années 2000 sans chercher à mimer le comportement d'une jeune femme dans années 60. Honoré fait le choix dans ce film d'employer différentes actrices pour le même personnage. Au-delà de la façon dont le changement des actrices marque le temps qui passe, celui-ci permet au cinéaste de créer des images-temps originales. Dans une séquence musicale, il fait se croiser sur un pont les personnages du passé et du présent. Nous reviendrons dans la deuxième partie sur cette mise en scène qui représente une caractéristique fondamentale de l'esthétique du double chez Honoré. La réunion des actrices dans les mêmes plans rendus oniriques par le recours à la comédie musicale, loin de ne revêtir que la fonction d'ellipse temporelle, permet de cristalliser le temps.

Au terme de cette première partie, on perçoit le mouvement rétrospectif qui traverse l'oeuvre d' Honoré. Malgré les doutes de l'écrivain face à l'entreprise autobiographique, le cinéaste se laisse entraîner dans ce retour vers le passé, comme à la recherche constante du temps perdu. C'est alors que se tisse un réseau d'images en miroir, comme autant de reflets des souvenirs vécus ou découverts dans les oeuvres du passé , et qui se font écho de films en films. L'élaboration cinématographique mime ainsi la mémoire de l'auteur et la façon dont il la parcourt dans un geste de récréation artistique du temps passé. On peut donc se demander légitiment comment le cinéaste parvient à accomplir sa quête. Quelles images crée-t-il pour faire advenir le temps retrouvé? En quoi son cinéma tend à faire fusionner passé, présent et avenir?

---

[33] Simon Daniellou, « La cinéphilie comme contemporanéité », in *Christophe Honoré : le cinéma nous inachève*, Lormont, Le bord de l'eau, 2011, p.39

Deuxième partie : Le temps retrouvé.

Alors que notre première partie s'attachait à la représentation du processus mémoriel dans le cinéma d'Honoré, que ce soit par un retour sur sa propre vie, ou sur les oeuvres artistiques préexistantes, nous avons pu pressentir au fil de notre étude que l'enjeu de la création n'était pas seulement d'établir un mouvement du présent vers le passé mais de souligner la réciprocité du va-et-vient entre les strates temporelles. Cette omniprésence du regard rétrospectif toujours présenté à travers une volonté d'actualisation, révèle la tension et la complexité internes qui traversent le cinéma d'Honoré et on peut s'interroger sur les enjeux de cette démarche. En premier lieu, on décèle une volonté de ressusciter les morts, et au delà des personnes, ressusciter les émotions et les sentiments passés. Nous verrons que le cinéaste crée des images-temps qui lui sont propres et qui parviennent à établir une forme de fusion temporelle, d'expérience d'un temps retrouvé.

IV- La résurrection des disparus

La douleur de l'enfant séparé de sa mère le pousse à tenter de recréer la présence de l'absente par la pensée magique et hallucinatoire nous dit Freud. L'auteur, écrivain, cinéaste, bien souvent prolonge l'incantation par sa création artistique. L'écriture de Proust se définit toute entière dans cette démarche. « *À la recherche du temps perdu* ne peut donc pas effacer la douleur qui lui préexiste et qui l'informe, la douleur de la séparation, douleur de la mère qui quitte l'enfant. Bien au contraire, cette douleur de la séparation, première expérience de la mort dans la vie, impulse à l'oeuvre un mouvement régrédient de recherche[34] . » L'oeuvre littéraire et cinématographique d'Honoré peut être approchée à la lumière de cette observation. Le sentiment de coupure d'avec ceux que l'on aime (et en premier pour Honoré la séparation d'avec le père), mais aussi d'avec celui que l'on a été, est finalement toujours le dé-

[34] « Le temps perdu est-il retrouvé? Proust et la pensée magique », Isée Bernateau, ERES, «Cliniques méditerranéennes » 2012/1 n° 85, page 129

clencheur de l'écriture, et la démarche du cinéaste consiste à inventer des images qui seraient en mesure de réparer la séparation, en faisant coexister passé et présent.

Le dernier film de Hirokazu Kore-eda, *La Vérité*, s'inscrit dans cette quête du temps perdu qui prend son origine dans la séparation traumatique[35] et ce n'est évidemment pas un hasard d'y retrouver une allusion très explicite au cinéma d'Honoré, notamment par le biais des personnages et actrices des *Bien-Aimés*. Kore-eda semble prolonger le questionnement du cinéaste français : comment ramener les êtres qui nous manquent? Comment faire resurgir les instants passés? L'art en a-t-il la capacité? Dit-il la vérité?

IV-1- La séparation comme expérience originelle.

Nous avons déjà abordé au début de notre étude la mort brutale de l'amie de jeunesse et la façon dont l'auteur revient sur son traumatisme dans son roman *Le Livre pour enfants* et son film *Les chansons d'amour*. Or, cette origine douloureuse de l'écriture, loin d'être ponctuelle, est récurrente et semble fondatrice au regard de l'ensemble de l'oeuvre. La mort du père traverse les oeuvres littéraires d'Honoré. Ses romans, *L'Infamille*, *Scarborough* ou encore *Le livre pour enfants* placent ce souvenir cruel au coeur même de l'écriture littéraire.

> « (…) mon coeur se plie, je ne peux plus respirer, la voiture s'arrête, je sors immédiatement, je m'avance vers la maison, je cours au devant du pire, le muret jaune, je m'avance seul, ils restent derrière moi, j'approche de la porte d'entrée, puis je me retourne vers mon frère, parce que je veux l'entendre, un nombre de voitures ne me suffit pas, une image ne peut pas énoncer ce qu'on ne dit pas, Laurent est en larmes, son visage rouge et déformé, je veux qu'il me parle, c'est à lui de me le dire. « Papa est mort, c'est ça? Papa est mort? » « Oui », finit-il par lâcher, et c'est comme s'il m'engueu-

[35] Dans son film le cinéaste japonais évoque la souffrance traumatique : de l'abandon de la fille (incarnée par Juliette Binoche) par la mère (Catherine Deneuve), du décès de l'amie et mère de substitution, de la vieillesse, de la dégradation du corps, qui nous sépare de celle, de celui, que nous étions. Il interroge les possibilités de retrouver, recréer le temps à travers l'art. Il en fait surgir la puissance magique, à l'image du personnage de Catherine Deneuve qui passe pour une magicienne aux yeux de sa petite fille.

> lait, comme s'il m'accusait d'avoir tout compris depuis le début, mais je n'avais pas compris, cette confirmation me fige, je l'en remercie, elle me sacre, respire, respire (…) [36] »

L'auteur exprime ici la sidération, le choc indépassable qui est vécu à l'âge de 15 ans. Honoré décline le sentiment de perte et le rapport au temps qu'il engendre. Et même s'il affirme que pour lui « la littérature est du côté de la mort - du côté de (son) père, tandis que le cinéma est du côté de la vie - de (sa) mère[37] », l'opposition entre les deux expressions artistiques n'apparaît pas aussi évidente quand on se penche sur les oeuvres. Dans ses films, la disparition de l'être cher prend de multiples visages. Souvent le cinéaste met en scène des personnages qui restent hantés par le décès d'un proche : la famille de *Dans Paris*, vit avec le fantôme omniprésent de la soeur suicidée, Junie dans *La Belle Personne* porte en elle la mort toute récente de sa mère. Dans *Les Bien-Aimés*, les personnages traversent plusieurs deuils. Jaromil (Milos Forman) meurt brutalement d'un accident. Après avoir été heurté par la chute d'une branche d'arbre, il s'écroule dans la rue un peu plus loin. La mise en scène n'est pas sans rappeler alors celle de la mort de Julie dans *Les Chansons d'amour*, par l'attroupement, l'intervention des pompiers, le désarroi des proches. Un peu plus tard dans le film, Véra (Chiara Mastroianni) se suicide. On l'a vu précédemment, le cinéma d' Honoré met souvent en scène le suicide de ses personnages, parfois simplement envisagé, comme c'est le cas de Paul dans *Dans Paris*, ou effectivement réalisé comme pour Otto dans *La Belle Personne*. La séparation amoureuse a toute son importance également, et est étroitement liée à ces pulsions de mort. Paul qui ne parvient pas à vivre sans Anna, mime les gestes de sa soeur défunte quand il se penche dangereusement au balcon de l'appartement familial, comme si la rupture sentimentale ravivait la perte de la soeur. Finalement, cette souffrance qui naît de la rupture avec les êtres aimés, comment la dépasser? Comment retrouver les absents et le passé que nous avons partagé avec eux? Cela est-il possible? Souhaitable? Honoré ne cesse de nous poser ces questions au fil des ses oeuvres, dans une création qui sonde notre rapport au temps.

---

[36] Christophe Honoré, *Le livre pour enfants*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2005, p.83

[37] « Dynamiques de groupe » rencontre avec C. Honoré animée par L. Cointet et T. Picard, collectif *Christophe Honoré : le cinéma nous inachève*, 2014, p.137

IV-2- Ressusciter les morts par l'art

Le choix d'Honoré est celui de l'incarnation. Il ne dépeint pas un univers de fantômes qui flotteraient autour de nous comme autant de présences imperceptibles. Son cinéma n'est pas celui de l'invisibilité, bien au contraire tout passe par le corps, par le charnel, les sensations. Non seulement les disparus reviennent à la vie mais ils sont littéralement avec nous. Deux pièces illustrent parfaitement cette volonté de faire resurgir sous nos yeux le passé tout en le faisant interagir avec le présent : *Nouveau Roman* et *Les Idoles*. Ces deux pièces n'ont pas été montées à partir d'un texte préétabli, l'enjeu pour Honoré étant de mettre en place un processus de création qui établisse un lien direct entre les acteurs et les personnages (écrivains, cinéastes et critiques), abolissant toute perspective passéiste et chronologique. Voici comment Honoré présentait le projet de *Nouveau Roman* à sa troupe :

> L'idée est que chacun de vous s'approprie un écrivain. Ce sera le premier temps du travail. Découvrir ensemble ces écrivains, les lire, les regarder, les fantasmer, les réciter. À aucun moment, nous ne chercherons la vraisemblance. Il ne s'agit pas de faire de vous des marionnettes grimées. Non, nous devons nous forcer à être plus libres que ça. Plus intrépides, plus joyeux. Tout est permis. Parce que ces écrivains sont avant tout des inventeurs. Et aussi des membres d'un club clandestin. Et aussi des hommes de main d'une mafia littéraire. Et aussi les acteurs d'une stratégie de communication...

> Nous partirons de cette photo de 1959. Ces gens qui attendent un des leurs, la vedette du moment, Michel Butor, pour se faire photographier autour de lui. De quoi ça parle des écrivains au bord d'un trottoir attendant d'être photographiés ? Comment ça se tient ? Qui blague avec qui ? Qui s'ennuie, se sent humilié, aimerait rentrer au plus vite chez lui ? À quoi ils pensent surtout ? Aux livres en cours d'écriture, à leurs futurs lecteurs, aux écrivains qui leur succéderont, au succès ? Cette situation, l'attente de la photo, doit nous permettre tous les détours, toutes les subjectivités, toutes les prises de pouvoir de l'individuel sur le groupe, tous les déraillements, dans le temps, l'espace, le sujet...

Le metteur en scène veut insuffler la vie à ces figures figées sur la photo, rendre mouvante l'image fixe. Bien plus qu'un simple hommage, sa création tend à rendre sensible la présence de ces écrivains encore aujourd'hui, le dialogue entre eux et nous. L'écriture de plateau permet ce moment magique de la fusion entre les acteurs et leurs personnages et empêche tout figement des figures du passé. Des temps d'improvisation ont aussi engendré durant les représentations des échanges entre les acteurs / nouveaux romanciers et le public. Il y a quelques mois Honoré exprimait sa croyance que « le passé hérite de ce que l'on fabrique comme on peut au présent [38] ».

Au cinéma, l'auteur poursuit la même quête, et redonne corps aux défunts. La scène la plus spectrale peut-être d'Honoré se déroule dans *Les Chansons d'amour*. Ismaël se rend sur la tombe de Julie. Débute alors la chanson « Pourquoi viens-tu si tard? » [39]. Trois longs plans déroulant des travellings avant accompagnent les pas d'Ismaël qui quitte le cimetière à la tombée de la nuit. Dans le premier plan, Julie marche auprès d'Ismaël, puis dans le second, son visage apparaît en cadrage serré en haut de l'image alors que l'on voit Ismaël continuer d'avancer seul; enfin dans le dernier plan il est au milieu des rues de Paris, seul, Julie n'est plus présente que par son chant.

---

[38] Christophe Honoré, auteur de l'éditorial des *Inrockuptibles* du 02/10/2019

[39] On note ici le rappel implicite à la chanson de Charles Aznavour qui a été composée pour le film de Henri Decoin portant le même titre, en 1958

Les Chansons d'amour, 2007

Une première lecture de cette séquence, peut amener à penser qu'il s'agit de la mise en image et en musique métaphorique du passage de la vie à la mort, mais aussi du couple à la séparation. Et l'interprétation psychologique serait de voir dans ce moment l'acceptation par Ismaël du deuil. Pourtant, cette scène, par son caractère onirique et poétique contient autre chose. Elle révèle la complexité de notre rapport au temps. Les paroles reposent sur un paradoxe : Julie, répète la question « pourquoi viens-tu si tard? » Et au moment où elle s'arrête de marcher, laissant s'éloigner Ismaël, elle tend la main en chantant « lorsque le temps nous presse ». L'instant d'après, elle ajoute : « ta bouche est pleine d'histoires, d'avenir lumineux, où il n'est pas si tard ». La contradiction des paroles n'est qu'apparente et souligne l'expérience du temps que traverse alors le personnage : le présent se compose du passé et de l'avenir, les trois temps ne sont ni distincts ni chronologiques. Dans cette parenthèse musicale Honoré fait surgir une image du temps. Par le biais d'une voix d'outre-tombe certes mais encore présente et incarnée, le cinéaste nous dépeint l'expérience du temps telle que la définit Bergson : « le présent empiète tout à la fois sur mon passé et sur mon avenir[40] ». Deleuze reprend l'approche bergsonnienne en montrant que « le temps dédouble le présent en deux directions hétérogènes : l'une s'élance vers l'avenir et l'autre tombe dans le passé. Il faut que le temps se scinde en même temps qu'il se pose ou se déroule[41] ». Le montage des trois plans d'Honoré nous fait ressentir précisément cette tension temporelle, Ismaël est tout à la fois entièrement rempli de son amour pour Julie qui le rappelle à son passé et de son désir d'avan-

---

[40] Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, Félix Alcan, 1896, p.167

[41] Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Les Éditions de minuit, 1985, p.109

cer. Par l'incarnation de l'amoureuse défunte, les quelques minutes de cette séquence musicale composent une représentation cinématographique du temps. Comme nous l'avons observé pour d'autres séquences, le cinéaste instaure ici encore un rapport de dépendance du mouvement au temps. La déambulation d'Ismaël n'a pas d'enjeu narratif lié à l'action scénaristique, elle figure plutôt la dimension empirique du temps. Les travellings qui suivent le personnage nous font ressentir la traversée temporelle qu'il est en train de vivre, ils « opèrent une temporalisation de l'image ou forment une image-temps directe », et « plutôt qu'un mouvement physique, il s'agit surtout d'un déplacement dans le temps[42] ». Enfin, on peut clore l'analyse de cette séquence en évoquant sa dimension proustienne. Quand Proust relate son expérience de la lanterne magique, il montre comment la place que les personnages occupent dans l'espace est incommensurable à celle qu'ils occupent dans le temps. Quand Honoré construit le plan du visage de Junie surplombant la silhouette d'Ismaël, il nous donne à voir cette fusion spatio-temporelle.

Dans *Les Bien-Aimés* également, la possibilité de retrouver l'amant.e décédé.e, au moins le temps d'un instant, est offerte aux personnages. Les apparitions ont lieu lors de la séquence finale. Les conditions propices à la magie sont les mêmes : un déplacement qui conduit littéralement le personnage vers son passé, et la parenthèse musicale. Madeleine (Catherine Deneuve) revient sur le seuil de l'appartement d'autrefois. Comme pour faciliter la plongée magique dans le passé, elle chausse les escarpins qu'elle portait à cette époque. Elle assiste alors à une scène qu'elle a vécue, et le cinéaste ne feint pas d'auréoler la séquence d'un caractère abstrait, immatériel ou psychologique. Au contraire, il choisit une mise en scène ostentatoire, et donne chair au revenant. Madeleine revoit Jaromil enlacer celle qu'elle était au lendemain de leur première nuit d'amour (Ludivine Sagnier). Il est si réel alors qu'il s'arrête à quelques mètres de la Madeleine du présent (Catherine Deneuve) et semble lui adresser un regard.

[42] *Ibid*, p.56

Les Bien-Aimés, 2011

À ce moment Honoré réalise le rêve proustien d'avoir le pouvoir de rappeler à nous ceux qui manquent cruellement. Pour reprendre le terme deleuzien, le cinéaste semble crée une « image-temps directe », puisqu'à cet instant il fait coexister le présent actuel et son « souvenir pur ». Cependant, l'originalité d'Honoré est d'actualiser à ce point le souvenir qu'il entre en interaction avec le présent. L'échange de regards instaure un pont temporel, le contact sensoriel renvoie à l'appréhension d'un temps qui se dédouble dans un passé déjà là (Madeleine qui regarde Jaromil) et un avenir vers lequel on tend (Jaromil devinant Madeleine devant lui). C'est la force des sentiments qui autorise cette expérience du temps, la chanson que chante juste après Catherine Deneuve nous le confirme : « Je peux vivre sans toi, mais ce qui me tue, est que je ne peux vivre sans t'aimer ». L'amour perdure au delà de la mort, et est le vecteur d'une vision du temps métaphysique. Dans la même séquence, Véra réapparaît à quelques mètres de Clément. La mise en scène là aussi souligne l'incarnation de la jeune femme décédée. Le début du plan montre Clément accroupi en cadrage assez serré, mais on voit déjà clairement les pieds de Véra en arrière plan.

Les Bien-Aimés, 2011

C’est un travelling arrière, qui, en élargissant le champ, nous confirme son identité. Le cinéaste nous désigne Véra comme déjà là, ou comme toujours là. À nouveau la mise en scène gomme la distinction entre les strates temporelles, prend de la hauteur vis à vis d’un récit qui ne dépendrait que du déroulement chronologique des faits. On ne décèle aucune intention de souligner le caractère surnaturel de la situation, mais plutôt une volonté de représenter une vision personnelle du temps. Dans le face à face entre les deux Madeleine on décèle la lucidité des femmes qui voient le temps : le regard de Ludivine Sagnier nous fait comprendre l’intuition qu’elle a alors de la profondeur temporelle.

