



HAL
open science

Le canapé au cinéma

Estelle Lécuyer

► **To cite this version:**

Estelle Lécuyer. Le canapé au cinéma. Architecture, aménagement de l'espace. 2021. dumas-04287669

HAL Id: dumas-04287669

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04287669>

Submitted on 15 Nov 2023

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



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Estelle Lécuyer

« Architecture en représentation »
Mémoire de master en architecture
2020-2021

Sous la direction de Laurent Lescop

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

LE CANAPÉ AU CINÉMA

Il est des projets qui nous tiennent particulièrement à cœur car ils sont l'expression de ce qui nous anime.

Parce que ma mère n'a jamais été au cinéma étant petite, elle s'était promis de ne pas faire de même avec ses enfants. C'est grâce à elle, aux innombrables DVD qu'elle collectionne, aux – parfois violents – *James Bond* visionnés seule avec mon père et au *Pearl Harbor* de Michael Bay, qu'est née ma passion pour les films et les salles obscures.

Parce qu'au cinéma les émotions sont fortes (et qu'on aurait tous préféré qu'Evelyne choisisse Danny plutôt que Rafe...). Parce qu'au cinéma tout est possible. Tout peut exister. Les films mettent en image ces histoires, ces rêves, et parfois ces angoisses qui tournent en boucle dans ma tête.

Je remercie Laurent Lescop et Bruno Suner, enseignants à l'ENSA Nantes, pour m'avoir donné l'opportunité de parler de cinéma et d'espace, un thème qui me tient particulièrement à cœur, ainsi que Jérôme Sautarel qui, sans le savoir, m'a ouvert les portes d'un tel sujet : le canapé au cinéma. Merci également à ma famille, mes plus grands partenaires de cinéma, et à mes copains BBB pour avoir pensé à moi chaque fois qu'ils voyaient un canapé à l'écran. Ils ont richement nourri mon corpus de références cinématographiques. Et merci à eux d'avoir partagé avec moi tant de soirées film au 1 Place Saint Pierre.

SOMMAIRE

Introduction	p.08
LE CANAPÉ, UN DÉCOR PROTAGONISTE	p.10
Le canapé comme objet de mise en scène : inventaire photographique - et au passage 103 films canapesques à voir -	p.11
Le canapé : support des trajectoires des personnages et de l'histoire	p.46
Le canapé, décor protagoniste perçu devant la caméra .	p.56
LE CANAPÉ : UNE SYNECDOQUE, UN ÉLÉMENT DE NOTRE NARRATION	p.65
Histoire du canapé et évolution du logement	p.66
Le canapé comme reflet de notre monde	p.70
LE CANAPÉ : UN FRAGMENT DE RÉEL QUI S'OFFRE À L'IMAGINATION	p.81
Canapé et peinture, la symbolique du canapé	p.82
Les canapés du désir : s'évader de la réalité	p.91
Conclusion	p.98
Bibliographie et médiagraphie	p.100
Corpus de films	p.101
Corpus élargi	p.102

Introduction

Canapé - substantif masculin : Origine. XVIIIème siècle. Long siège confortable droit ou à angle, pourvu d'un dossier et éventuellement d'accoudoirs, où plusieurs personnes peuvent s'asseoir. Il peut aussi servir de lit de repos pour une personne. Il s'emploie le plus souvent dans un milieu domestique, privé. On le différencie de la banquette par son caractère mobile : il peut être déplacé.

Quoi de plus ordinaire que de s'affaler dans son canapé ou celui d'un proche ? Le canapé est toujours accueillant, jamais – ou rarement – repoussant. Il invite toujours, d'une certaine manière, à s'y asseoir. Il happé les corps et les invite à rester. Le canapé constitue à lui seul un espace riche de vies : on s'y rassemble, on s'y ennue, on s'y aime, on s'y dispute, on s'y rapproche, on s'y sépare, on s'y confie. On peut dire du canapé qu'il est un espace d'intimité dans lequel on situe fréquemment des séquences de vie quotidiennes, de relations interpersonnelles fortes, positives ou négatives. Son emplacement définit un rapport à l'environnement et aux autres ; le canapé fabrique un espace qui exacerbe les relations humaines et les émotions. Ce qui se passe sur un canapé en dit long sur les personnes qui l'habitent. Il semble que nos vies puissent se lire par le prisme des canapés.

Le cinéma est l'art de l'espace. Il donne accès à l'espace et au temps simultanément, sous une forme condensée qui permet aux lieux de se déployer sous des aspects inédits. Les espaces filmés deviennent des collages de fragments d'eux-mêmes, qui sont associés par l'esprit du spectateur dans ses projections mentales. Ainsi, chaque lieu perçu par le prisme du cinéma se charge de sens une fois lu par les yeux du spectateur.