Les Bien-Aimés, 2011

Elle perçoit que ce moment juste après le départ de son amant appelle à un avenir en marche, mais représente aussi le passé qu’elle voudra retrouver. Alors qu’il incarne le temps par le corps de ses deux actrices, Honoré fait pourtant dire à Catherine Deneuve : « Depuis que Jaromil est mort, j’ai l’impression que je ne suis plus la même, comme si j’avais disparu moi aussi. » Comme par une prophétie intérieure, Madeleine (Ludivine Sagnier) apprend l’heure de sa mort symbolique, qui coïncidera avec celle de Jaromil. Par le jeu des points de vue, il créée un point de rencontre entre présent, passé et futur. Le champ contrechamp nous fait revivre la scène d’abord à travers le regard de Madeleine/ Catherine Deneuve qui observe ce qu’elle a vécu 30 ans plus tôt, puis Jaromil semble s’adresser à elle, et enfin c’est Madeleine / Ludivine Sagnier qui regarde et écoute celle qu’elle sera 30 plus tard. Alors qu’elle est toute entière à son amour naissant pour Jaromil, Madeleine pressent que c’est déjà un passé qu’elle regrettera. On comprend que l’image cinématographique est le moyen de représenter l’abstraction du temps. Bien sûr, on ne peut pas ne pas penser à *Vertigo* d’Hitchcock, et aux

multiples visages de Madeleine. Mais alors que le cinéaste britannique compose un emboîtement vertigineux d'images de la jeune femme rendues confuses par le point de vue de Scottie et les différents ancrages temporels, Honoré donne une forme de littérarité et d'autonomie à la représentation de son personnage féminin.

Que ce soit en littérature, au théâtre ou au cinéma, Honoré cherche donc à ramener à la vie les morts. Sur scène et à l'écran, il les ressuscite par l'intermédiaire des corps de ses acteurs, et son cinéma se fait le lieu magique de la résurrection : « Chez Honoré, la pellicule se tient en effet toujours comme une matière brûlante, ardente, contre laquelle tous les morts viennent reprendre contact au moins une fois avant de peut-être disparaître pour toujours, mais néanmoins être là – *encore un peu*[43] ». Le cinéaste, par cette volonté d'entrer en contact avec les disparus, construit une mise en scène qui nous révèle une image du temps. « Les Idoles, celles qui peuplent les textes et les images d'Honoré, sont les grands vivants qui, une fois encore ici, apprennent à faire le deuil de la mort et à retrouver proprement une énergie dramaturgique »[44]. Cette énergie dont parle Johan Faerber, empêche la mélancolie d'envahir les images, et Honoré dépasse toujours la posture de l'auteur qui regarderait en arrière avec nostalgie, pour nous livrer une vision originale et personnelle qui tend à trouver un point de rencontre entre passé et présent.

V- Réconciliation de l'image actuelle du présent avec son « souvenir pur ».

Notre première partie a montré comment le cinéaste s'engouffrait « dans des circuits de plus en plus vastes, des couches de plus en plus profondes de la réalité [45] » pour suivre les mouvements de notre mémoire attentive vers les images-souvenirs et les images-rêves. À l'inverse nous allons nous attacher maintenant à la façon dont le cinéma d'Honoré vise à re-

---

[43] *Johan Faerber, « Honoré : musique de chambre proustienne », Diacritik, 11/10/2019*

[44] *Id.*

[45] Henri Bergson, *op.cit.*, p. 93

présenter « le circuit le plus resserré entre l'image actuelle et l'image virtuelle »[46]. Quand Bergson évoque cette « pointe » du temps il cherche à cerner le moment où notre perception sensorielle actualise un souvenir pur. Nous verrons qu'Honoré invente des formes cinématographiques qui s'approchent de la théorie du philosophe, concrétisent par l'art ce qui est difficilement perceptible dans la vie, mettent en images ce que Proust inlassablement cherche à cerner et à définir dans *La Recherche* : ce moment où une bribe du passé surgit, non pas par le biais d'une image-souvenir intellectualisée mais à travers la sensation, la perception physique même du souvenir pur. Cela semble faire écho également à « l'image-cristal » que Deleuze rapproche du moment où « l'image optique actuelle cristallise avec sa propre image virtuelle [47] », même si le cinéma d'Honoré, par les procédés qu'il emploie, se distingue sensiblement du concept. Les films de notre corpus, et en particulier *Chambre 212*, nous invitent à cette expérience du temps. Nous nous pencherons sur l'élaboration par le cinéaste de cristaux du temps, en précisant cependant en quoi les choix esthétiques d'Honoré sont originaux et se détachent du concept deleuzien.

V-1- L'esthétique et la mise en scène du double.

Un des motifs récurrents qui donne à voir d'une façon littérale le temps est celui du double. Nous avons déjà évoqué le choix des deux actrices pour incarner Madeleine dans *Les Bien-Aimés*. L'originalité d'Honoré réside dans la façon dont il orchestre le croisement des ces doubles. Une séquence du film est à cet égard révélatrice. Nous sommes à la fin de la deuxième partie se déroulant dans les années 80, Véra alors adolescente vient de se disputer avec sa mère Madeleine / Ludivine Sagnier. Elle part dans les rues de Paris et on la suit le temps d'un épisode chanté. Sur ces pas, apparaît sa mère qui est à sa recherche, mais aussi elle-même 20 ans plus tard, cette fois jouée par Chiaria Mastronianni. Quelques instants plus tard un plan nous révèle Madeleine incarnée par Catherine Deneuve. La musique et les déplacements des personnages opèrent comme bien souvent chez Honoré un mouvement temporel.

[46] *Ibid*, p. 93

[47] *Ibid*, p. 93

Les personnages se croisent et la mise en scène spatiale entremêle les strates temporelles. La valeur métaphorique du pont sur lequel passent les quatre actrices est assez explicite.

Les Bien-Aimés, 2011

Apparaît alors une « image-cristal » originale : la petite fille qui a grandi, Véra interprétée par Chiara Mastroianni, suit les pas de sa mère dans le passé. Elle croise la propre l'adolescente qu'elle a été autrefois mais qu'elle est tout à la fois dans ce plan. Le jeu de miroir est rendu plus vertigineux encore par le reflet entre mère et fille : l'image de la fille / Chiara Mastroianni renvoie à celle de la mère jeune / Ludivine Sagnier, et celle de la mère au présent / Ludivine Sagnier à celle qu'elle sera dans le futur / Catherine Deneuve. Bien entendu le fait que les personnages soient joués par des actrices mère et fille dans la vraie vie renforce la confusion, et la superposition des figures féminines. Cette séquence dans un premier niveau de lecture peut revêtir la fonction d'ellipse temporelle, mais dans une perspective plus philosophique elle révèle le temps plus qu'elle ne l'efface, elle le cristallise en une pause musicale plutôt que de l'accélérer. Le fait que le cinéaste, dans sa mise en scène, rapproche à ce point physiquement les personnages, par exemple quand on voit en amorce Chiara Mastroianni derrière Ludivine Sagnier aux côtés de sa fille, fait se confondre les strates temporelles. La scène originelle de la mère qui retrouve sa fille devient à travers le regard de Chiara Mastroianni et par le biais du montage, une « image présente et passée, encore présente et déjà passée, à la

fois, en même temps[48] ». Les scintillements des éclairages dans la nuit, sont autant de miroitements soulignant la multiplicité des reflets qui se répondent dans la profondeur temporelle. Le dernier plan de la séquence filme la Seine sur laquelle les lumières de la ville se reflètent. Enfin, le chant est le fil sonore qui relie les actrices et les personnages dans cette capture du temps. Les quatre voix se succèdent, reprenant les mêmes paroles sur le même thème musical. Loin d'une simple image linéaire du temps qui passe, la séquence en fait surgir la circularité à l'image de la boucle musicale.

Dans son dernier film *Chambre 212*, Honoré reprend ce motif du double et en fait même le principe narratif de son oeuvre. La mise en scène des personnages en face à face est privilégiée à plusieurs reprises. Les moments où la confrontation entre le moi présent et passé a lieu, sont filmés dans un décor abstrait qui accentue la dimension métaphysique, non naturaliste, du récit. Le cadre froid et dépersonnalisé de la salle de bain souligne l'incongruité de la situation quand Richard / Benjamin Biolay ne reconnaît pas celui qu'il a été / Vincent Lacoste, tandis que la maison sur la plage offre un lieu tout aussi « déconnecté » de la réalité pour la rencontre entre Irène / Camille Cottin et Irène / Carole Bouquet. Dans ces deux scènes, le cinéaste interroge notre capacité à appréhender le temps dans sa relativité, en dehors de l'approche chronologique traditionnelle et naïve.

Chambre 212, 2019

Chambre 212. 2019

[48] Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Les Éditions de minuit, 1985, p.106

Richard ne comprend pas qu'il est toujours le jeune homme d'autrefois, et que le fait de s'en être tellement éloigné est peut-être une des raisons des difficultés de son couple. Le dialogue entre les deux Irène souligne encore plus l'incompréhension. La plus jeune se trompe sur ce qu'elle vit et les conséquences qu'elle imagine. Au même moment où elle se croit une femme désespérée par son chagrin d'amour avec Richard, elle est aussi cette femme sereine, épanouie et comblée d'avoir vécu des amours féminins. Les paroles soulignent le paradoxe de la dualité incarnée par les deux actrices. Irène âgée dit à Irène jeune : « Cesse de pleurer sur notre sort. Tu penses que nous méritions mieux? Tu te trompes. Ne crois pas qu'il y avait autre chose d'écrit ».

La mise en scène de cette approche empirique du temps rappelle l'analyse que Bergson propose dans *L'Énergie spirituelle* : « Notre existence actuelle, au fur et à mesure qu'elle se déroule dans le temps, se dédouble ainsi d'une image en miroir (…) Celui qui prendra conscience du dédoublement de son présent en perception et en souvenir se comparera à l'acteur qui joue automatiquement son rôle, s'écoutant et se regardant jouer[49] ». La mise à distance théâtrale, qui est le signe d'une lucidité face au temps selon Bergson, est un parti pris esthétique du cinéaste et en particulier pour ce dernier film. Elle participe à une sorte de distanciation humoristique, mais surtout elle empêche toute lecture psychologique du récit. Le projet d'Honoré ne s'attache pas à une peinture naturaliste et sociologique de ses personnages, mais il vise à un questionnement plus large sur notre expérience du temps, et la mise à l'épreuve des sentiments.

Dans sa dernière mise en scène d'opéra, il procède un peu de la même manière en ayant recours à une autre mise en miroir des doubles. En effet quand il porte à la scène *Tosca* de Puccini[50], Honoré invente un scénario et une scénographie autour de deux figures féminines qu'il met en regard : il dédouble le personnage principal de l'opéra en deux cantatrices, Catherine Malfitano et Angel Blue. Il renforce son image-miroir par le dispositif d'un split

---

[49] Henri Bergson, *L'Énergie spirituelle*, Paris, Félix Alcan, 1919, p.917-919

[50] Giacomo Puccini, *Tosca*, 1887, mise en scène de Christophe Honoré, juillet 2019

screen sur l'écran qui surplombe le plateau. Le spectacle se joue alors à deux voix autour d'une seule figure, le temps de la représentation convoque au présent de nombreuses réminiscences et mises en abîme liées aux succès passés de Catherine Malfitano pour le même opéra, et à de nombreuses références cinématographiques, de *Sunset Boulevard* de Billy Wilder à *La Reine Margot* de Patrice Chéreau. Le mélange des genres fait écho à la passion des personnages et à la confusion temporelle, la jeune cantatrice Angel Blue ancrant bel et bien la mise en scène dans un geste contemporain.

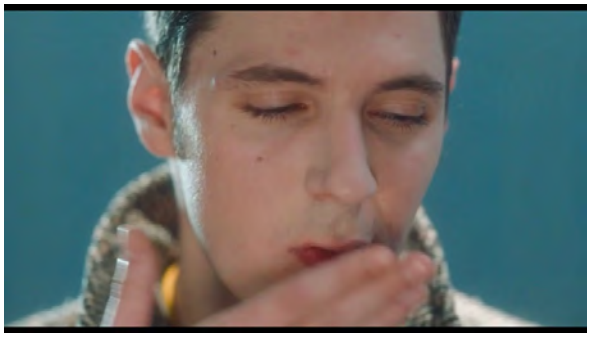
On comprend donc à quel point les choix de direction d'acteurs et de construction des décors sont liés au tissage des émotions et du temps, et le motif du double rend tangible la façon dont le cinéaste rassemble les fils du présent et du passé. « Le passé ne succède pas au présent qu'il n'est plus, il coexiste avec le présent qu'il a été[51] », dit Deleuze et c'est précisément le fondement du scénario de *Chambre 212*.

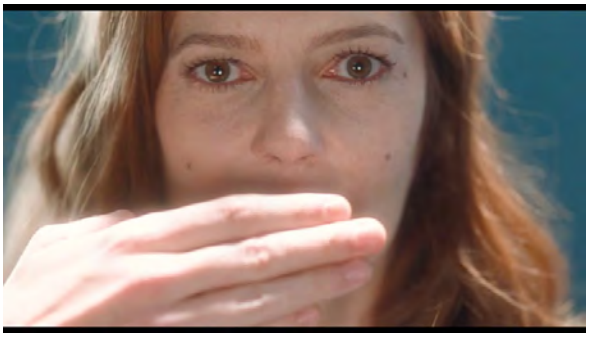
V-2- Le passé peut être rappelé à souhait.

Dès le début de *Chambre 212*, Maria, qui vient de se brouiller avec Richard, son mari, et qui a décidé de passer la nuit à l'hôtel, retrouve comme par enchantement son époux tel qu'il était 30 ans auparavant. S'en suit une situation et des dialogues vaudevillesques, mais la légèreté du ton ne masque pas la profondeur des émotions et de l'expérience qui se déroule sous nos yeux. On retrouve la mise en scène frontale et littérale d'Honoré qui participe au comique, et qui semble nous éloigner de l'image-cristal telle que l'a définie Deleuze. En effet, le passé qui resurgit est tellement incarné et montré de manière ostentatoire que les scènes semblent dénuées de la face « opaque » et « virtuelle » contenue dans le cristal du temps. Pourtant, le mystère d'un temps qui nous échappe parce qu'il nous est extérieur et non chronologique, est bien signifié par certaines images dotées de poésie. Ainsi, le premier baiser échangé entre Maria et Richard / Vincent Lacoste, se fait par un geste de main posé sur la

[51] *Ibid.*, p.106

bouche et découpé en gros plans successifs sur les deux visages avec un éclairage très lumineux en arrière plan.





Chambre 212, 2019

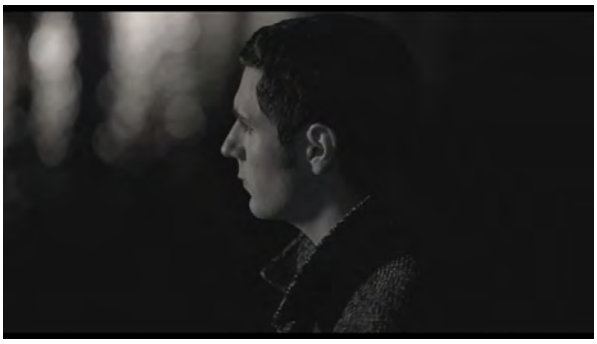
Le travail de la lumière, le montage et le regard caméra créent des images optiques et sonores pures, détachant l'instant de tout enjeu narratif pour en faire une image qui fait miroiter des cristaux de temps. Le plan suivant, par un faux raccord entre l'image et le son, continue d'instaurer un régime particulier à la scène. Ce qui se forme à l'écran dans la succession des deux visages s'apparente à une « image biface, actuelle et virtuelle[52] ». Maria replonge dans un pan de son passé qui ne peut qu'être virtuel et qui coïncide avec le souvenir pur des premiers temps de sa relation amoureuse, tout en ressentant physiquement l'expérience dans un présent qui ne peut qu'être actuel. Honoré dans son geste cinématographique nous fait saisir la pointe du temps bergsonienne. Il est à noter que chez le cinéaste, la magie ne peut opérer la plupart du temps que dans le cas particuliers des sentiments amoureux. « La chambre 212 ne sera pas le funérarium des ébats (de Maria et de Richard) tant le cinéma, qui, chez Honoré, s'offre comme une puissance de la vie, va opérer une métamorphose, celle de sa propre reviviscence au contact de la mort d'un amour. (…) Maria pourrait dans cette chambre solitaire se laisser aller au vague à l'âme mais Richard jeune revient.[53] » Et la « revenance » chez Honoré est toujours synonyme d'une « renaissance ».

---

[52] Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Les Éditions de minuit, 1985, p.93

[53] Johan Faerber, « Honoré : musique de chambre proustienne », *Diacritik*, 11/10/2019

Après ce premier baiser, plusieurs scènes d'amour entre les deux personnages se succèdent, l'amour physique faisant basculer la relation dans un régime d'actualisation apparent. La chair et la sensualité semblent nous inviter à suivre les personnages dans l'instant présent. Pourtant, de nombreux indices viennent remettre en question la nature des images, comme la séquence en noir et blanc (une des rares scènes d'extérieur en dehors de la rue de l'hôtel) dans laquelle Vincent Lacoste déambule l'air penseur. La musique de jazz et le jeu de la profondeur de champ donnent à la scène une dimension onirique, un moment hors du temps qui nous invite à nous interroger : le Richard qui est aux côtés de Maria est-il réel?



Chambre 212, 2019

Une indiscernabilité du réel et de l'imaginaire, du présent et du passé, de l'actuel et du virtuel s'établit dans l'entrelacement des images. La séquence est un morceau de temps non chronologique car ni présent, ni passé. Honoré nous invite à vivre avec ses personnages une expérience proustienne, à saisir les synesthésies qui émanent de la rencontre des amours passées avec le présent.

Un autre couple se réunit au-delà des frontières temporelles : celui de Richard et d'Irène. Cette dernière reparaît telle que Richard l'a connue 30 ans plus tôt. Le montage parallèle d'un flash back classique fait le récit de leur histoire. Des marqueurs temporels à l'image, et les mots d'Irène, signifient les années qui passent, et on découvre Richard adolescent, puis jeune homme. Ce traitement temporel conventionnel contraste avec l'ensemble du film, et ne fait que renforcer l'originalité du reste de la mise en scène. Quand Irène traverse la rue de l'hôtel pour rejoindre Richard, on assiste au franchissement d'un espace-temps dérou-

tant. Le personnage incarne alors un morceau de passé qui choisirait de se rappeler au présent, qui s'actualiserait ni par le rappel d'une mémoire attentive, ni par une réminiscence née d'une expérience sensorielle, mais par sa seule volonté. Par cet élément scénaristique comique, Honoré va bien au-delà d'un simple amusement. Il nous suggère que nous ne maîtrisons pas le temps, qu'il n'est pas en nous mais bien extérieur. Et que c'est nous qui sommes à l'intérieur du temps. En tout cas, la rencontre entre les deux amants a bien lieu, l'étrangeté de la situation ne les dérange qu'à peine. Bien sûr, le cinéaste choisit de rapprocher les personnages par la musique. Irène se met au piano pour jouer la sonate de Scarlatti qu'elle avait enseignée autrefois à son jeune élève amant, en prononçant ses mots si proustiens : « Une petite sonate de quelques minutes qui va faire comme un silence de 25 ans ». Alors les corps se rapprochent, se retrouvent au-delà du temps, l'amour semble renaître, en tout cas pour un instant. Johan Faerber souligne la puissance magique qu'Honoré évoque ici en résonance avec Proust : « La lanterne magique tourne encore plus vite et voilà que résonne la sonate de Scarlatti, l'hymne national de l'amour entre Richard et Irène qui ne manque pas de faire penser à la mythique sonate de Vinteuil qui unissait Swann et Odette chez les Verdurin.[54] »

Pourtant, c'est une vision différente du temps et de l'amour (les deux ne peuvent être dissociés chez Honoré) qui empêchera le couple de renaître. Alors qu'Irène se place toute entière dans l'instant présent, cherchant à fragmenter le temps et ainsi la vie amoureuse de Richard, celui-ci, nie au contraire le présent, pour ne laisser place qu'au passé. Le dialogue est alors aussi poétique que paradoxal :

> « Irène - T'es en train de me parler du souvenir de l'amour, Richard, pas de l'amour au présent.
> Richard - L'amour au présent ça n'a pas de sens, l'amour ça se construit toujours depuis un endroit de la mémoire, c'est toujours un lieu qu'on choisit à deux, c'est toujours un autrefois. Autrefois, les premiers instants, les premières palpitations, le premier jour où on s'est sus amoureux à deux. »

[54] *Id.*

Cet échange peut être entendu comme le combat intérieur qui anime Maria tout au long de la nuit. Partagée entre son désir qui la pousse dans les bras de jeunes amants et son amour pour Richard nourri des années passées, elle fait face à ce qui peut apparaître comme l'inconciliable, mais qui finalement s'apparente à notre difficulté d'appréhender l'amour dans le temps.