En s'attachant à la représentation filmique d'un unique objet-espace, le canapé, on découvre que bien plus qu'un décor, c'est un support narratif. En effet, il joue un rôle essentiel dans le récit filmique comme espace d'interactions sociales variées qui ne pourraient avoir lieu dans un autre cadre que celui offert par le canapé. Cet objet-espace met en scène et dévoile la vie et ses interactions. Parce que les formes et les usages du canapé sont nombreux, cet espace peut tantôt s'ouvrir à l'extérieur, aux autres, tantôt se refermer sur lui-même en un espace d'intimité dédié à certaines personnes et refusant l'accès à d'autres. En accueillant les contradictions, le canapé devient le théâtre de tous les possibles et le tremplin de l'imaginaire. En cela, il constitue un motif de prédilection pour les artistes en général, et les cinéastes en particulier, et participe de la construction d'un espace esthétique, poétique et symbolique qui intervient dans le récit filmique. C'est autour de cette dimension narrative du canapé, au cinéma, que j'ai orienté mes recherches.

Comment le canapé, représenté au cinéma, s'inscrit-il comme élément de la narration ? Nous interrogerons tout d'abord le canapé, ce décor-pré-objet de mise en scène, support de l'histoire et des trajectoires des personnages. Puis nous verrons que le canapé, au-delà d'être un socle narratif pour le film, est un élément de notre propre histoire. Il se comporte comme une synecdoque qui donne à lire notre monde. Enfin, nous nous attacherons à dresser un portrait du canapé comme objet-espace qui s'offre à l'imagination, permettant ainsi à l'homme de transcender sa propre réalité.

Ce mémoire ouvre une réflexion sur l'espace formé par le canapé au cinéma, comme espace esthétique, poétique et symbolique et comme support d'histoires au sens large du terme. Ce travail, en plus de présenter des notions théoriques référencées propose aussi un regard subjectif et des réflexions, analyses et interprétations personnelles étayées par des ouvrages.

Ah et j'oubliais presque, mais ce mémoire dévoile en partie les films qu'il mentionne, interrompant ainsi le suspens des événements filmiques. Cela a pour effet de supprimer tout mystère quant au dénouement du récit et de vous gâcher le film et le plaisir de sa découverte à l'écran. Bonne lecture tout de même.

LE CANAPÉ, UN DÉCOR PROTAGONISTE

11

Le canapé comme objet de mise en scène : inventaire photographique - et au passage 102 films canapesques ¹ à voir -

Des canapés il y en a beaucoup, et de toutes sortes. Dans le monde qui nous entoure et dans les films.



01_ des canapés d'intérieur



02_ des canapés d'extérieur

¹ Néologisme. Canapesque - adjectif : se dit d'une situation ou d'un objet relatif à un canapé, ou d'un événement qui n'aurait pas pu se dérouler dans un autre cadre que celui d'un canapé.



The social Network
David Fincher
2010

03_des canapés de face



Parasite
Bong Joon Ho
2019

06_des canapés riches



Trainspotting
Danny Boyle
1996

04_des canapés de profil



No country for old men
Joel Coen et Ethan Coen
2007

07_des canapés modestes



Passion
Jean-Luc Godard
1982

05_des canapés chics



The voices
Marjane Satrapi
2014

08_des canapé sobres



Dark Shadows
Tim Burton
2012

09_ des canapés excentriques



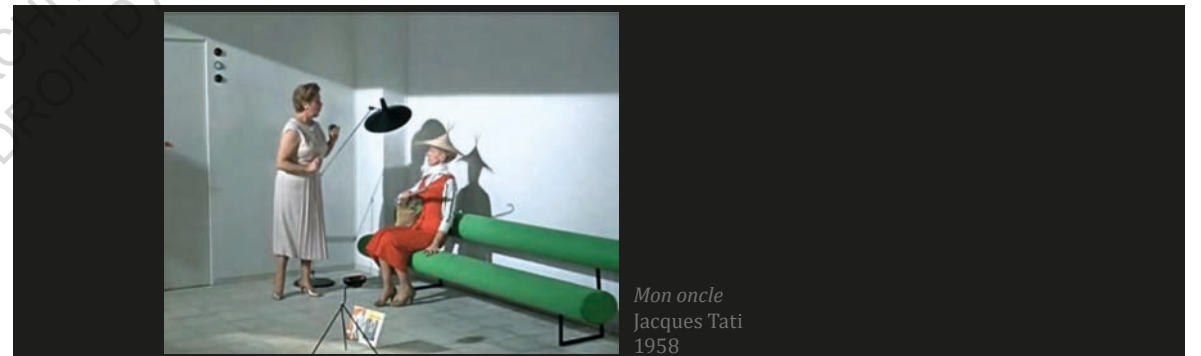
Seven
David Fincher
1995

12_ des canapés confortables



Malcolm & Marie
Sam Levinson
2021

10_ des canapés en noir et blanc



Mon oncle
Jacques Tati
1958

13_ canapés rigides



Le père Noël est une ordure
Jean-Marie Poiré
1982

11_ des canapés assortis



The big Lebowski
Joel Coen et Ethan Coen
1998

14_ canapés longs et grands



15_ des canapés où on est à l'étroit



18_ des canapés éventrés



16_ des canapés encombrés



19_ des canapés renversés



17_ des canapés abandonnés et négligés



20_ des canapés pour s'asseoir



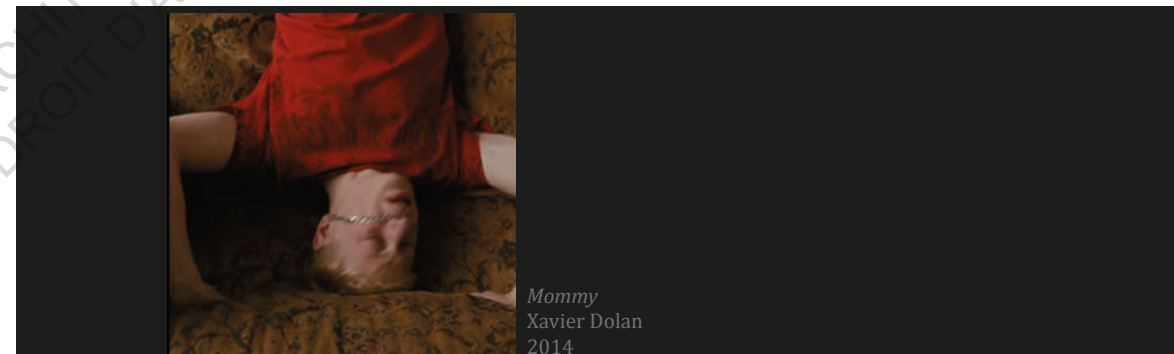
21_ des canapés pour s'asseoir sur le dossier