On voit en quoi le cinéma d'Honoré se place davantage dans un geste d'union que de désunion, en quoi ses films cherchent toujours, à un moment, à faire se rejoindre les personnages et les temporalités. Par le biais du double, de l'expérience proustienne de la réminiscence, le cinéaste ramène ses personnages à leurs sentiments et à eux-mêmes, non par une écriture qui sonderait l'intériorité mais par une théâtralisation qui montre l'extériorité du temps.

VI- La théâtralisation du temps dans *Chambre 212*.

Dans un épisode *Des Chemins de la philosophie* consacrés à François Truffaut[55], Honoré explique à quel point *Le Dernier métro* l'a inspiré pour *Chambre 212*. C'est justement la dimension littéraire et théâtrale de ce film qui plaît beaucoup à Honoré : durant la Seconde Guerre mondiale, le directeur d'un théâtre doit se cacher à la cave tandis que sa femme (Catherine Deneuve) continue d'organiser les représentations. Le couple est donc séparé par une frontière spatiale verticale. Honoré dit avoir voulu reprendre cette idée de séparation des époux par un découpage cette fois horizontal : Maria va se réfugier dans une chambre d'hôtel juste en face de l'appartement conjugal. D'une façon plus large c'est la façon d'envisager l'ensemble du décor et de la mise en scène qui s'inscrit dans une référence au théâtre.

[55] *Les chemins de la philosophie*, « Philosopher avec François Truffaut / Jules, Jim, François et Christophe Honoré », France Culture, 19/09/2019

VI-1- Un espace-temps qui repose sur l'artifice.

Dès les premières images, on perçoit un clin d'oeil au vaudeville quand on découvre Maria, l'épouse infidèle, cachée dans le placard de son jeune amant. Puis la tonalité théâtrale se fait plus forte quand, à l'issue d'un travelling arrière vertical, Maria et Richard apparaissent au-dessus des immeubles en face à face. Les deux personnages peuvent être envisagés comme des entités surplombant la ville, ou comme des acteurs surplombant un décor fictif. L'image fait écho au plan de Ludivine Sagnier dans *Les Chansons d'amour* dans lequel on la voit dans le ciel, chanter à l'oreille de Louis Garrel. Par cette composition le cinéaste extrait ses personnages du cours ordinaire de la vie, fait résonner leurs paroles dans un espace-temps qui échappe au déroulement traditionnel du récit. Il se place ainsi délibérément, davantage du côté du théâtral que du narratif, et par là même du côté de cinéastes tels que Truffaut mais aussi évidemment Resnais. La pièce de la vie amoureuse de Maria et Richard va pouvoir se jouer le temps d'une nuit, tout peut advenir, le retour dans le passé mais aussi le voyage dans le futur.

Chambre 212, 2019

À partir de ce plan la distanciation est bel et bien marquée, entre les deux époux, entre le réel et le fictif, le naturalisme et le théâtral. On sait d'emblée que le décor revêtira une fonction symbolique, et que sa construction spatiale renverra à la parenthèse temporelle de remise en question du couple. L'ensemble du film correspond à une image-temps deleuzienne, celle « qui concerne la série du temps qui réunit l'avant et l'après dans un devenir, au lieu de les séparer : son paradoxe est d'introduire un intervalle qui dure dans le moment lui-

même[56] ». Cet « intervalle qui dure » est tout à la fois celui du récit, la nuit que Maria passe à l'hôtel, et celui du film, la durée du montage. Le décor se détache du réel par la recomposition artistique affichée tout comme le temps de l'histoire se détache du déroulement chronologique de la vie.

Ce n'est pas un temps scénaristique justifié par une narration réaliste et sensori-motrice. Il s'agit bien d'une parenthèse entièrement artificielle, élaborée d'une façon sophistiquée, dont le cinéaste expose délibérément les ficelles. Le spectateur n'est pas invité à entrer dans une analyse psychologique du personnage principal mais à vivre une expérience du temps avec elle. D'ailleurs il est à noter qu'à aucun moment Honoré ne cherche à signifier l'introspection de Maria, il souligne même sa surprise (comique) à chaque fois qu'elle se trouve face à son passé. Il se coupe donc d'un récit qui tendrait à mimer le fonctionnement psychologique de la mémoire et le pathos de la rupture amoureuse. Il se place davantage dans la position du philosophe ou de l'anthropologue qui observe l'homme face au temps, mais sans jamais se prendre au sérieux. Cette posture est perceptible par la composition des décors et les choix filmiques. Ainsi, à plusieurs reprises un point de vue surplombant vient signifier l'artifice de l'environnement dans lequel évoluent les personnages. Une caméra en point de vue zénithal se déplace et franchit les pièces qui ne sont plus séparées que par des cloisons sans plafond. Le cinéaste oeuvre comme un démiurge qui tire les ficelles des marionnettes. On observe les personnages d'en-haut, se débattant comme ils peuvent, aux prises avec leurs sentiments contradictoires. Ce décor auquel ils appartiennent littéralement peut s'apparenter à une représentation du temps, et nous renvoyer à l'idée que nous sommes dans le temps. Dans la perspective de Bergson, les images d'Honoré nous montrent que le temps n'est pas une simple donnée psychologique, et ne nous est pas intérieur.

Par ces choix filmiques, le cinéaste donne à voir ses interventions, sa posture énonciatrice, et rompt donc volontairement avec l'illusion que le film qui se déroule serait la réalité. Il nous parle autant de la représentation cinématographique que de l'histoire de Maria et Ri-

[56] Ibid, p. 202

chard, et comme d'habitude, son film est hanté par beaucoup d'autres. La mise en abîme se fait particulièrement explicite ici puisque elle devient objet du décor.

En effet Richard et Maria habitent au-dessus d'un cinéma. Quand on observe avec Maria de la fenêtre de l'hôtel, ce qui se déroule dans l'appartement d'en face, le décor nous dit d'une façon très littérale que nous sommes au cinéma, que nous regardons un film. L'omniprésence donc du 7ème art dans *Chambre 212* n'est pas son rapport avec le temps. Les affiches des films qui sont projetés nous renvoient aussi bien aux années 50 qu'à l'actualité cinématographique avec l'oeuvre de François Ozon *Grâce à dieu*. Même dans cet élément de décor, Honoré s'amuse à brouiller les pistes, à effacer les repères chronologiques et à placer sur le même plan présent et passé, élément visuel auquel font écho les paroles d'Aragon chantées par Jean Ferrat : « C'était hier et c'est demain[57] » lors de la séquence entre Richard et Irène.

Chambre 212, 2019

Les couleurs et les éclairages achèvent de donner une tonalité anti-naturaliste aux scènes. Celles qui se déroulent dans la chambre d'hôtel renvoient particulièrement à l'esthétique de l'artifice et de la théâtralisation. La chambre est un lieu de prédilection pour Honoré, et on a vu dans la première partie que chaque mise en scène de personnages dans un lit convoquait toute une série de références à des oeuvres préexistantes, et devenait réellement chez le cinéaste une image-souvenir qui se réinventait au fur et à mesure des films. Il n'est bien sûr donc pas anodin que la très grande partie de ce dernier film se déroule dans une chambre, et même plusieurs puisque le principe de mise en miroir fondamental dans cette

[57] « Nous dormirons ensemble », paroles Aragon, interprétation Jean Ferrat, 1964

oeuvre s'applique aussi aux décors, et l'on passe constamment de la chambre d'hôtel à celle de l'appartement. Le décor de l'hôtel caractérisé par l'impersonnalité habituelle du lieu se prête parfaitement à l'artificialité qu'Honoré cherche à souligner. Les deux chambres communicantes offrent un constraste évident : tandis que celle de Maria est caractérisée par des couleurs chaudes (tapisserie jaune et moquette rouge) et plusieurs sources de lumière indirectes, celle dans laquelle apparaît Richard jeune est dominée par un bleu clair assez froid (celui des draps et des murs) et des éclairages plus directs et plus forts. Tout au long du film les personnages ne cessent de passer d'un espace à l'autre, et les allées et venues symbolisent le passage du réel au virtuel, du présent au passé.

Chambre 212, 2019

C'est un peu comme si le cinéaste cherchait à tout « montrer », à tout rendre tangible. En effet, Honoré ne passe pas par la suggestion, la rêverie, mais plutôt par les sensations et leur actualisation. D'ailleurs ces chambres sont très vite le lieu d'étreintes charnelles, que ce soit celles de Maria et Richard (jeune) ou celles d'Irène et Richard (vieux) dans l'appartement d'en face. La rencontre entre les strates temporelles se concrétise par l'entremêlement des sensations. Maria est d'abord confrontée à la vue de Richard exactement tel qu'il était à 25 ans, et cette apparition est associée à une musique : celle de la sonate qu'il jouait dans sa jeunesse. Cette synesthésie encore une fois est rendue très explicite. Richard est allongé sur le lit avec un poste de musique à côté de lui, la musique ainsi rendue intradiégétique est encore soulignée par le dialogue aux résonnances très proustiennes quand Maria dit : « Il suffisait que tu te mettes au piano pour que je fonde comme un morceau de sucre dans le thé ». L'échange prolonge les correspondances par l'évocation ironique de la sensation tactile : quand

Maria évoque les « mains sur le clavier », Richard répond que dans son souvenir elle aimait aussi « d'autres parties de son anatomie ». Quelques instants plus tard, le couple s'enlace. On voit donc à quel point le décor et les accessoires détiennent un symbole temporel, et comment le cinéaste créée ainsi des images qui littéralement donnent à voir le temps retrouvé.

En dehors de l'hôtel et de l'appartement, un autre lieu a toute son importance dans le film, et est aussi fortement caractérisé par une forme d'artificialité. Il s'agit de la maison sur la plage. Le déplacement spatial de Maria et d'Irène prend la valeur d'un saut dans le temps puisque les deux femmes se rendent chez Irène dans le futur. Cette rupture spatio-temporelle est traduite par un écran blanc suivi d'un fondu sur le paysage lumineux de la plage qui contraste avec la nuit des séquences qui précèdent. La maison perdue au milieu de nulle part entre en adéquation avec le moment hors du temps que vivent les personnages. On franchit encore une étape vers un espace qui n'est pas envisagé comme concret ni associé à une narration sensori-motrice, mais qui s'apparente à un « espace cristallisé ». Il ne peut s'expliquer de façon spatiale et correspond à une présentation directe du temps, « nous n'avons plus un temps chronologique (…) mais un temps chronique, non-chronologique qui produit des mouvements nécessairement "anormaux" [58] ». À nouveau, par le jeu des contrastes Honoré choisit une mise en scène ostentatoire pour nous donner sa vision du temps. Une série d'antithèses marque la jonction temporelle : au décor urbain, clos et nocturne d'où vient Irène jeune s'oppose le cadre maritime, ouvert et diurne de l'autre Irène incarnée par Carole Bouquet, à la jeune femme désespérée par son chagrin d'amour avec Richard s'oppose la femme mature, indépendante et épanouie. Honoré construit une image inverse de celle du temps retrouvé, pour nous proposer ici plutôt une représentation du temps annoncé.

On voit à quel point le cinéaste s'amuse à complexifier le puzzle temporel de son récit, entre enjeu de comédie et vision profonde et grave de notre rapport au temps, par le choix de la théâtralité il déploie son motif du double et du miroir à l'infini.

---

[58] Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Les Éditions de minuit, 1985, p.169

VI-2- Le dédoublement démultiplié.

Les images miroir que nous avons analysées plus haut sont reprises comme un dispositif dans l'ensemble du film. Les personnages se trouvent face à celui ou celle qu'ils ont été dans le passé et le brouillage temporel s'emballe quand le cinéaste multiplie les strates temporelles qu'il fait se juxtaposer dans le présent du récit. L'organisation des plans montre l'interdépendance entre la disposition spatiale et l'expérience temporelle. Ainsi Maria se retrouve à un moment face au Richard de 50 ans mais aussi à celui de 25 ans et de 15 ans. Le regard accusateur des trois acteurs est le même et ancre la scène dans le présent du couple et le conflit qu'il traverse, pourtant la matérialité des corps signifie que le reproche est adressé à partir de trois endroits différents, à partir de trois âges différents, mais simultanément.

Chambre 212, 2019

Honoré propose un univers où les personnages voient leurs souvenirs purs incarnés, matérialisés. L'image de ceux qu'ils ont été est actualisée, de virtuelle elle devient réelle et présente. Cette séquence semble illustrer de manière littérale la citation de Fellini que Deleuze rappelle dans *L'image-temps* : « Nous sommes construits en mémoire, nous sommes à la fois l'enfance, l'adolescence, la vieillesse et la maturité[59] ». L'ensemble du cinéma d'Honoré semble traversé par la quête d'une représentation de cet « à la fois » fellinien, d'une image que rassemblerait tout ce que nous avons été, sommes et serons, une sorte de vision totale du temps.

[59] *Ibid.*, p.130

À un autre moment, le cinéaste met son personnage principal face à son passé à travers le procédé de la démultiplication. Maria se retrouve face à tous les amants qu'elle a connus, et bien sûr, ils sont tels qu'ils étaient au moment de la liaison amoureuse. Les procédés de l'énumération et de la répétition participent à ce moment au registre comique. Et encore une fois Honoré crée une image envahie par les corps. On voit le lit recouvert de tous les jeunes hommes, l'espace de la chambre saturé de ces amants est une représentation théâtrale du passé amoureux de Maria.

Chambre 212, 2019

À cet instant, on est loin de l'opacité de l'image-cristal définie par Deleuze. Détournant en quelque sorte la théorie du philosophe, le cinéaste met en place un univers où virtuel et actuel se confondent. De ce basculement découle le ton comique du film, comme une volonté de mettre à distance la gravité dont on entoure habituellement le temps qui passe.

Le procédé de l'accumulation se retrouve dans d'autres séquences. Les apparitions de la mère et de la grand-mère de Maria résonnent comme autant de coups de théâtre. Honoré utilise à nouveau le motif de la porte comme franchissement temporel. Une porte s'ouvre au fond de la chambre « bleue » et la mère surgit d'entre les morts avec en fond sonore le bruit d'un chronomètre qui défile. Cette dernière, qui, à la manière de Sganarelle a tenu la liste des amants de sa fille, énumère les noms de ces derniers du plus récent au plus ancien. Au moment où Maria met elle-même sa mère face à sa propre vie amoureuse, apparaît le personnage de la grand-mère. La situation se répète alors. Le montage accentue fortement l'effet théâtral de cette apparition. Une autre porte au fond de la chambre s'ouvre, par un raccord dans l'axe,

un autre plan donne une image plus éloignée de la scène, soulignée alors par un surcadrage. Puis un travelling compensé (avant avec zoom arrière) dramatise la prise de parole de la grand-mère. Le bruit du chronomètre se remet à tourner, et la voix du personnage résonne comme venant d'outre-tombe. Le cinéaste s'amuse autour du thème de la filiation mère-fille, en évoquant à la fois le mimétisme et la culpabilité. Mais il élabore aussi la mise en scène de deux bonds successifs dans le passé, à travers un jeu sur notre perception spatiale. La théâtralité et la dramatisation de l'ensemble, certes toutes relatives du fait du ton comique, nous renvoient également à l'idée que nous n'échappons pas à notre passé. Que la mort de nos proches ne signifient pas une coupure d'avec eux, que notre présent ne peut être envisagé sans la permanence de ces strates temporelles.

Chambre 212, 2019

Cette séquence révèle une autre question omniprésente dans le film et l'ensemble de l'oeuvre d'Honoré, celle du mensonge. La mère et la grand-mère surgissent de l'au-delà comme des diables sortis de leur boîte pour rétablir la vérité. Pour autant la crédibilité de chacune est remise en question par le mensonge de l'autre, et l'autorité morale de la mère de Maria s'effrite aussitôt que sa propre mère sous-entend tous ses amours inavoués. Cela souligne deux aspects importants du cinéma d'Honoré. Le premier est l'absence de récits univoques et moralisateurs. Le second repose sur le fait que ce flottement sur la véracité des faits semble bien plus important que la vérité elle-même, et a tout à voir avec le temps, car il autorise justement la possibilité de revisiter le passé, le présent et même de s'inventer plusieurs futurs.

VI-3- La puissance du faux.

On a vu que le cinéaste rompt avec l'illusion mimétique, affichant d'une façon ostentatoire les ficelles d'un récit invraisemblable, les matériaux artistiques dont il use, et la dimension théâtrale qui achève de créer une distanciation avec le réel, la « vraie vie ». Il s'inscrit dans la veine des récits qui se sont attachés à déconstruire l'illusion romanesque. Diderot dès le 18ème siècle s'amuse à démontrer au lecteur la duperie des romans qui nous font croire que leurs récits sont vrais. À partir de *Jacques le Fataliste*, la recherche de la crédulité totale du lecteur à l'histoire racontée ne sera plus un enjeu essentiel. « Le roman ne mime plus le réel mais il en signifie les grands enjeux, les grandes questions, à travers des réseaux de sens métaphoriques et symboliques. Du coup, c'est tout le processus de création qui s'en trouve transformé : le narrateur sort de son rôle de copiste du réel pour inventer un univers qui lui est propre et dont les rapports de signification avec la réalité sont laissés à son initiative et à la puissance de son imaginaire[60] ». Déjà, Jonathan, personnage-narrateur de *Dans Paris* endossait le rôle de mise à distance du spectateur face à l'illusion mimétique. L'adresse directe à la caméra et le récit rétrospectif sur les amours de son frère avec la mise en doute contenue dans les questions oratoires de la séquence initiale renvoient directement à cet héritage littéraire, qui a été bien sûr aussi celui du cinéma moderne, et en particulier de la Nouvelle Vague.