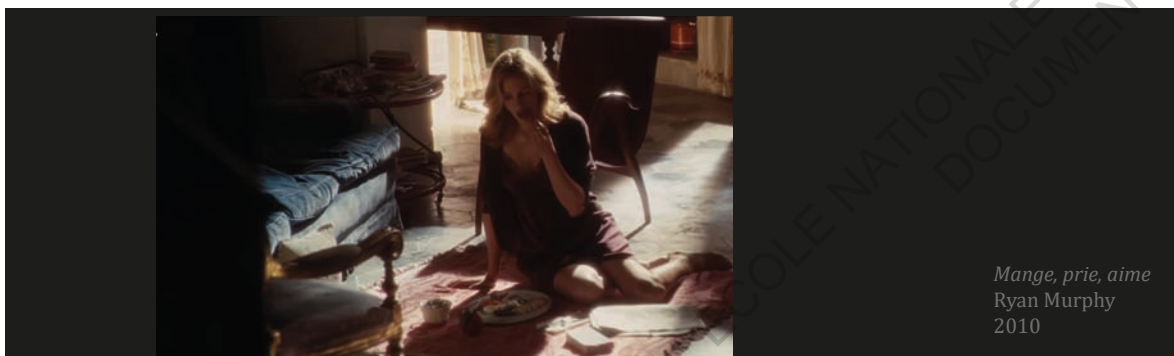
24_ des canapés pour tourner autour



22_ des canapés pour s'adosser



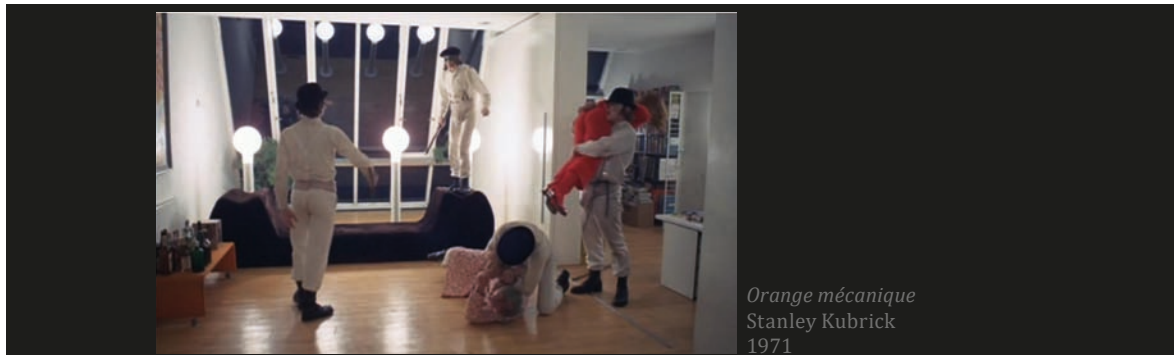
25_ des canapés pour se retourner



23_ des canapés pour ne pas être utilisés



26_ des canapés à côté



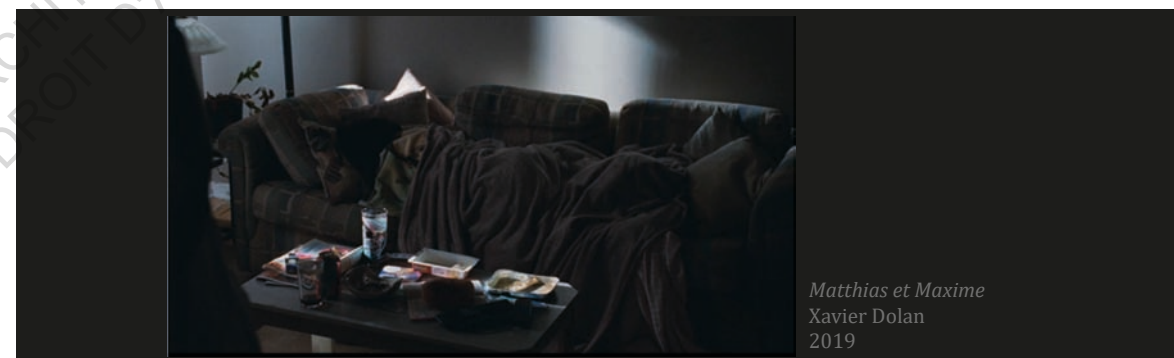
27_ des canapés pour se mettre debout



30_ des canapés pour s'allonger



28_ des canapés pour s'affaler / s'avachir / se vautrer



31_ des canapés pour dormir



29_ des canapés pour se reposer



32_ des canapés pour ne pas dormir



33_ des canapés pour penser



36_ des canapés de la solitude



34_ des canapés pour oublier



37_ des canapés pour ne plus être seul



35_ des canapés pour regarder son monde s'effondrer



38_ des canapés du réconfort



39_ des canapés pour se confier



42_ des canapés des silences



40_ des canapés pour écouter



43_ des canapés des distances



41_ des canapés des discussions



44_ des canapés pour boudier



Le prénom
Alexandre De La Patellière et Matthieu Delaporte
2012

45_ des canapés pour se disputer



Sœurs de sang
Brian De Palma
1973

48_ des canapé des meurtres



La vie est un long fleuve tranquille
Étienne Chatiliez
1988

46_ des canapés des aveux



Django Unchained
Quentin Tarantino
2012

49_ des canapés pour dissimuler



La mort aux trousses
Alfred Hitchcock
1959

47_ des canapés de la violence



James Bond : Spectre
Sam Mendes
2015

50_ des canapé sombres



Requiem for a dream
Darren Aronofsky
2000

51_ des canapés de la nuit



The Grand Budapest Hotel
Wes Anderson
2014

54_ des canapés pour s'étouffer



August Rush
Kirsten Sheridan
2007

52_ des canapés du matin



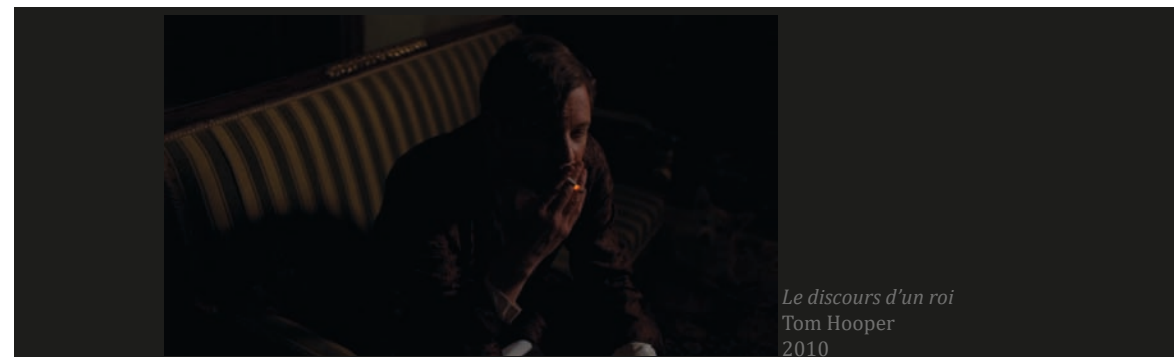
Les amours imaginaires
Xavier Dolan
2010