Dans *Chambre 212*, plusieurs éléments contribuent à la mise en évidence d'un récit non réaliste et mensonger. D'emblée Maria est présentée comme une femme faisant peu de cas de la vérité. Elle cache à son mari sa liaison avec un étudiant, puis on découvre que les mensonges sont beaucoup plus nombreux et anciens. L'incarnation comique de sa Volonté par un homme en veste léopard qui imite Charles Aznavour, en plus de nous éloigner d'une réception réaliste du film, nous confirme que Maria est peu fiable. En effet, la Volonté elle-même semble n'avoir pas réellement de ligne de conduite face à la vérité. Son apparition est encore une fois très théâtrale, un bruit soudain et sourd l'annonce, et il surgit à la porte de la

---

[60] Maixent Jocelyn, Le XVIIIème siècle de Milan Kundera, ou Diderot investi par le roman contemporain, PUF, mars 1998, p.125

chambre avec en toile de fond sonore des applaudissements. Cette allégorie complètement fantasque se met à chanter les paroles d'Aznavour qui établissent un lien explicite avec la confusion temporelle que Maria est en train de vivre dans les bras de son mari plus jeune : « Hier encore, j'avais 20 ans, je caressais le temps et jouais de la vie ». Ce personnage censé représenter la ligne de conduite du personnage principal, est tourné en dérision, et rendu particulièrement comique. Richard lui reproche d'ailleurs d'avoir « trop de désirs et pas assez de principes ». On comprend que Maria est un personnage libre, sans règles fixes, et qui élabore sa propre vérité au gré de ses envies. Cela n'est pas sans nous rappeler d'autres personnages souvent incarnés d'ailleurs par Louis Garrel. On pense à Jonathan de *Dans Paris*, à Ismaël des *Chansons d'amour* ou encore à Nemours de *La Belle Personne*. Tous ces personnages ont en commun des amours multiples reposant sur des mensonges, et tous vivent l'expérience d'errances spatio-temporelles. Ils passent d'un amour à l'autre, et leur parcours bifurque et se métamorphose au gré des versions qu'ils veulent bien donner à leur vie. On a affaire au personnage « faussaire » dont parle Deleuze, celui « qui fabrique l'image-cristal, l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire[61] ». À ce type de personnage est liée une narration falsifiante, dans le sens où elle ne cesse de se modifier toute entière.

Et c'est précisément cette trame narrative, non organique, qui ne s'appuie pas sur la logique d'une vérité univoque, qui autorise le déploiement du temps. On l'a vu précédemment, c'est le mensonge de Maria qui suscite l'ouverture vers le passé de la mère, comme le mensonge de cette dernière provoque l'arrivée théâtrale de sa propre mère. *Chambre 212* est une succession de « possibles ». Quand Richard et Irène s'enlacent, un bébé apparaît comme par enchantement sur le lit. Un nouveau passé pour le couple se révèle à ce moment et laisse présager un nouvel avenir quand Irène promet à Richard qu'ils auront d'autres enfants. L'instant d'après, quand Richard repousse Irène, le bébé se métamorphose en poupée, réduisant à néant tout à la fois le passé qui venait de se révéler et les rêves d'un avenir familial.

[61] *Ibid*, p.173

Chambre 212, 2019

Le plan suivant montre Richard seul dans un coin de la chambre tandis que pleuvent des cendres. Mais, le cinéaste ne tranche pas aussi vite que cela, et au cours du film, la poupée reprend vie à plusieurs moments. Quand Richard jeune demande s'il peut le garder, Irène lui répond : « Il faut qu'il retourne d'où il vient, dans le néant d'avant naissance ». On voit à quel point le flottement et la discontinuité narratifs chez Honoré permettent de plonger dans le temps. Les mensonges, la multiplicité et la contradiction des récits tous envisagés comme possibles font apparaître la « puissance du faux » dont parle Deleuze, « celle qui remplace et détrône la forme du vrai, parce qu'elle pose la simultanéité des présents incompossibles, ou la coexistence de passés non-nécessairement vrais[62] ». Dans *Chambre 212* on a bien le sentiment d'être face à un récit mouvant dont les strates temporelles se métamorphosent au fur et à mesure qu'on les approche. Le cinéaste refuse d'enfermer ses personnages dans des jugements préétablis ainsi que dans des histoires préconstruites, tout comme il n'emprisonne pas son spectateur dans une illusion mimétique.

On comprend qu'Honoré aspire à une forme de liberté joyeuse qui peut laisser advenir la vie, et la vision du temps. L'usage du faux, par la création cinématographique, révèle finalement le vrai. En ne s'effaçant pas derrière une pseudo imitation de la réalité telle que nous la percevons, et une approche linéaire et chronologique du temps, le cinéaste nous fait entrevoir une forme de vérité ontologique sur notre rapport à l'amour et au temps. Pour reprendre l'analogie avec la littérature, nous pouvons faire le lien avec le romancier qui choisit de se distancier du pacte de l'illusion mimétique : « L'auteur n'a plus à se faire oublier derrière le

[62] Ibid, p.171

réel représenté mais doit au contraire se manifester à travers la justesse de ses représentations symboliques [63] ».

On a vu à quel point, dans *Chambre 212*, les choix esthétiques et narratifs se mettent au service d'une théâtralisation du temps. L'artificialité des décors et l'affichage des gestes filmiques participent de la construction d'images-temps. Le motif du double ainsi que la notion du « faux » sont des principes d'écriture incontournables qui mettent en oeuvre l'élaboration d'une vision ontologique de l'homme, de ses sentiments amoureux, de son rapport au temps. Honoré n'a cessé au cours de son oeuvre de créer des récits littéraires, théâtraux et filmiques, mettant en scène notre relation au passé, tissant des liens entre les strates temporelles, révélant un présent emprunt de toutes nos expériences antérieures et contenant déjà l'avenir. Il s'agit désormais de s'interroger sur ce que le cinéaste dévoile de ces personnages, et de nous-mêmes, au sujet de ces expériences temporelles.

[63] Maixent Jocelyn, Le XVIIIème siècle de Milan Kundera, ou Diderot investi par le roman contemporain, PUF, mars 1998, p.126

Troisième partie : Voir et donner à voir le temps pour mieux vivre et créer.

L'analyse des deux premières parties nous a révélé que le temps est le fil conducteur de toute l'oeuvre d'Honoré. À travers ses livres, ses mises en scène, son cinéma, l'auteur ne cesse de décliner des images-temps imbriquant passé et présent, contenant en elles le futur. Ses films miment la quête d'un temps perdu, celui de la vie du cinéaste, de celle de ses personnages, des oeuvres d'art et des auteurs qui nous précèdent. Par le choix d'une mise en scène où prédomine l'incarnation par les corps, d'une esthétique poétique et non naturalise qui tend à l'élaboration d'images pures sonores et optiques, Honoré parvient à donner à voir le temps retrouvé, à s'extraire du temps linéaire et chronologique pour inventer des parenthèses « extra-temporelles »[64] qui bouleversent notre perception habituelle et ouvrent à une expérience ontologique dans laquelle présent, passé et futur s'entremêlent. À la manière du narrateur de *La Recherche* qui dans *Le Temps Retrouvé* décide de comprendre comment surgit le passé et pourquoi cela suscite une expérience si intense en lui, on peut s'interroger sur la nature de cette expérience dans le cinéma d'Honoré, sur la façon dont elle est vécue, sur ce qu'elle modifie fondamentalement dans la vie des personnages. En prenant du recul sur l'ensemble des créations de l'auteur, on verra enfin en quoi cette quête du temps, comme chez Proust, est intrinsèquement liée à la recherche d'un art.

IX- Le surgissement inattendu du temps révélé par la mémoire sensorielle.

Chacune des oeuvres du corpus étudié repose sur le désir de l'auteur de mêler une démarche rétrospective à un ancrage dans le présent. On a vu que les choix esthétiques révélaient une volonté affichée de se tourner vers le passé, de le ressusciter par une démarche d'actualisation délibérée, mais ce qui rapproche Honoré de Proust est la place qu'il laisse à la surprise du surgissement, à la survenue magique du passé au coeur même du présent. Le processus de la mémoire sensorielle est défini ainsi dans *Le Temps retrouvé* :

---

[64] Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, Paris, Flammarion, 1986, p. 268

> « Mais qu'un bruit déjà entendu, qu'une odeur respirée jadis, le soient de nouveau, à la fois dans le présent et dans le passé, réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits, aussitôt l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée et notre vrai moi qui, parfois depuis longtemps, semblait mort, mais ne l'était pas autrement, s'éveille, s'anime en recevant la céleste nourriture qui lui est apportée. Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous pour la sentir l'homme affranchi de l'ordre du temps.[65] »

La sensation qui déclenche spontanément le surgissement d'un pan de notre passé, et qui nous rappelle celui ou celle que nous étions, est chez Proust une condition première à l'expérience authentique du temps. La réflexion et l'effort intellectuel pour comprendre l'impression ressentie ne peut avoir lieu qu'*a posteriori*, s'apparentant ainsi à la mémoire attentive définie par Bergson. La recherche intentionnelle des souvenirs ne conduit selon le romancier qu'à de pâles images illusoires. Honoré met en scène précisément ces expériences sensorielles originelles et il est même troublant de voir en quoi ces séquences font écho aux descriptions romanesques proustiennes.

IX-1- Les sensations premières.

Dans ses romans, Honoré développe des épisodes aux accents proustiens. Dans notre première partie nous avions évoqué le passage du *Livre pour enfants* où le narrateur revoit le visage de l'amie décédée qui se superpose l'espace d'un instant à celui de l'assistante. Dans le même livre on peut relever un autre extrait où c'est à nouveau la vue qui va déclencher la plongée dans le passé. Lors du repas à la brasserie le narrateur observe Jonathan, un de ses acteurs, qui lui sourit. Cette image du sourire va aussitôt en convoquer une autre dans la mémoire.

> « Comment réussit-il, dans la Taverne du Passage, dans un dîner de publicistes qui travaillent sur une campagne de dépistage du sida, à produire ce sourire si pur que je n'ai

[65] *Ibid.*, p. 270

> auparavant pu contempler qu'une fois, un soir d'été, dans un champ en pente, à l'instant où mon petit frère franchit la ligne imaginaire entre deux tee-shirts, et qu'il se retourne vers Laurent et moi, encore à ses trousses, frères aînés rouges et dépassés, ce sourire de vainqueur qu'il nous offre parce qu'il sait qu'enfin on ne l'a pas laissé gagner, mais qu'ils nous a battus. Comment réussir ce sourire d'herbe fraîche, de lumières mauves, de torses nus, ce sourire de dieu breton en somme, si noblement teigneux dans ces circonstances belges?[66] »

La sensation visuelle, à la manière du « bruit déjà entendu », « de l'odeur respirée jadis », évoqués par le narrateur de Proust, est « à la fois dans le présent et le passé[67] ». L'émotion naît de cette parfaite juxtaposition temporelle, l'amour se cristallise car le sourire du jeune acteur éveille le « vrai moi » du personnage par le biais de la sensation. Comment à l'écran l'auteur met-il en scène « ces minutes affranchies de l'ordre du temps[68] » par l'expérience sensorielle? On peut relever plusieurs situations récurrentes : en plus des images, la musique fait souvent oeuvre de déclencheur, la lecture est aussi chez Honoré comme chez Proust, synonyme de voyage temporel, tout comme la sensation de la marche.

On a évoqué plus haut la sonate de Scarlatti dans *Chambre 212*, et la façon dont le morceau écouté sur le poste puis joué au piano réactive les amours passées de Richard. Dans le même film comme dans nombre de ses autres oeuvres, le cinéaste fait le choix de chansons populaires pour le montage de la musique de fosse. Ces mélodies connues de tous mettent infailliblement les spectateurs dans une réception propice aux impressions nées de ces airs qui ont ponctué leur passé, partageant alors l'expérience des personnages. Au sujet de son adaptation de *Du côté de Guermantes* à la Comédie Française, Honoré dit avoir eu « envie que beaucoup de musique soit présente sur le plateau et qu'il y ait un effet de reconnaissance pour le spectateur ». Son travail de metteur en scène pour ce nouveau spectacle s'apparente à sa démarche de cinéaste en ce qui concerne l'entremêlement de la musique avec les images et la dimension sensorielle qu'il cherche à instaurer dans la vision du temps. Il ajoute vouloir « travailler sur des chansons des années 60, principalement américaines, et essayer de les

---

[66] Christophe Honoré, *Le livre pour enfant*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2005, p.101

[67] *Ibid.*, p. 270

[68] *Ibid.*, p. 270

proposer aux spectateurs comme des « madeleines », pour que ça ressuscite un temps qui appartient au passé.[69] »

De nombreuses scènes de lecture ponctuent les films d'Honoré. La sensation auditive est là aussi, souvent déterminante dans le rapport au temps. L'extrait de *Dans Paris* où le frère aîné lit un album de jeunesse souligne l'importance de la vue par les cadrages sur le livre mais aussi de l'ouïe. Les plans où on note l'attention particulière que Jonathan porte à la voix de son frère, montrent comment le petit garçon d'autrefois « s'éveille, s'anime[70] ». La lecture à voix haute est « la nourriture céleste[71] » qui ressuscite le temps pour Jonathan, elle est la sensation qui était ancrée en lui, tout comme pour Marcel la lecture de *François le Champi* par sa mère avait été un moment fondateur.

Les livres omniprésents dans les films d'Honoré ne recèlent pas seulement les souvenirs des lectures mais ont des pouvoirs magiques de résurrection par leur matérialité même. Comme chez Proust, les sensations visuelles et tactiles qu'ils procurent, au même titre que l'évocation des auteurs, suscite l'émergence des souvenirs. On ne compte pas le nombre de plans dans les films d'Honoré contenant les objets livres, et les cadrages serrés désignant les auteurs comme autant de figures tutélaires qui viennent ponctuer les oeuvres. Dans ses romans également, l'auteur évoque l'importance des livres. Un passage de *Ton Père* est à cet égard éloquent. Quand le narrateur se trouve attaqué en tant que père homosexuel, son premier geste est d'aller vider sa bibliothèque des ouvrages qu'il a aimés en tant que « lecteur homosexuel », et de transporter tant bien que mal une malle pleine de ces livres qui représentent une part de lui-même. C'est bien le livre envisagé à la fois dans sa matérialité et dans ses références littéraires qui symbolise le lien inextricable entre le passé et le présent. Proust nous dit que le livre « reste uni aussi fidèlement à ce que nous étions alors, il ne peut plus être repassé que par la sensibilité, par la personne que nous étions alors. »[72] L'association de

---

[69] Entretien avec Christophe Honoré, La Comédie Française, le 04 mars 2020, https://www.facebook.com/comedie.francaise.officiel/videos/2707198106169719/?v=2707198106169719

[70] *Ibid.*, p. 270

[71] *Ibid.*, p. 270

[72] *Ibid.*, p. 282

l'ouïe à la vue et au toucher est au coeur de nombreuses séquences filmiques, comme si Honoré cherchait à nous montrer ce que perçoit le personnage et à désigner par des objets matériels l'origine du trouble. En plus des images de livres et de bibliothèques, on pense aux instruments de musique, aux différents postes qui la diffusent, aux disques.

Dans Paris,

La pochette du disque de Kim Wilde que Paul touche et regarde longuement dans *Dans Paris* matérialise en quelque sorte les souvenirs qui assaillent le personnage à l'écoute de la musique, et le détail du prénom noté par une écriture enfantine relie ce dernier au petit garçon d'autrefois. Cette expérience métaphysique du dédoublement est au coeur du temps retrouvé et est étroitement lié aux sensations. Quand Marcel reprend le livre d'autrefois, il sent « immédiatement en (lui) un enfant qui se lève, qui prend (sa) place, qui seul a le droit de lire ce titre : *François le Champi*, et qui le lit comme il le lut alors, avec la même impression du temps qu'il faisait dans le jardin, les mêmes rêves qu'il formait alors sur les pays et sur la vie, la même angoisse du lendemain[73] ». L'objet, la préhension physique qu'on en a, est le vecteur privilégié du voyage dans le temps. La séquence filmique d'Honoré capte l'importance que revêt le disque à ce moment, la façon dont, à son contact, le jeune homme cède la place « à l'enfant qui se lève ».

D'autres similitudes sensorielles rapprochent les expériences des personnages d'Honoré de celles du narrateur de *La Recherche*, notamment la perception de la marche. On a étudié précédemment l'importance du mouvement chez Honoré et analysé en quoi celui-ci était toujours subordonné au temps. Le film *Les Bien-Aimés* est à cet égard exemplaire. Le

[73] *Ibid.*, p. 285

réalisateur y filme avec un soin particulier les pieds et les déplacements de ses personnages. Les gros plans sur le bas des jambes focalisent notre attention sur le mouvement mais aussi sur la perception sensorielle des pas. Les séquences qui font naître les images-temps sont précisément celles où la sensation tactile ainsi mise en scène va faire apparaître le passé. Au moment où Madeleine chausse sa vieille paire d'escarpins pour monter l'escalier de l'ancien appartement, elle recrée exactement la sensation physique d'autrefois et c'est la parfaite similitude de la perception des marches qui suscite l'expérience magique. Le cinéaste en filmant les pieds de Catherine Deneuve dans la dernière partie du film, renvoie lui-même le spectateur à une des premières séquences durant laquelle on voit Ludivine Sagnier monter les mêmes escaliers.

Les Bien-Aimés,

Le personnage-narrateur du *Temps retrouvé* décrit exactement le même phénomène : quand à Guermantes il retrouve ce qu'il a « senti en posant ainsi les pieds », « de nouveau la vision éblouissante et indistincte » surgit. Il reconnaît alors l'image : « C'était Venise, dont mes efforts pour la décrire et les prétendus instantanés pris par ma mémoire ne m'avaient jamais rien dit et que la sensation que j'avais ressentie jadis sur deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc m'avait rendue avec toutes les autres sensations jointes ce jour-là à cette sensation-là[74]. » Dans ce passage, le narrateur souligne le caractère physique de l'expérience temporelle, de sa spontanéité, en l'opposant à une mémoire qui serait essentiellement intellectuelle et impuissante. On retrouve cette idée dans l'ensemble du scénario de *Chambre 212*. En effet, les personnages sont sans cesse surpris par les images, les sons, les caresses qu'ils reçoivent et qui les extraient du cours du temps chronologique. L'instantanéité des correspondances sensorielles décrite par Proust se retrouve dans le montage d'Honoré. Si dans le

[74] *Ibid.*, p. 264

film cela participe d'un rythme enlevé lié au registre comique, la confrontation physique des personnages à une expérience déjà vécue a aussi et surtout un enjeu ontologique. Avec légèreté, le cinéaste met en scène des réminiscences qui reposent sur le processus décrit par Proust :

> « L'être qui alors goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait d'extra-temporel, un être qui n'apparaissait que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il pût vivre, jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps.[75] »

Les étreintes de Maria avec Richard jeune ont bien lieu « en dehors du temps », et c'est par cette possibilité que le personnage saisit « l'essence » même de son amour. Tout comme le découvre le narrateur de Proust, Richard sait que le temps peut être rappelé par les sens bien plus que par l'intellect. Il confie à Irène : « Il suffit que sa peau rencontre ma peau quelques secondes pour qu'on soit sauvés, et là qu'importe nos blessures, nos colères, la profondeur de nos deux solitudes, il suffit d'un seul de ces contacts même légers, même fugaces, et tout refleurit ». La perception sensorielle du corps de l'autre a le pouvoir de faire renaître l'amour quand elle rappelle exactement les caresses d'autrefois. Sa réplique suivante renforce cette idée : « l'amour se construit toujours depuis un endroit de la mémoire ». Cette partie de dialogue laisse transparaître la nécessité du partage avec l'autre, tant de l'expérience passée que de la sensation présente. On touche ici à une différence essentielle entre l'univers de Proust et celui d'Honoré. Les deux auteurs s'attachent à montrer comment on peut retrouver le temps perdu mais, tandis que pour le premier, la découverte ne se vit que seul, pour le second elle repose la plupart du temps sur l'altérité.

IX-2- Une expérience du temps partagée.

Proust explique qu'« une sensation – bruit de la fourchette et du marteau, même inégalité de pavés – à la fois dans le passé (…) et dans le présent » permet à l'être « d'obtenir, d'isoler, d'immobiliser – la durée d'un éclair – ce qu'il n'appréhende jamais : un peu de

[75] *Ibid.*, p. 268

temps à l'état pur. » Et il ajoute : « L'être était rené en moi[76] ». On voit alors très bien comment mouvements rétrospectif et introspectif sont liés, comment la quête du temps et de soi sont inséparables, et que la victoire engendre la renaissance de soi. Chez le romancier la réminiscence est essentiellement intérieure et individuelle. Il en va autrement dans les créations d'Honoré. Bien souvent le cinéaste imagine des scènes où cette révélation « du temps à l'état pur » se vit à deux dans une communion plus ou moins profonde.

On vient de rapporter les mots de Richard dans *Chambre 212*, qui décrivent la sensualité comme un moyen de faire renaître l'émoi amoureux, la complicité du couple. Et le réalisateur ponctue son film de plusieurs scènes d'étreintes entre Maria et son mari de 25 ans. Les personnages des *Bien-Aimés* voient eux aussi la magie opérer : le temps ne semble pas avoir de prise sur le couple de Madeleine et Jaromil, le cinéaste se plaît à mettre en miroir les scènes d'amour dans les trois périodes qui découpent le film. Honoré nous propose un schéma amoureux idéaliste et proustien mais dans lequel la sensation doit être partagée pour faire surgir le temps perdu. Quelques fois, il s'agit d'une toute autre sensualité, d'un lien qui n'est pas amoureux mais familial. La plupart des romans d'Honoré nous font entrer dans les histoires de famille par le biais d'une mémoire sensorielle. On a étudié plus haut la scène du *Livre pour enfant* où le visage de l'acteur ami ravive celle du petit frère, ici la sensation est et a été particulièrement forte car, comme toujours chez Honoré, elle révèle un lien affectif déterminant. La fratrie mise en scène dans *Dans Paris* se ressoude au sein de l'appartement familial au gré de plusieurs instants où les sensations sont recréées dans une forme de réciprocité. On le voit dans la scène de la lecture évoquée plus haut, mais on pourrait y ajouter celle du bain, ou encore d'autres moments dans la chambre. Quand Paul et Jonathan se retrouvent dans la baignoire, ou encore allongés sur le même lit, apparaissent des images qui contiennent des cristaux de temps, dans le sens où derrière les gestes et les sensations qu'ils font naître, se dessinent des bribes de passé nous laissant imaginer les personnages enfants dans les mêmes situations. Rien d'explicite ici, ni d'ostentatoire, mais une façon particulièrement sensible de mettre au premier plan le partage sensuel. Honoré dit lui-même qu'il « aime bien le registre de la sensualité familiale » . En dehors du lien fraternel, le film tisse

[76] *Ibid.*, p. 269

ou re-tisse les sentiments filiaux et paternels au fur et à mesure que le passé s'octroie une place au sein des situations que vivent ensemble les personnages. On voit alors Paul, dans sa chambre d'enfant, se blottir dans les bras de son père (Guy Marchand). Et quand les deux hommes décorent ensemble le sapin de Noël la même ombre traverse alors leur esprit, le souvenir de la jeune soeur disparue. Le spectre du suicide lie les trois hommes. Jonathan saute dans la Seine pour ressentir la même chose que Paul qui a tenté de se noyer dans l'après-midi. Puis après son retour à l'appartement, les deux frères partagent des confidences affectueuses, ils évoquent leur enfance et Jonathan raconte ses trois aventures amoureuses de la journée. Il finit par dire à Paul : « Trois fois j'ai prié pour toi aujourd'hui. Et puis ses filles je les partageais avec toi, j'ai prié pour qu'elles te sauvent un peu l'âme. Trois fois j'ai pu croire que je gardais mon frère en vie ». L'errance amoureuse de Jonathan, la multiplication des relations physiques traduisent la peur de la mort née du traumatisme familial, la tentative par le biais de la sensualité d'échapper au spectre de Thanatos. La sexualité ici est envisagée comme une pulsion de vie, et révèle le lien vital qui unit les deux frères.

Dans l'attention particulière portée au choix de ses acteurs, on comprend que la dimension familiale émane également d'une histoire du cinéma partagée. À la complicité des personnages fait écho celle de ceux qui les incarnent. Le couple Marie-France Pisier et Guy Marchand s'élabore par un lien temporel et sensuel au moment du tournage :

> « *Dans Paris* est un film léger et, en même temps, j'ai ressenti une émotion entre les acteurs que j'avais rarement connue. Ils étaient émus les uns par les autres. La scène dans la cuisine entre Marie-France Pisier et Guy Marchand par exemple, tient là-dessus, pas à

des mouvements de caméra compliqués. C'est eux qui font la scène. Sans doute parce qu'ils ne s'étaient pas revus depuis très longtemps. On avait commencé à tourner la scène, et puis on est partis manger. Il était déjà tard dans la nuit. Et Guy s'est mis à parler des lettres qu'il avait reçues de François Truffaut. Marie-France Pisier était à côté, elle ne disait rien. Alors que des lettres de Truffaut, j'imagine qu'elle doit en avoir, et des bien plus exaltées ! Et Guy le sait aussi. Et tout d'un coup, Marie-France demande à Guy : « Au fait avec Brigitte Bardot, vous êtes sortis ensemble ou pas ? » Ils se sont mis à parler de Bardot, de sa difficulté à être vedette. Et là, on était dans le cinéma français, absolument. Quand on est reparti finir la scène, ils s'amusaient vraiment et Marie-France a fait quelque chose qui n'était pas prévu : au lieu de se lever pour prendre une cigarette, elle s'est mise derrière Guy et l'a pris dans ses bras.[77] »

Dans Paris,

La profondeur de l'image temps se double alors par la résonance qui s'établit entre personnages et acteurs. Dans cette séquence le cinéaste parvient à saisir l'instant précis où les parents de Paul revivent une émotion partagée jadis, où Marie-France Pisier et Guy Marchand retrouvent la complicité des années passées, où les spectateurs se replongent dans une partie de l'histoire du cinéma français. Honoré prolonge le tissage des fils qui relie les histoires des uns et des autres entre ses oeuvres. *Les Bien-Aimés* s'achève sur un plan des escarpins de Madeleine, puis le générique de fin débute par un hommage à Marie-France Pisier. Par le montage, s'opèrent des passerelles invisibles entre l'objet magique, les chaussures qui ont permis à Madeleine de retrouver le temps perdu, mais aussi de lier l'image de Catherine Deneuve à celle Ludivine Sagnier, avec l'évocation de l'actrice de *Dans Paris*. Le cinéaste est comme le créateur de ponts qu'il nous invite à traverser, comme autant d'espaces temps

[77]Christophe Honoré, « Parler légèrement des choses graves », propos recueillis par Claire Vassé, 19 juillet 2013,

reliés les uns aux autres. Il s'agit d'ailleurs d'un leitmotiv que l'on retrouve dans tous ses films, les ponts parisiens sont très souvent filmés et leur valeur métaphorique est chantée par Alice (Clotilde Hesme) l'amante de Julie et Ismaël dans *Les Chansons d'Amour* : « Je suis le pont sur la rivière qui va de toi à toi ». C'est bien une écriture de l'altérité, et du lien que celle d'Honoré, et non de l'individualité ou de l'isolement. Le passé, s'il sépare un temps les êtres, peut être rappelé, et les images-temps donnent accès à cette fusion des personnes.

Enfin, la recherche du temps perdu chez Honoré s'organise souvent à deux. Un ami, un proche, est là pour guider, accompagner. Dans *Les Bien-Aimés*, c'est Clément (Louis Garrel) qui encourage Madeleine à se rendre sur les lieux du passé. Murée dans sa tristesse depuis la mort de son amant et le suicide de sa fille, Madeleine ne sort plus de chez elle, enfermée dans l'image d'un passé auquel elle n'a plus accès. Clément va être le passeur, celui qui va la conduire jusqu'à la porte du temps. De même, dans *Chambre 212*, quand Irène se désespère d'avoir perdu l'amour de Richard, c'est Maria qui endosse alors le rôle de guide. Cette dernière va pousser Irène à se rendre non sur les lieux de son passé mais de son futur (qui correspond en fait au présent de l'histoire) pour mieux se connaître en dehors d'un ancrage temporel aliénant et aveuglant.

Dans une démarche proustienne, Honoré nous montre donc comment s'opère la quête du temps perdu, la place essentielle qu'y occupe la perception sensorielle et l'entremêlement entre un mouvement introspectif et une forme d'altérité qu'elle soit amoureuse, familiale ou amicale. Mais au moment où la quête est accomplie, où le temps retrouvé se déploie face à nous, qu'advient-il?

X- L'expérience du temps qui rend voyant.

Chez Proust, juste après la survenue de la sensation identique à celle du passé surgit une vision. Les descriptions de ces apparitions se font écho et tissent des correspondances sensorielles et temporelles : « Un azur profond enivrait mes yeux, des impressions de fraî-

cheur, d'éblouissante lumière tournoyaient près de moi. (…) une nouvelle vision d'azur passa devant mes yeux[78] ». L'effort à mener ensuite porte sur le déchiffrage de cette image, et sur la compréhension de l'intensité du sentiment qu'elle provoque : « De nouveau la vision éblouissante et indistincte me frôlait comme si elle m'avait dit " Saisis-moi au passage si tu en as la force et tâche à résoudre l'énigme du bonheur que je te propose [79] ». Chez Honoré, on perçoit la même importance de la vue, et le cinéaste nous propose de découvrir cette vision et d'en décrypter les mystères, au même titre que ses personnages qu'il rend clairvoyants.

X-1- Une vision simultanée du passé, du présent et du futur.

« Le visionnaire, le voyant, c'est celui qui voit le temps dans le cristal »[80] écrit Deleuze. Cette capacité à observer est bien souvent chez Honoré celle du cinéaste lui-même. On l'a vu dans l'usage de la plongée zénithale par exemple de *Chambre 212*. La posture d'observateur s'affiche par le biais de procédés récurrents. Quand ce n'est pas le cinéaste lui-même qui se positionne en voyeur de la vie des personnages, ce sont les narrateurs de ses histoires qui endossent ce rôle. Jonathan de *Dans Paris* commente le récit à partir de la terrasse de l'appartement, et quand il se penche vers le bas, il semble contempler l'histoire qu'il prend en charge. Le montage cut entre le regard caméra et le plan de la route de campagne qu'a pris Paul un an plus tôt souligne la concomitance entre les deux : Jonathan voit la voiture de son frère qui part s'installer en campagne, et il nous fait partager sa vision du passé. Sa réplique « Je sais être partout à la fois » traduit non seulement son omniscience mais aussi sa capacité à voir dans le temps. Véra dans *Les Bien-Aimés* semble avoir le même talent. À la quatrième minute du film, un plan vient entrecouper la séquence qui présente Madeleine dans les années 60. Il s'agit d'une vue sur Véra, en gros plan puis en plan poitrine, qui marche et que la caméra accompagne dans un travelling arrière. La jeune femme d'une trentaine d'années semble contempler et s'amuser du moment où sa mère a accepté pour la première fois de se prosti-

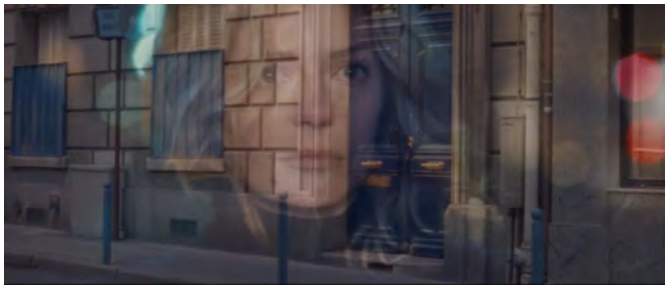
---

[78] *Ibid*., p. 265

[79] *Ibid*., p. 264

[80] Gilles Deleuze, *L'image-temps*, *op.cit*., p.109

tuer, bien avant sa naissance. Le cinéaste accorde un don de voyance à son personnage, et il le signifie par le fondu enchaîné.



Les Bien-Aimés,

L' ancrage temporel et narratif de ce point de vue reste flou. Honoré ne l'explicite pas à la manière d'un récit enchâssé qui donnerait lieu à un flash-back. La séquence se déroulant dans les années 60 reprend où elle s'est interrompue sans plus d'éléments qui permettraient de comprendre le regard rétrospectif de Véra. L'impression est encore plus troublante quand on sait que ce personnage meurt au cours du film. L'auteur, quand il choisit d'en faire une narratrice omnisciente au début de son film, semble nous suggérer qu'il s'agit d'un regard et d'une voix venant d'outre-tombe. Parfois, la vision se fait plus brutale. Le montage cut rapide fait se succéder les images du présent et du passé. La juxtaposition souligne l'immédiateté et induit la force de l'émotion que procure la vision. La séquence chantée des *Chansons d'amour* dans laquelle Ismaël rentre d'un déjeuner passé dans la famille de Julie met en scène cette expérience à deux reprises. Tandis que les paroles expriment le spleen du personnage face à un monde rendu sombre et étouffant par la mort de son amie, sa déambulation est ponctuée de deux chocs visuels. Le montage repose sur des raccords mouvement et regard : Ismaël passe devant la rue où s'est effondrée Julie, il regarde machinalement vers l'entrée de la boîte de nuit et le plan d'après montre l'ambulance et les voitures de police présentes au moment du décès. Honoré ne reprend pas l'image exacte du début du film, il modifie le point de vue. À ce moment nous revoyons la scène mais à travers les yeux du personnage, du bout de la rue, en plein après-midi.

Les Chansons d'amour,

Cette modification d'axe nous dit beaucoup sur l'image-temps que le cinéaste élabore. En ne reprenant pas les plans de la séquence originelle, ce dernier s'éloigne du flash-back. Il ne vise pas à nous rappeler l'histoire de Julie, ni même à mettre en place un retour en arrière narratif, l'enjeu repose plutôt ici sur la représentation d'une expérience du temps. En cela il se rapproche de Proust et souligne le caractère exceptionnel et inattendu de l'image par une pause musicale puis par un ralenti. Un peu plus loin dans la séquence, le personnage est confronté au surgissement d'une seconde image. Le cinéaste procède de la même façon. Le plan coïncide à un moment mis en scène dans la première partie du film où un passage chanté nous montre le trio amoureux rentrant de soirée et où une querelle éclate entre Ismaël et Julie. Mais alors que dans cette séquence initiale Honoré avait utilisé un travelling arrière pour faire s'éloigner Julie dans la rue, et ainsi sans doute symboliser sa mort prochaine, il inverse le mouvement de caméra et fait se rapprocher la jeune femme. Les deux plans pour ainsi dire s'opposent par le procédé filmique mais aussi par la perception temporelle. Celui de la première séquence insère l'image de l'avenir dans le présent, en entourant Julie d'une aura mortifère qui la sépare déjà des autres et en cristallisant le souvenir visuel qui resurgira dans le futur d'Ismaël. Le plan de l'autre séquence au contraire donne à voir la coexistence du présent avec le passé. Le changement de mise en scène dans les deux cas nous signifient que les

apparitions surgissent du passé mais que le surgissement est déclenché à partir du moment présent et que c'est une image qui s'actualise et se recompose au moment de la réminiscence. « La façon fortuite, inévitable, dont la sensation avait été rencontrée contrôlait la vérité d'un passé qu'elle ressuscitait, des images qu'elle déclenchait [81]. »

Si Honoré se plaît à imaginer des personnages en mesure de voir les situations et les êtres qui ont peuplé leur passé, il aime également leur attribuer la capacité de se reconnaître, de « renaître », pour reprendre l'expression proustienne. Cependant, la lucidité face au temps n'est pas toujours aisée, et parfois un effort doit être entrepris pour déchiffrer, pour « résoudre l'énigme [82] ».

X-2- Reconnaissance de ceux qu'ils ont été, et de ceux qu'ils seront.

Dans *Chambre 212*, la clairvoyance des personnages est inégale. Elle est même rendue assez difficile pour certains personnages tels que Richard qui fait preuve d'aveuglement face à celui qu'il a été dans sa jeunesse. Dans un premier temps cela crée une situation comique basée sur le principe du quiproquo puisque Richard / Benjamin Biolay ne se reconnait pas et se confond lui-même avec Asdrubal, le jeune étudiant amant de sa femme, alors que Richard / Vincent Lacoste est parfaitement conscient de la méprise et s'en amuse. En dehors de l'aspect jubilatoire de la comédie, cette scène interroge notre capacité à voir dans le temps. Honoré postule que le temps, pour celui qui ne serait pas en mesure de s'en extraire et de devenir voyant, fragmente notre identité, isole les différents « moi » en autant d'altérités que de découpages chronologiques. Marcel en fait l'expérience dans *Le Temps Retrouvé* : « Je m'étais au premier instant demandé avec colère quel était l'étranger qui venait me faire mal, et l'étranger c'était moi-même, c'était l'enfant que j'étais alors, que le livre venait de susciter en moi[83]. » Sur les pas de Proust le cinéaste invite à une réconciliation intérieure à travers la dé-

[81] *Ibid.*, p. 277

[82] *Ibid.*, p. 264

[83] *Ibid.*, p. 283

couverte de la dimension ontologique du temps, de la perspective d'un dépassement d'une perception chronologique. Comme Marcel le comprend dans le dernier tome de *La Recherche*, le passé reste à notre portée, n'est pas en dehors de notre présent. Irène de *Chambre 212* a l'intuition de cette possibilité de vivre dans le temps. Quand elle se retrouve face à celle qu'elle a été dans sa jeunesse, elle a un temps d'arrêt et après quelques secondes de réflexion elle se reconnaît. La confrontation à sa propre image ne va pourtant pas de soi et semble même venir réparer un oubli : « J'ai tout de même été très jolie, non? ». Le cinéaste aborde dans ce film les effets du temps, nous y reviendrons à la fin de cette partie mais on peut déjà évoquer que la mise en regard des corps jeunes avec les physiques vieillis est à la fois source de souffrance pour ses personnages et prise de conscience du temps, de la « vue d'optique des années, la vue non d'un monument, mais d'une personne située dans la perspective déformante du Temps[84] ».

Mais très vite les deux Irène dialoguent et leur rencontre devient alors un moment de compréhension profonde de la vie. Irène âgée dévoile son futur à la jeune femme d'autrefois. Cette dernière est alors en mesure de voir le temps. Au-delà d'une simple prémonition, il s'agit de percevoir en quoi le présent contient ce futur, et en quoi tout repose sur un continuum qui nous constitue comme être unique. Le personnage découvre à ce moment « cette réalité que nous risquerions fort de mourir sans l'avoir connue, et qui est tout simplement notre vie, la vraie vie » et « qui nous fait voir à nous-même notre propre vie [85] ».

Honoré met en scène le même éclair intuitif dans les scènes de première rencontre. L'amour, par l'intensité des émotions qu'il suscite, a alors à voir avec ce don de voyance dans le temps. Le cinéaste revisite le topos du coup de foudre dans *La Belle Personne*. Par ses choix de mise en scène il accentue l'échange de regards et laisse percevoir la reconnaissance immédiate de l'alter ego. Madame de Lafayette décrivait ainsi la scène :

---

[84] *Ibid.*, p. 332

[85] *Ibid.*, p. 273

> « Elle se tourna et vit un homme qu'elle crut d'abord ne pouvoir être que Monsieur de Nemours, qui passait par-dessus quelques sièges pour arriver où l'on dansait. Ce prince était fait d'une sorte qu'il parut difficile de n'être pas surprise de le voir quand on ne l'avait jamais vu, surtout ce soir-là, où le soin qu'il avait pris de se parer augmentait encore l'air brillant qui était dans sa personne ; mais il était difficile aussi de voir Madame de Clèves pour la première fois sans avoir un grand étonnement. Monsieur de Nemours fut tellement surpris de sa beauté que, lorsqu'il fut proche d'elle, et qu'elle lui fit la révérence, il ne put s'empêcher de donner des marques de son admiration. [86] »

La romancière place la rencontre sous le signe du choc visuel et réciproque. La vue de l'autre est comme une illumination qui engendre une émotion incontrôlable et une reconnaissance instinctive. Les deux personnages sont liés dans le récit littéraire par une mise en miroir reposant sur leur égale beauté et sur la même intensité de la réaction à la vue de l'autre.

Honoré tout en s'éloignant du contexte de la cour du 16ème siècle prend soin de transposer avec une certaine fidélité cette alchimie du coup de foudre. Il établit une progression dramatique en resserrant peu à peu les cadrages, en isolant les deux personnages des autres élèves par des plans de plus en plus longs. Le trouble chez Nemours se perçoit par une attraction physique qui le fait se tourner vers Junie, en rechercher une proximité physique, revenir auprès d'elle aussitôt après s'en être éloigné. Le travelling souligne cette force à laquelle est soumis le jeune homme tandis que Junie qui reste statique ne peut cacher son émoi et retenir ses larmes. L'intensité ressentie lors de cette première rencontre ne peut se lire qu' à travers la notion de réminiscence : « Deux personnes se connaissent, mais se connaissent déjà et ne se connaissent pas encore [87]».

---

[86] Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, éd., lieu, date, p.

[87] Gilles Deleuze, *L'image-temps*, *op.cit*., p.132

La Belle Personne

Derrière les images émerge le mythe platonicien de l'androgyne. Zeus cherche à punir les hommes d'avoir tenté d'attaquer les dieux. Il décide de les affaiblir en les coupant en deux, et en dissociant les sexes. « C'est de ce moment que date l'amour inné des hommes les uns pour les autres : l'amour recompose l'antique nature, s'efforce de fondre deux êtres en un seul, et de guérir la nature humaine.[88] » Le cinéaste, en soulignant l'attirance immédiate des amoureux ainsi que l'émotion qu'elle suscite, et en la rendant encore plus palpable par le chant de La Callas, met en scène le caractère sentimental et irrationnel de l'instant. Il convoque aussi la croyance en la métempsycose, et on assiste à la reconnaissance inconsciente de deux âmes qui se seraient déjà croisées. En même temps c'est une part d'eux-mêmes que Nemours et Junie retrouvent. En s'éloignant du roman originel, par la multiplication des références et le mélange des registres, Honoré élabore des images qui « rétablissent la puissance de l'ébranlement », « la sublimation du sentiment amoureux[89] », montrant les liens invisibles entre les mystères de l'amour et du temps. Il reprend d'une façon assez similaire le topos dans *Les Bien-Aimés*. La première rencontre entre Véra et Henderson se place aussi sous le signe de la réminiscence d'un amour passé. Dans leur vie présente, rien ne semble prédisposer les deux personnages à vivre une histoire d'amour. L'éloignement géographique, le mode de vie, la sexualité même puisque Henderson est homosexuel, tout les sépare en apparence, et pourtant le lien perceptible dès le premier échange de regard, ne sera rompu qu'après la mort de Véra.

---

[88] Platon, *Le Banquet.* Traduction E. Chambry, 189d. 193d

[89] Jean Cléder, « De *La Princesse de Clèves* à *La Belle Personne.* Traduire une figure d'intensité? », *Christophe Honoré, le cinéma nous inachève*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2014, p.59

Dans les deux films l'amour se teinte d'une couleur tragique et les personnages ont la vision de l'issue malheureuse inscrite dans la relation qui est en train de se nouer. Junie préfère partir plutôt que de vivre son amour avec Nemours. Le cinéaste, tout en se délestant de la portée moraliste du 17ème siècle qui induisait le poids de la fidélité de la Princesse de Clèves à son défunt mari, accentue la force d'intuition de son personnage féminin. Lors du dernier échange des amoureux, Junie confie sa clairvoyance sur leurs sentiments : « Il n'y a pas d'amour éternel, donc s'aimer c'est s'aimer pour un certain temps.Tu finiras par te détacher, un jour tu partiras pour en aimer une autre et moi je n'y survivrai pas. » Il ne faut pas entendre une forme de prédiction dans les mots prononcés par Léa Seydoux, mais plutôt la conscience qu'au moment où l'amour se vit dans le présent, il contient déjà sa finitude. Véra a le même pouvoir fatal de percevoir ce qui est en marche, et c'est cette vision tragique de son futur amour avec Henderson qui la pousse au suicide après une nuit dans les bras de l'homme qu'elle aime, consciente que ce moment est déjà passé, qu'il ne se reproduira pas, et que son souvenir la rongera. Honoré filme son personnage face au miroir de la salle de bain puis dans le bar de l'Hôtel. Sa lucidité l'enferme dans la solitude. « C'est dans le temps vide que nous anticipons le souvenir, désagrégeons ce qui est actuel et plaçons le souvenir une fois formé [90]. » Le moment de bonheur amoureux que vient de vivre Véra n'est pas envisagé dans une simple succession d'événements sur la ligne du temps, il est indépassable, faisant converger « les pointes du présent », « présent du futur, présent du présent, présent du passé [91] ». Le suicide de la jeune femme exprime le refus d'un présent déjà passé dont le souvenir s'avérera une source de souffrance dans l'avenir.

Les Bien-Aimés,

[90] Gilles Deleuze, *op.cit.*, p.132 -133

[91] *Id.*

Dans les deux films on assiste en quelque sorte à un combat entre Eros et Chronos. « Si nous sommes malades d'Eros, disait Antonioni, c'est parce qu'Eros est lui-même malade; il est malade non pas simplement parce qu'il est vieux ou périmé dans son contenu, mais parce qu'il est pris dans la forme pure d'un temps qui se déchire entre un passé déjà terminé et un futur sans issue[92].» Les propos du cinéaste italien apportent une résonance évidente aux situations qu'Honoré fait vivre à ses héroïnes. Le bonheur amoureux se heurte au temps, le cinéma représente le conflit dans lequel les personnages se retrouvent pris au piège. Ces derniers dans une forme de lucidité mélancolique savent que l'amour ne sera pas vainqueur.

XI- Une lucidité mélancolique mais légère et consolatrice.

XI-1- Le trop tard du temps perdu.

Les récits d'Honoré mettent les personnages face à leurs échecs, leurs projets avortés, leurs désirs inassouvis. Le temps retrouvé ne répare pas toujours les blessures et les frustrations, mais au contraire bien souvent les ravive, et les fait revivre. C'est le sentiment du temps perdu qui colore l'ensemble du cinéma d'Honoré d'une mélancolie sentimentale. Les paroles que chantent Ludivine Sagnier dans *Les Chansons d'amour* ne disent pas autre chose : « Pourquoi viens-tu si tard? Je ne t'attendais plus, j'avais cessé d'y croire, tiré un trait dessus. Pourquoi viens-tu si tard? Quelle cruauté bizarre ». Malgré les tentatives enflammées d'Irène dans *Chambre 212*, son amour avec Richard ne peut renaître, et il lui faut faire le deuil des rêves qu'elle avait conçus. Une image métaphorique résume parfaitement le renoncement : des cendres pleuvent dans la chambre sur Richard après le départ d'Irène. Ce qui meurt à ce moment est l'illusion de maîtriser le temps, d'être en mesure de le contrôler parce qu'il serait en nous. Or, le cinéaste souligne l'inverse. Les possibilités de l'amour certes se multiplient au présent : avoir un enfant ou ne pas en avoir, préférer une femme plutôt qu'une autre, prolonger une relation adultère ou non, mais les choix ne s'offrent pas deux fois, et

[92] Gilles Deleuze, *op.cit.*, p.36

nous sommes soumis au temps. L'expérience devient encore plus cruelle quand nous contemplons ce qui aurait pu être. « La route que nous parcourons dans le temps est jonchée des débris de tout ce que nous commencions d'être, de tout ce que nous aurions pu devenir[93]. » Ce regard sur celui ou celle qu'on aurait pu être rapproche Honoré de Demy qui a su rendre si poignant le moment où les personnages réalisent qu'il est trop tard, à l'image de la séquence finale des *Parapluies de Cherbourg*.

Les signes du temps qui passe cristallisent les renoncements auxquels nous devons nous soumettre. Proust développe la sidération de son personnage dans les dernières pages de *La Recherche* face aux portraits vieillis des personnes connues jadis en pleine jeunesse. Dans de longues descriptions Marcel observe « les masques du Temps[94] », ces visages et ces corps qu'il a parfois peine à reconnaître. Il pointe de façon explicite la responsable des changements : « cette cause qui avait substitué au Legrandin coloré et rapide un pâle et triste fantôme de Legrandin, c'était la vieillesse[95] ». On retrouve un écho de cette confrontation entre le portrait de la jeunesse et celui d'aujourd'hui quand Richard en fait le reproche à Maria : « Tu étais délicieuse et enflammée et te voilà vide et organisée ». Honoré n'élude pas la décrépitude physique, il s'attache bien au contraire à l'évoquer, surtout dans son dernier film. Plusieurs passages dialogués montrent que les personnages ne sont pas dupes de la métamorphose que le temps opère. « C'est déjà assez cruel pour moi de te voir si jeune et de me sentir si dégoûtante » dit Maria à Richard. Ce dernier, quand il s'observe avec 25 ans de plus, exprime du dégoût face à « ce sale bonhomme ». Puis sa longue tirade prend une tonalité grave et dramatique, il fait un autoportrait sans complaisance de son corps vieilli : « Mes organes qui vieillissent, mes yeux qui voient moins, mes oreilles qui entendent moins bien, mes cheveux qui disparaissent, mes dents qui se trouent, ma peau partout qui plisse », et des conséquences inévitables sur l'amour : « et mon âme aussi, il n'y pas de raison que comme le reste elle n'ait pas pris un coup de vieux, peut-être que si tu ne m'aimes plus c'est que j'ai pris trop de coups et que tu ne supportes pas de me voir comme ça, à terre et sans résistance ». La mise

---

[93] Henri Bergson, *L'évolution créatrice* (1907), Paris, PUF, 1959, p.67

[94] *Ibid.*, p. 340

[95] *Ibid.*, p. 343

en scène théâtrale renforce le poids des mots et communique toute l'amertume lucide du personnage face à l'oeuvre destructrice du temps.

Le temps ronge l'amour au delà des corps. Et c'est ce que comprend le Richard jeune dans la scène du bar. Il voit Maria lui échapper. La parenthèse extra-temporelle qu'ils ont vécue lors de cette nuit a fait resurgir l'amour de Maria tel qu'elle l'avait ressenti 25 ans plus tôt. L'attirance et la complicité physique du couple a pu renaître comme par enchantement mais le bonheur du temps retrouvé n'est qu'éphémère. L'ensemble de la séquence se déroule dans une ambiance extrêmement mélancolique, la mise en scène mêle la douceur et la sensualité à la tristesse et la nostalgie. La musique de Barry Manilow achève d'instaurer une atmosphère particulièrement émouvante.

Chambre 212, 2019

Le cinéaste met en scène un champ contrechamp entre Maria et Richard. L'insistance sur les regards échangés laisse apparaître la révélation amère que le temps des premiers amours est perdu. L'expressivité de Vincent Lacoste à ce moment montre tout son désarroi et toute son impuissance à prolonger le bonheur d'autrefois. Le cinéaste juste après insère l'image métaphorique du passé amoureux qui disparaît dans les flammes. Au regard de Richard fait écho le geste de Maria au petit matin. Elle ferme la porte de la chambre et en verrouille la serrure, la métaphore signifiant le renoncement lucide et douloureux du personnage. Maria a eu accès au passé, a pu durant une nuit accéder à une vision clairvoyante du temps, mais la parenthèse doit se refermer, et elle a compris que cela suppose de renoncer.

Chambre 212, 2019

Après avoir regardé une dernière fois les incarnations de son passé, elle s'en détache à regret. Le passage de l'expérience hors du temps à la vie réelle et ancrée dans la chronologie pragmatique du quotidien est douloureux mais inévitable. Honoré nous place aux côtés de son personnage dans ce basculement d'un état à l'autre par le montage son, il fait se prolonger la musique de Barry Manilow jusqu'à la fin de la séquence dans l'hôtel. Maria a pris la mesure du caractère éphémère des réminiscences exactement comme le fait Marcel : « Mais ce trompe-l'œil qui mettait près de moi un moment du passé, incompatible avec le présent, ce trompe-l'œil ne durait pas[96]. »

Godard lors d'un entretien avec Marguerite Duras affirmait que : « La littérature commence par le temps perdu et termine par le temps retrouvé alors que le cinéma commence par le temps retrouvé et finit par le temps perdu[97] ». C'est effectivement ce que pourrait révéler cette fin de séquence. Pourtant, Honoré ne fait pas le choix d'arrêter ici son film, il choisit au contraire un épilogue qui s'ouvre sur une perspective optimiste. Et peut-être qu'en cela il rejoint encore Proust pour lequel, même si le surgissement du passé n'est par essence qu'éphémère, cette capacité à percevoir le temps reste acquise.

---

[96] *Ibid*., p. 270

[97] Archive de l'INA, face-à-face entre Jean-Luc Godard et Marguerite Duras, filmé chez celle-ci un 2 décembre 1987, https://www.troiscouleurs.fr/le-festival-a-la-maison/top-archive/larchive-du-matin-quand-jean-luc-godard-et-marguerite-duras-se-confiaient-lun-a-lautre/?

XI- 2- Une consolation cependant née du temps retrouvé.

Honoré achève *Chambre 212* en nous laissant entrevoir un nouveau départ entre Richard et Maria vers une relation qui ne sera pas celle du début de leur amour, mais autre et désormais plus riche de l'expérience extra-temporelle qui vient d'être traversée. Il est d'ailleurs significatif de voir que le cinéaste choisit comme dernier plan son héroïne en train de marcher. Maria se met en mouvement et avance d'une démarche assurée. L'image nous fait penser au tout début du film, mais pourtant elle n'est pas tout à fait la même, un moment crucial s'est déroulé entre l'ouverture et la scène finale. Le cinéaste parsème son plan des signes du voyage temporel que l'on vient de vivre avec les personnages : Maria passe à côté du bar le Rosebud tandis qu'on aperçoit derrière, l'enseigne de l'hôtel, et de l'autre côté de la rue, le cinéma. Ce motif du nouveau départ marque la clôture de plusieurs films. Junie dans *La Belle Personne* fuit son amour en embarquant sur un bateau qui l'emmène loin de la désillusion amoureuse qu'elle ne veut pas vivre (ou revivre si on reprend la thèse de la métempsycose évoquée plus haut). Le cinéaste choisit de souligner le mouvement par deux procédés filmiques. La caméra embarquée filme tout d'abord Junie de dos au moment où le bateau s'éloigne du quai, et l'accélération de l'image donne une énergie particulière à la scène, un peu en décalage avec la mélodie du montage son. Puis le plan suivant cadre Junie de face, son visage est serein, l'image d'après est le contrechamp, celui du rivage qu'elle regarde s'éloigner. En trois temps, le cinéaste orchestre le voyage qu'entreprend son personnage.

La Belle Personne,

On est loin de la Princesse de Clèves qui se cache en se cloîtrant, renonçant à la vie en même temps qu'à son amour. Le personnage de Madame de Lafayette enfermée dans une morale qu'elle pense indépassable, subit le temps, celui que la société façonne de toute pièce.

Mais la jeune fille du film, elle, gagne sa liberté, car on l'a vu, elle agit, non par peur de ne pas respecter les règles morales, mais au contraire par clairvoyance. Sa compréhension du temps la rend libre de ses actes et se traduit par le voyage qu'elle choisit de faire. De la même façon, Madeleine dans *Les Bien-Aimés* repart de l'appartement habité autrefois, elle prend la route en sens inverse mais on sait qu'elle ne reviendra pas au point de départ. Elle vient d'accéder à un instant précieux de son passé et a réalisé qu'elle gardait en elle cette capacité à prolonger l'amour défunt. Honoré, en choisissant de mettre en mouvement ses personnages au moment où il les quitte, les dote d'un pouvoir, celui de continuer d'avancer. Et quand on sait que chez le cinéaste le mouvement se subordonne au temps, on comprend qu'il attribue aussi à ces derniers la possibilité de se tourner vers le temps, de le voir, d'en prendre la mesure et de ne pas y être totalement soumis.

Les dernières images des films peuvent aussi être des scènes d'étreintes. Alice rejoint Paul et Jonathan au lit à la fin de *Dans Paris*, et Ismaël enlace Erwann dans *Les Chansons d'amour*. Les derniers mots échangés appellent également à une forme de consolation de l'autre ou par l'autre. Paul engage Alice à « prendre soin de sa tristesse », tandis qu'Ismaël demande à Erwann : « aime-moi moins, mais aime-moi longtemps ». On retrouve l'importance de l'altérité dans l'oeuvre d'Honoré. Il ne condamne jamais ses personnages à une solitude sans issue, et la présence des autres engendre toujours une sorte de soutien affectif. Madeleine revient au domicile conjugal en chantant que ce qui la tue est de « ne pouvoir vivre sans aimer » l'amant défunt, mais la présence réconfortante en arrière plan de l'époux symbolise à ce moment la possibilité de l'avenir avec cet autre amour. Dans la forme composée qu'Honoré donne au temps, on ressent une douceur consolatrice. À ce titre l'importance de la musique et le recours à la chanson sont révélatrices de la position du cinéaste : « J'aime l'esprit de la comédie musicale, proche de celui de la pop : ne jamais se plaindre, ne jamais s'appesantir, s'offrir la possibilité du lyrisme à partir d'une tragédie quotidienne[98]. » Même si les chansons d'Honoré sont souvent tristes elles rendent la tristesse plus douce et supportable. Laurent Jullier souligne d'ailleurs une différence essentielle entre l'univers d'Honoré et celui

[98] Brigitte Buffard-Moret, « La chanson dans *Les Chansons d'amour* de Christophe Honoré », *Christophe Honoré, le cinéma nous inachève*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2014, p.73

de Demy : « Tandis que l'évocation des mondes possibles devient mortifère chez Demy, chez Honoré elle encourage plutôt à essayer pour de bon les vies possibles[99] ». En dessinant des alternatives aux histoires racontées, ce dernier atténue le registre tragique et déleste ses personnages du poids du fatum, d'un temps qui ne serait défini que par le déroulement d'un destin fatal.

La vision du temps est donc toute personnelle dans le cinéma d'Honoré, proustienne par le passage des sensations aux visions, mais originale dans la possibilité de partager l'expérience, amère et cruelle quand elle livre la tragédie humaine obligée de se plier au temps qui passe et qui ne se rattrape pas, mais aussi douce et émancipatrice dans la liberté offerte de retrouver et de recomposer le temps. On peut s'interroger sur la nature des images qui peuvent rendre compte de cette complexité. Qu'en est-il de l'esthétique élaborée au fil des oeuvres pour mettre en images les questionnements proustiens? Comme le romancier de *La Recherche*, le cinéaste vise-t-il à trouver une forme d'expression artistique qui puisse être en adéquation avec l'expérience du temps?

XII- À la recherche d'un art pour restituer le temps.

XII-1- Le temps à l'échelle d'une oeuvre.

Proust organise son oeuvre en retraçant les étapes de la vie. Le premier tome évoque l'expérience de la mémoire involontaire qui ramène le narrateur en enfance lors de l'épisode de la madeleine, puis les romans suivants retracent son parcours de l'adolescence à l'âge adulte jusqu'à l'aube de la vieillesse évoquée dans *Le Temps retrouvé*. Un regard surplombant sur l'ensemble des livres, pièces et films d'Honoré fait réaliser qu'il en est de même pour son oeuvre. On note tout d'abord, la très grande importance de l'enfance dans les premières oeuvres qu'elles soient littéraires ou cinématographiques. De nombreux personnages enfants

[99] Laurent Jullier et Giuseppina Sapio « Bernardo Bertolucci et Jacques Demy. Présences fantomales dans le cinéma de Christophe Honoré », *Christophe Honoré, le cinéma nous inachève*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2014, p.31

occupent une place centrale dans les récits. Loin de les cantonner à la périphérie des histoires, l'auteur en fait les sujets pensants et actants, révélant son intérêt pour cette période de la vie : « J'ai beaucoup travaillé sur les figures d'enfants et, généralement, j'ai souhaité les montrer en train de réfléchir à la situation dans laquelle ils se trouvaient, ou dont ils étaient les témoins[100] ». L'enfance est envisagée par Honoré comme une phase durant laquelle se cristallisent les émotions, les réflexions sur la vie, et surtout les souvenirs. Le début de sa carrière est toute entière tournée vers ce premier âge de la vie puisqu'il commence par écrire de la littérature de jeunesse, et son premier film est une adaptation d'un de ses livres pour enfants, mettant en scène la vie d'un jeune garçon. Si l'enfance est si importante pour Honoré, c'est aussi parce qu'elle est étroitement liée à la famille, thème récurrent sur lequel l'auteur ne cesse de revenir. Les questionnements sur les relations familiales, les traces indélébiles qu'elles laissent sur les enfants, traversent les oeuvres du début de la production d'Honoré. Si le corpus support à notre recherche ne comporte pas de personnages d'enfants, l'enfance n'y est cependant pas étrangère, et elle est justement rappelée la plupart du temps à travers les livres. Paul lit un album de jeunesse à Jonathan dans *Dans Paris*, et Junie en offre un à Otto dans *La Princesse de Clèves*. Les personnages laissent aussi souvent s'exprimer le caractère enfantin qui continue d'exister en eux, on pense notamment au personnage facétieux d'Ismaël dans *Les Chansons d'amour*.

L'adolescence et plus précisément les amours adolescents intéressent aussi très vite Honoré, il en fait le thème de plusieurs films dans la suite de son oeuvre et cela est d'ailleurs la motivation principale de la réalisation de *La Belle Personne* : « Je me suis aperçu, en relisant *La Princesse de Clèves*, que c'était un livre sur de très jeunes gens, or j'avais envie de parler de l'amour adolescent[101]». Cette période de l'adolescence se caractérise par un entre-deux qui est caractéristique des récits d'Honoré, et on découvre des personnages de jeunes adultes dans ses films pour lesquels la frontière est poreuse entre les deux âges. Louis Garrel incarne parfaitement le type de « l'adulescent » qu'Honoré cherche à représenter. Il est frap-

---

[100] Christophe Honoré, « Dynamiques de groupes », *Christophe Honoré, le cinéma nous inachève*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2014, p.152

[101] *Ibid.*, p. 153-154

pant de voir comment les oeuvres miment la progression de la vie et entrent en adéquation avec notre relation au temps qui se métamorphose au cours des années. Les derniers films mettent en scène des personnages plus âgés. Et, on l'a vu, *Chambre 212* nous parle du basculement vers la vieillesse, du rapport problématique au passé et à l'avenir que les personnages ressentent. À l'image de Proust, Honoré semble entremêler par le déroulement des âges sa propre vie à celle de ses personnages, et creuser son questionnement sur le temps et la mémoire. Chacune de ses oeuvres interroge la place du passé et son lien avec le présent. Le processus de la mémoire est étroitement lié à la mise en scène, et la conception du temps qui se révèle à travers les films, tout en établissant la conception chronologique de la vie, offre la vision d'une approche plus complexe que la simple succession d'un temps linéaire. Quand le narrateur de *La Recherche* décide, à la fin du récit, de se mettre à écrire le roman que l'on vient précisément de lire, il enferme la structure de l'œuvre dans une boucle qui semble ainsi abolir la linéarité du temps. Honoré, par les va-et-vient entre les strates temporelles qui traversent ses oeuvres, élabore également des motifs circulaires. Si ses derniers films tendent à « décrire l'homme comme ayant la longueur non de son corps mais de ses années », l'ensemble de son oeuvre fait néanmoins ressentir qu'« on se trompe (quand) on conçoit l'âge comme quelque chose de mesurable[102] ». *Chambre 212*, par les multiples croisements de bribes temporelles, rend particulièrement sensible cette idée proustienne. Maria, l'espace d'une nuit parvient à approcher la complexité du temps, ce qu'elle découvre va bien au-delà d'un simple comptage des années. Le cinéaste par des choix narratifs et esthétiques est parvenu tout au long de sa carrière à montrer le temps, à le capturer pour en faire le matériau même de son art. Proust définissait ainsi le procédé littéraire idéal pour expliquer la mémoire et le surgissement du temps :

> « La vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style, ou même, ainsi que la vie, quand, en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence en les réunissant l'une et l'autre, pour les sous-

[102] *Ibid.*, p. 469

traire aux contingences du temps, dans une métaphore, et les enchaînera par le lien indescriptible d'une alliance de mots[103]. »

Qu'en est-il des procédés filmiques propres à Honoré pour mettre en images le temps?

XII-2- Une esthétique pour montrer le temps, étude de deux figures prédominantes : le trait d'union et la cristallisation.

Le refus d'une esthétique naturaliste est bien sûr à mettre en écho avec la distance que le cinéaste prend vis à vis d'une représentation sociale du temps. L'intérêt pour ce dernier ne réside pas dans la recherche d'une forme filmique réaliste. Celle-ci ne rendrait compte que des signes extérieurs du temps qui passe, or l'essentiel est plutôt de sonder l'expérience intérieure. La position d'Honoré semble entrer en résonance avec les propos de Proust : « La littérature qui se contente de "décrire les choses", de donner un misérable relevé de leurs lignes et de leur surface, est, malgré sa prétention réaliste, la plus éloignée de la réalité, (…), car elle coupe brusquement toute communication de notre moi présent avec le passé, dont les choses gardent l'essence, et l'avenir, où elles nous incitent à le goûter encore[104]. » Que ce soit par la direction d'acteurs, par la mise en scène ou les choix d'écriture et de montage, Honoré manifeste le même refus d'une démarche artistique qui se prétendrait le reflet d'une réalité objective et extérieure. Il exprime sa préférence pour un cinéma de la subjectivité qui affiche ses artifices : « J'ai choisi le camp des gens pour qui le cinéma est avant tout l'art de la mise en scène, et non pas l'art du sujet. Pour moi, l'écriture doit être le sujet des films[105] ». Les histoires qu'il met en scène ne visent pas à raconter la vie des personnages telle qu'elle se déroule dans notre société et dans un environnement caractérisé, mais à faire passer la vision de l'auteur, sa capacité à voir le temps, à représenter ses personnages qui en font une expérience

[103] *Ibid*., p. 289

[104] *Ibid*., p. 284

[105] Christophe Honoré, « Géographie de la création », *Christophe Honoré, le cinéma nous inachève*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2014, p.122

ontologique. Au fil des oeuvres filmiques des éléments formels ressortent, et portent en eux le geste artistique de l'auteur.

À ce titre on peut s'arrêter sur deux figures récurrentes qui nous semblent définir l'esthétique d'Honoré, contenir sa vision personnelle du temps. La première s'apparente à celle du trait d'union. À l'écrit il s'agit d'un signe de ponctuation qui fait le lien entre deux syntagmes pour constituer une expression qui a sa propre unité comme par exemple « l'image-temps » ou « l'outre-tombe », mots valise pouvant si bien s'appliquer à l'univers d'Honoré. Transposé à l'écran, le trait d'union devient un signe visuel qui continue de relier deux éléments pour composer une image cohérente dans son unicité. Le cinéma d'Honoré ne cesse de décliner ce motif, établissant un passage entre le passé et le présent, le présent et le futur, reliant les oeuvres préexistantes à celles qui se créent. Les références artistiques ne sont jamais de simples clin d'oeil juxtaposés, le cinéaste se plaît à tisser des fils entre celles-ci. Ci-dessous, le plan extrait de *Dans Paris* offre un exemple parlant de la construction visuelle élaborée pour donner à voir ce trait d'union et y impliquer le spectateur par le regard caméra.

Dans Paris,

On l'a évoqué à plusieurs reprises, Honoré n'est pas un cinéaste de la rupture mais au contraire, on perçoit chez lui une quête incessante de restauration des liens, qu'ils soient affectifs ou temporels dans une continuité non pas linéaire mais circulaire. Le mouvement associé n'est pas la pulsion en avant mais le va-et-vient qui permet de maintenir la jonction. Dans *Chambre 212*, on voit avec quel soin sont cadrés les deux couples dans la scène du bar.

Chambre 212,

Le montant de la fenêtre peut sembler couper en deux le champ dans une sorte de split screen mais il s'agit plutôt d'un élément de liaison. Les couples, en dansant, échangent de partenaires, et dans ce plan, se donne à voir le passage d'un amour à l'autre, du passé au présent, du présent au passé. Les questionnements amoureux ne peuvent être envisagés en dehors de la problématique du temps chez Honoré. Quand les personnages se trouvent confrontés à la séparation, aux doutes, à la jalousie, le cinéaste met en scène très souvent un élément scénaristique, visuel ou sonore pour rétablir une forme d'union. Il peut s'agir de la tierce personne dans le couple à trois que l'on a évoqué dans la première partie, à l'image d'Alice dans *Les Chansons d'amour*.

Les Chansons d'amour,

La composition ternaire prend alors tout son sens, et le trio amoureux approché à la lumière de cette interprétation se révèle encore plus fondamental dans l'esthétique d'Honoré.

Chambre 212,

Le lien parfois n'est pas visuel, ne se matérialise pas par l'incarnation d'un personnage, mais se manifeste plutôt par la chanson. Le cinéaste explicite lui-même son goût pour la comédie musicale par le fait que le lyrisme du chant permet aux personnages de se dire leurs sentiments, « fait en sorte qu'ils se déclarent leur amour [106]» en dehors de toute mise en scène frontale et réaliste. Les paroles se font explicites parfois, comme celles qu'Alice chante dans *Les Chansons d'amour* : « Je suis le pont sur la rivière qui va de toi à toi. Embrassez-vous sur moi ». À d'autres moments la pause musicale est l'occasion pour les personnages de renouer. La scène de l'appel téléphonique entre Paul et Anna dans *Dans Paris* repose sur cette idée de recréer un lien dans le couple séparé. L'échange entre les personnages correspond à la chanson « Avant la haine » chantée en duo. Le montage alterné fait écho à la reprise des paroles et de la mélodie, rapprochant les deux amoureux tout en faisant resurgir l'amour passé avec toutes ses déchirures, dans un moment qui s'élance pourtant vers un avenir consolateur. Le couplet chanté tour à tour par chacun des personnages annonce la rupture sentimentale mais Anna puis Paul interrompt, encore à tour de rôle, la prédiction par l'évocation d'un présent de vérité générale : « mais je t'embrasse / tu m'embrasses, et ça passe ». La chanson est ainsi une façon de rejouer à l'infini l'histoire d'amour, lui donnant une forme d'éternité. La mélancolie des paroles et du rythme forment une « ritournelle qui éternise un commencement de monde et le soustrait au temps qui passe[107]. »

---

[106] Christophe Honoré « Éloge de l'impureté », *Christophe Honoré, le cinéma nous inachève*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2014, p.173

[107] *L'image-temps, op.cit.*, p. 124

La figure du trait d'union caractéristique de l'esthétique d'Honoré se décèle donc dans la composition de l'image, la mise en scène et le recours à la chanson. Mais elle est aussi perceptible à travers l'usage de la profondeur de champ. On a étudié précédemment la séquence de *Dans Paris* où Paul fait le récit à Alice de la dépression de sa soeur, le cinéaste fait alors passer la vision du temps à travers le changement de focale. Ce procédé filmique est une constante dans le cinéma d'Honoré. Ce dernier « joue volontiers des différences de mise au point pour marquer le rapport entre les personnages[108] », mais aussi le rapport des vivants à leurs morts. Deleuze attribue une fonction de mémoration, de temporalisation à la profondeur de champ, et le geste artistique d'Honoré va dans ce sens. La plupart du temps ces choix filmiques miment « ou bien un effort d'évocation produit dans un actuel présent, et précédant la formation des images-souvenirs, ou bien de l'exploration d'une nappe de passé d'où surgiront ultérieurement ces images-souvenir. C'est un en-deçà, et un au-delà, de la mémoire psychologique : les deux pôles d'une métaphysique de la mémoire[109]».

Les Bien-Aimés,

Les plans ci-dessus sont extraits d'une séquence musicale des *Bien-Aimés*. Fille et mère chantent sur la façon d'aimer, les changements de focale loin d'isoler chaque femme l'une de l'autre suggèrent plutôt le glissement de l'une à l'autre, et la façon dont le cinéaste souligne le flou sur Madeleine, qu'elle soit en premier ou en arrière-plan, laisse surgir les souvenirs amoureux qu'elle confie alors à demi-mots à Véra. On distingue dans ces images une autre constante de l'esthétique filmique d'Honoré, celle de la cristallisation ou du miroitement.

---

[108] Laurent Jullier et Giuseppina Sapio « Bernardo Bertolucci et Jacques Demy. Présence fantomales dans le cinéma de Christophe Honoré », *Christophe Honoré, le cinéma nous inachève*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2014, p.28

[109] *L'image-temps, op.cit.*, p. 143

Le processus naturel de la cristallisation est une opération chimique consistant à isoler un produit sous forme de cristaux, comme celle de l'évaporation de l'eau de mer pour isoler du sel. Au XIXème, Stendhal établit une analogie entre ce phénomène et l'idéalisation à l'oeuvre dans une relation amoureuse. « Aux mines de sel de Salzbourg, on jette dans les profondeurs abandonnées de la mine un rameau d'arbre effeuillé par l'hiver ; deux ou trois mois après, on le retire couvert de cristallisations brillantes (…) Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections[110] ». Qu'il soit chimique ou psychologique, le processus nécessite un certain temps et couvre progressivement le support ou l'être aimé de multiples cristaux qui les rendent brillants. Les images d'Honoré se composent très souvent d'une multitude de points étincelants, les plans qui font miroiter les lumières sont récurrents, comme si le cinéaste se plaisait à dessiner des constellations qui parsèment le champ. Cette omniprésence du miroitement inscrit la figure de la cristallisation au coeur de son esthétique et a toujours à voir avec l'amour et le temps. On peut y associer une forte prédilection du cinéaste pour les séquences nocturnes. Les lumières de la ville sont autant de points lumineux qui symbolisent la profondeur temporelle ou sentimentale que vivent les personnages.

Dans Paris,

Le cinéaste ne cherche pas à analyser le geste de Paul quand ce dernier saute dans la Seine en pleine nuit, mais il donne à ses images un arrière-plan lumineux qui, au-delà de rendre présente la ville de Paris presqu'au même titre qu'un personnage, renvoie au passé du protagoniste. Il est mu à ce moment par l'émotion ressuscitée et perceptible par la figure de la

[110] Stendhal, *De l'amour*, Gallimard, coll Folio, 1980, p 359

cristallisation, celle du désespoir de la soeur, du chagrin amoureux d'Anna. Quand Jonathan rejoue le geste de son frère, la superposition des strates temporelles se complexifie encore, inscrivant le saut dans la Seine dans la quête d'un souvenir pur, celui du suicide de la soeur. L'impossibilité de dépasser le traumatisme familial et sentimental fait se répéter la scène dans un présent qui coïncide avec le passé, et qui ne parvient pas à s'élancer vers l'avenir. Le motif esthétique en est la représentation, la nuit qui entoure les personnages se pare des souvenirs brillants qui persistent à travers le temps dans des nappes plus ou moins proches, ceux de la soeur disparue, de l'amante encore aimée, du frère admiré.

En dehors des éclairages nocturnes, les nombreux plans sur l'eau de la Seine prolongent cette capture lumineuse du temps. Ils ponctuent à peu près tous les films d'Honoré et ont souvent une fonction de liaison entre deux séquences comme si les cristaux formés à la surface du fleuve étaient une jonction entre le présent et l'ensemble du passé, celui contenu dans le vaste cône des strates temporelles tel que l'a défini Bergson.

Chambre 212, 2019

Les Bien-Aimés,

Le scintillement que cherche à capter Honoré, prend la valeur d'un « cristal de temps ». Il crée sa propre image-cristal, celle qui « est bien le point d'indiscernabilité des deux images distinctes, l'actuelle et la virtuelle, tandis que ce qu'on voit dans le cristal est le temps en personne[111] ».

[111] *L'image-temps, op.cit.*, p. 110

Les deux motifs du trait d'union et de la cristallisation dialoguent au sein de mêmes séquences, donnant lieu à la création d'images du temps originales et propres à l'esthétique d'Honoré. Les derniers plans de la scène du bar dans *Chambre 212* revêtent une profondeur particulière. On assiste à une sorte de dualité intérieure et temporelle.

Chambre 212, 2019

Maria se trouve à ce moment dans un entre-deux, désireuse de retrouver son mari d'autrefois tout en prenant conscience d'un avenir désenchanté. La composition de l'image et le changement de la profondeur de champ nous font passer de Maria au premier plan, à Richard à l'arrière-plan, du présent au passé, de l'actuel amer au virtuel rêvé, et inversement. Un surcadrage scintillant entoure les personnages faisant miroiter les lumières et les reflets des bouteilles. Cette aura lumineuse cristallise la traversée temporelle que vivent les personnages. Les deux figures entremêlées parviennent à faire coexister la séparation et l'union, l'amour et le désamour, le temps actuel et le temps révolu. La musique de Barry Manilow souligne le sentiment duel qui émane de la scène, « Could it be magic » posant la question de la possibilité de retrouver un bonheur passé, un temps perdu. Ne serait-ce que pour un temps éphémère, le cinéma d'Honoré en tout cas fait opérer la magie.

Conclusion

Au terme de cette étude, le postulat de départ semble validé, l'intuition que le temps est le thème fondateur de l'oeuvre d'Honoré se confirme. L'auteur fait du passé le matériau premier de sa création. Méfiant pourtant quant à la possibilité de restituer les faits, il adopte la démarche de l'autobiographie romanesque mettant à distance la véracité des événements vécus. Pour autant sa démarche ne peut se résumer à un mélange entre éléments biographiques et fictionnels. Ce qui se révèle d'oeuvre en oeuvre est la part de métamorphose du passé au cours du processus de création, la façon dont les différents souvenirs se font écho, s'entremêlent, se modifient au contact des uns et des autres. Honoré peint ainsi le fonctionnement de la mémoire qu'a analysé Bergson. Ancrés dans notre environnement sensoriel nous allons à la recherche d'un souvenir en cheminant vers les nappes du passé et en effectuant des allers retours entre notre présent actuel et les différentes images-souvenir. Le cinéaste revisite sa propre vie en faisant maints détours vers ses souvenirs artistiques. Les deux niveaux d'images-souvenir s'interpénètrent et donnent lieu à des motifs propres à l'auteur, qui deviennent à leur tour un point de départ aux créations postérieures. Parfois, c'est l'art et non la vie l'élément premier de la création. Alors, pour Honoré, il ne s'agit pas simplement de reprendre ou de transposer le modèle littéraire ou cinématographique, mais plutôt de rester attentif à la façon dont le souvenir de telle lecture, de telle réception du film s'est gravé dans la mémoire et comment il resurgit. Les mouvements temporels se déploient à travers plusieurs strates, allant jusqu'à des pans de notre mémoire collective en convoquant des éléments de l'Histoire. Mais là encore, tout est question d'entremêlement, le passé individuel avec celui de la société, la subjectivité avec des faits historiques précis. À ce mélange évoquant le fonctionnement de la mémoire fait écho celui des formes que construit Honoré. On a vu comment les liens se tissaient entre les différents modes d'expression artistique, et au coeur de ses films s'élabore une forme d'hybridité générique, entre cinéma, littérature et musique. Cette impureté formelle, Honoré la revendique : « L'impureté que je recherche dans

mes films ou dans mes livres répond à la volonté de nier la distinction entre les domaines[112] ».

Il est essentiel de se pencher sur ce que nous dit cette quête d'une forme impure face à la question du temps. Pour Honoré elle fait écho à la volonté d'un ancrage au présent : « J'ai l'impression qu'aujourd'hui, cette impureté-là est pour moi garante d'être un cinéaste et un écrivain d'aujourd'hui[113] ». Cela nous renvoie à l'importance de l'actualisation dans la démarche créatrice que nous avons analysée. Honoré élabore une esthétique qui puisse ramener ses oeuvres au présent, tout comme l'esprit effectue des détours par les nappes du passé contenus dans la mémoire pour finir par les actualiser dans un retour au corps, à notre ancrage sensoriel dans le monde présent. On comprend en quoi la forme impure est essentielle à un auteur qui ne cesse de vouloir approcher le temps, le rattraper peut-être, en tout cas le saisir par des images qui ne peuvent alors être préétablies par des codes et des formes données. « L'esprit emprunte à la matière les perceptions dont il fait sa nourriture et les lui rend sous forme de mouvement où il a imprimé sa liberté[114] », cette phrase par laquelle Bergson achève son essai cherche à saisir la relation entre l'âme et le corps et semble nous parler du cinéma, en particulier de celui d'Honoré. Le cinéaste se nourrit des souvenirs retrouvés par le biais des sensations pour les recréer au travers des images animées et libres de ses films.

Si le cinéma d'Honoré tend à mimer les mouvements de la mémoire, ses films mettent-ils en scène le temps retrouvé? La quête de l'auteur, que cela soit dans ses livres, ses pièces ou ses films, est bel et bien de retrouver des êtres chers, de réparer la séparation. Le désir proustien originel de pouvoir remonter le temps pour apaiser la souffrance et le manque est au coeur des créations d'Honoré. Il parvient à remporter la victoire sur le temps par une mise en scène qui repose sur la prédominance des corps. Des corps dont les mouvements ex-

---

[112] « Géographie de la création », rencontre avec Christophe Honoré, animée par Jean Cléder, Aurélie Julien et Soazig Le Bail, *Christophe Honoré, le cinéma nous inachève*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2014, p128

[113] « Géographie de la création », *ibid.*, p.128

[114] Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, Edition numérique : Pierre Hidalgo, La Gaya Scienza, 2011, p.299

priment l'expérience du temps, des corps qui ressuscitent les disparus. Cette incarnation est tellement prédominante que les corps se multiplient, les motifs du double et du miroir matérialisent les strates temporelles en brisant la linéarité du temps. L'actualisation à l'oeuvre par cette représentation charnelle crée une image-temps qui s'apparente à l'image-cristal par son pouvoir de faire coexister le présent, le passé et le futur, tout en s'éloignant du concept deleuzien justement par sa matérialité et sa lisibilité. Honoré s'attache à montrer l'artificialité de sa mise en scène pour théâtraliser le temps. Il exhibe les ficelles de sa narration, allant jusqu'à la mettre en doute. Les formes et les narrations sont mouvantes, elles donnent l'impression de pouvoir se réécrire, en particulier dans le dernier film *Chambre 212*. Elles ouvrent le champ des possibles, ne figent pas le temps dans une succession d'événements chronologiques, laissant pressentir que nous sommes à l'intérieur du temps et non l'inverse.

C'est donc à une expérience ontologique du temps qu'Honoré nous invite au fil de son oeuvre, et cette question de sa représentation qu'il creuse de film en film est indissociable de l'élaboration d'un art et d'une esthétique originale. De nombreux ponts s'établissent entre les mots de Proust et les images d'Honoré. Les deux auteurs cherchent à décrire le surgissement du passé à travers l'intensité d'une sensation présente. La caméra capte avec acuité la sensualité d'une situation, la perception sensorielle d'une autre, pour établir le basculement temporel. Les personnages vivent des émotions similaires à celles que nous dépeint le narrateur du *Temps retrouvé*. De l'émotion émane la vision chez Proust comme chez Honoré, et chez les deux auteurs la contrepartie de ce don de voyance est parfois le sentiment amer du temps perdu. La confrontation entre les deux oeuvres a fait apparaître néanmoins que le cinéaste se distingue du romancier par une certaine forme d'altérité. Alors que Proust ne se place que du côté de l'expérience intérieure de son personnage narrateur, Honoré souligne l'importance de l'autre, envisagé comme guide ou comme consolation. Le partage et le lien conditionnent en partie l'univers esthétique d'Honoré. Le motif du trait d'union apparaît comme une constante de la composition du cadre. Une autre façon de signifier la présence des autres, cette fois disparus, réside dans la captation de scintillements, comme autant d'étoiles symbolisant les âmes qui auraient cristallisé avec le temps. Honoré invente une nouvelle forme d'image-cristal qui ponctue tous ses films.

Le recours aux théories de Bergson et de Deleuze ont permis d'éclairer les oeuvres du corpus, d'en cerner la profondeur, tout en faisant apparaître les spécificités des images d'Honoré. Certains concepts empruntés à *L'image-temps* dans une première approche un peu naïve, ont finalement montré comment l'univers d'Honoré résistait à certaines définitions deleuziennes et contenait ses propres images du temps. Finalement c'est la dimension littéraire, plus que philosophique, qui s'est révélée à travers la mise en regard des films et du *Temps retrouvé*. La facilité de faire dialoguer le texte de Proust avec les séquences filmiques nous a fait ressentir à quel point le cinéma d'Honoré est proustien. On achèvera donc par ces mots tout récents de l'auteur : « Peut-être suis-je un peu trop obsédé par Proust en ce moment, mais je crois que, pour retrouver quelque chose, il faut admettre l'avoir perdu. Le temps que nous vivons est perdu. L'admettre, c'est laisser la possibilité qu'il y ait un temps retrouvé[115]».

[115] Christophe Honoré, *Le Monde*, 01/05/2020

Bibliographie

- **Ouvrages et articles sur l'oeuvre de Christophe Honoré.....**

- *Christophe Honoré, Le Cinéma nous inachève*, Colloque tenu à l'Univeristé Rennes 2 en mars 2011, sous la direction de Jean Cléder, Lormont, Édistions Le bord de l'eau, 2014

- PICQUEREY Mickaël, « Présences de la chanson dans les œuvres de Christophe Honoré : entre héritages et décalages », mémoire de master en études cinématographiques, Université Rennes 2, 2014

- LEQUERET Élisabeth, « Ma mère », *Cahiers du cinéma*, n° 590, mai 2004

- NEYRAT Cyril, « Entrer au musée (et en sortir) », *Cahiers du cinéma*, n° 613, juin 2006

- FRODON Jean-Michel« Jo et Paul vont en bateau », *Cahiers du cinéma*, n° 616, octobre 2006

- NEYRAT Cyril « Ces deux comédiens composent une photo de famille du cinéma français», *Cahiers du cinéma*, n° 616, octobre 2006

- TESSÉ Jean-Philippe, « L'amour en hiver », *Cahiers du cinéma*, n° 637, septembre 2008

- LESPASTIER Joachim, « Ma vie sexuelle 1 », *Cahiers du cinéma*, n° 659, septembre 2010

- TESSÉ Jean-Philippe« Les bien-aimés », *Cahiers du cinéma*, n° 669, juillet-août 2011

- « Christophe Honoré, rythme imposé », *Répliques*, n°2, entretien mené par Nicolas Thévenin et Morgan Pokée, été 2013

- FAERBER Johan, « Honoré : musique de chambre proustienne », *Diacritik*, 11 octobre 2019

Entretiens.....

« Ce qui voyage dans le temps, ce sont les sentiments », entretien sur le site Universcine, 21 dé- cembre 2011, https://www.universcine.com/articles/christophe-honore-ce-qui-voyage-dans-l-es- pace-ce-sont-les-sentiments

Entretien avec Olivier Bombarda sur ARTE TV le 21 mars 2011, https://www.youtube.com/ watch?v=eN1drt-7H0Q&t=159s

« La création à l'œuvre : Christophe Honoré », entretien avec Antoine de Baecque sur France Culture le 5 mars 2012, émission Plateformes, http://www.franceculture.fr/plateformes-arts-et- lettres/cinema/christophe-honore

« Parler légèrement des choses graves » propos recueillis par Claire Vassé le 19 juillet 2013, https://www.universcine.com/articles/christophe-honore-parler-legerement-des-choses-graves

« Christophe Honoré, rythme imposé », *Répliques*, n°2, entretien mené par Nicolas Thévenin et Morgan Pokée, été 2013

« Masterclasse de Christophe Honoré », entretien avec Mathilde Serell sur France Culture le 3 juillet 2018, émission Les Masterclasses, https://www.franceculture.fr/emissions/les-mas- ter- classes/christophe-honore

« Le Grand Atelier », entretien avec Vincent Josse sur France Inter le 6 janvier 2019, https:// www.franceinter.fr/emissions/le-grand-atelier/le-grand-atelier-06-janvier-2019

« Philosopher avec François Truffaut / Jules, Jim, François et Christophe Honoré », *Les che- mins de la philosophie*, France Culture, 19 septembre/2019

Entretien avec Christophe Honoré à la Comédie Française, mai 2020, https://www.facebook.- com/ comedie.francaise.officiel/videos/2707198106169719/UzpfSTEwMDAwODM1Nj- M5ODQ2M- joyNTU1MTY0MzMxNDM4NzU1/?id=100008356398462

Autres .....

Romans adaptés

OVIDE, *Les métamorphoses*, trad. Georges Lafaye, Paris, Broché, 2003

LAFAYETTE Madame de, *La princesse de Clèves*, Paris, Hachette Bibliolycée, 2008

SALINGER Jérome David., *Franny et Zooey*, trad. Bernard Willerwal, Paris, Pavillons Poche, 2015

BATAILLE Georges, *Ma mère*, Paris, Poche 10/18, 2012

Ouvrages et articles sur la mémoire et le temps

BERGSON Henri, *Matière et mémoire*, Paris, Edition numérique : Pierre Hidalgo, La Gaya Scienza, 2011

BERGSON Henri, *L'Énergie spirituelle*, Henri Bergson, Paris, PUF, 1976 BERGSON Henri, *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, 1959

DELEUZE Gilles, *Cinéma 1 : L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de minuit, 1983 DELEUZE Gilles, *Cinéma 2 : L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de minuit, 1985

MAIXENT Jocelyn, *Le XVIIIème siècle de Milan Kundera, ou Diderot investi par le roman contemporain*, Paris, PUF, mars 1998

FAERBER Johan, *Après la littérature*, Paris, PUF, 2018
« Les intellectuels et le pouvoir. Entretien entre Michel Foucault et Gilles Deleuze », *L'Arc*,

n° 49, Aix-en-Provence, mai 1972
« Le temps perdu est-il retrouvé? Proust et la pensée magique », Isée Bernateau, ERES, «Cliniques méditerranéennes » n° 85, janvier 2012

Archive de l'INA, face-à-face entre Jean-Luc Godard et Marguerite Duras, filmé chez celle-ci un 2 décembre 1987, https://www.troiscouleurs.fr/le-festival-a-la-maison/top-archive/larchive-du- matin-quand-jean-luc-godard-et-marguerite-duras-se-confiaient-lun-a-lautre/?

Romans et essais sur le temps et l'amour

PLATON, *Le Banquet*, Trad. Emmanuel Chambry

STENDHAL, *De l'amour*, Gallimard, coll Folio, 1980

PROUST Marcel, *Le temps retrouvé*, Paris, Flammarion, 1986

ANNEXE

Œuvres du corpus principal.....

- *Dans Paris*, 2006

- *Les Chansons d'Amour*, 2007

- *La belle Personne*, 2008

- *Les Bien Aimés*, 2008

- *Chambre 212*, 2019

Œuvres du corpus secondaire.....

- *L'Infamille*, Paris, Éditions de l'Olivier, 1997

- *Le Livre pour enfants*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2005

- *Nouveau Roman*, pièce créée en juillet 2012 au Festival d'Avignon

- *Ton père*, Paris, Éditions Mercure de France, 2017

- *Les Idoles*, pièce créée au Théâtre de l'Odéon, 2018

- *Tosca*, de Giacomo Puccini, opéra mise en scène au Festival d'Aix-en-Provence, 2019

Autres œuvres de l'auteur.....

Cinéma

Réalisations

- *Nous deux* (court-métrage), 2001

- *17 fois Cécile Cassard*, 2002

- *Tout Contre Léo* (téléfilm), 2002

- *Ma mère*, 2004

- *Non ma fille, tu n'iras pas danser*, 2009

- *Homme au bain*, 2010

- *Métamorphoses*, 2014

- *Les Malheurs de Sophie*, 2016

- *Plaire, aimer et courir vite*, 2018

Scénarios

- *Les Filles ne savent pas nager* d'Anne-Sophie Birot, 2000

- *Novo* de Jean-Pierre Limosin, 2002

- *Le clan* de Gaël Morel, 2004

- *Après lui* de Gaël Morel, 2007

- *Le Bruit des gens autour* de Diastème, 2008

- *Let My People Go !* de Mikael Bunch , 2011

- *Les deux amis* de Louis Garrel, 2014

Romans

- *La Douceur*, Paris, Éditions de l'Olivier, 1999

- *Scarborough*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2002

Théâtre

- *Les Débutantes*, Paris, L'École des loisirs, 1998

- *Le Pire du troupeau*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2001

- *Beautiful Guys*, Paris, Actes sud, 2004

- *Dionysos impuissant*, Paris, Actes sud, 2005

- *La Faculté* suivi de *Un jeune se tue*, Paris, Actes sud, 2012

Mises en scène

En 2009 : *Angelo, tyran de Padoue* de Victor Hugo, Festival d'Avignon

En 2013 : *Le Dialogue des Carmélites*, Francis Poulenc, création octobre 2013 Opéra de Lyon

En 2015 : *Pelléas et Mélisande*, de Claude Debussy, Opéra national de Lyon

En 2016 : *Così fan tutte*, de Wolfgang Amadeus Mozart, Festival d'Aix-en-Provence, Festival d'Édimbourg et Opéra de Lille

En 2018 : *Don Carlos*, de Giuseppe Verdi, Opéra national de Lyon

Romans pour la jeunesse

- *Tout contre Léo*, Paris, L'École des loisirs ; *C'est plus fort que moi*, Paris, L'École des loisirs, 1996

- *Je joue très bien tout seul*, Paris, L'École des loisirs ; *L'Affaire P'tit Marcel*, Paris, L'École des loisirs, 1997

- *Zéro de lecture*, Paris, L'École des loisirs ; *Une toute petite histoire d'amour*, Paris, L'École des loisirs ; *Je ne suis pas une fille à papa*, Paris, L'École des loisirs, 1998

- *Les Nuits où personne ne dort*, Paris, L'École des loisirs ; *Mon Cœur bouleversé*, Paris, L'École des loisirs ; *Bretonneries*, Paris, L'École des loisirs, 1999

- *M'aimer*, Paris, L'École des loisirs, 2004

- *Noël c'est couic*, Paris, L'École des loisirs, 2005

- *Viens*, Paris, L'École des loisirs ; *Torse nu*, Paris, L'École des loisirs, 2006

- *Juke-box*, Paris, L'École des loisirs, 2007

- *Le Terrible six heures du soir*, Paris, Actes Sud Junior, 2008

- *J'élève ma poupée*, Paris, L'École des loisirs, 2010

- *La Règle d'or du cache-cache*, Paris, Actes Sud Junior, 2010

Articles

- « Peep-show troopers », *Cahiers du cinéma*, n° 523, avril 1998

- « La triste moralité du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, n° 521, février 1998

- « Lettre ouverte aux spectateurs citoyens », *Libération*, 07 avril 2009

- « Êtes-vous pour une jeunesse sans littérature ? », *Le Monde*, 07 avril 2010

- « Mariage gay : non à la collusion de la haine », *Le Monde*, 17 novembre 2012

- Éditorial des *Inrockuptibles* du 02 octobre 2019

- « Ce temps imposé est un temps empoisonné », *Le Monde*, 01 mai 2020