55_ des canapés pour boire



Léon
Luc Besson
1994

53_ des canapés pour manger



Le discours d'un roi
Tom Hooper
2010

56_ des canapés pour fumer



57_ des canapés pour se défoncer



60_ des canapés pour se masturber



58_ des canapés pour se soigner



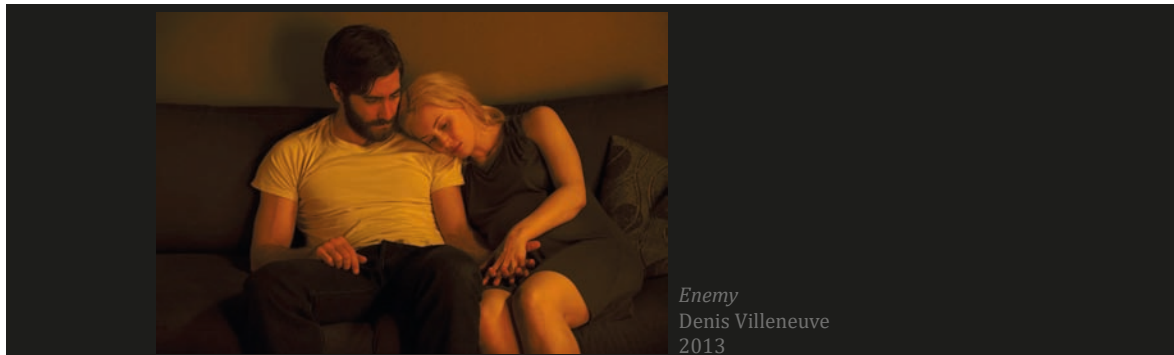
61_ des canapés des intimités débridées



59_ des canapés pour prendre soin de soi



62_ des canapés pour faire l'amour



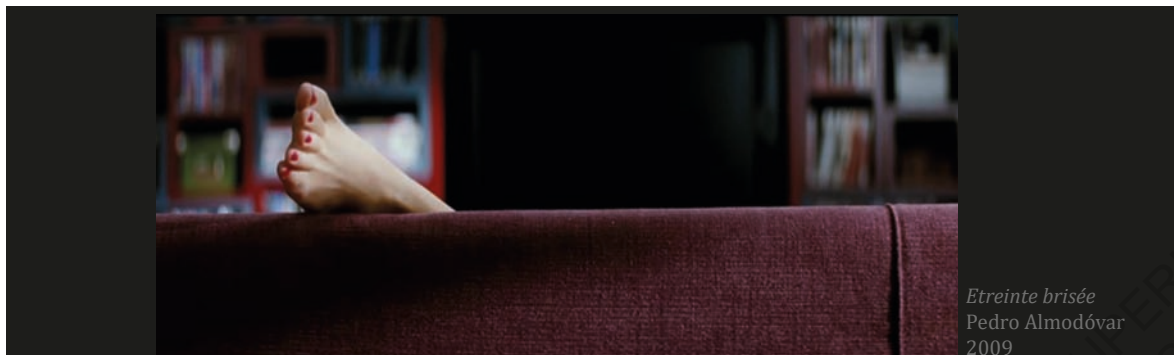
Enemy
Denis Villeneuve
2013

63_ des canapés des couples



Sauver ou périr
Frédéric Tellier
2018

66_ des canapés des retrouvailles



Etreinte brisée
Pedro Almodóvar
2009

64_ des canapés qui signifient le désir et le rapprochement franc



Mon inconnue
Hugo Gélin
2019

67_ des canapés des inconnus



Happiness
Todd Solondz
1997

65_ des canapés qui signifient le désir et le rapprochement timide



Forrest Gump
Robert Zemeckis
1994

68_ des canapés des rencontres



Get out
Jordan Peele
2017

69_ des canapés des présentations



Orgueil et préjugés
Joe Wright
2005

72_ des canapés pour être au naturel



Chanson douce
Lucie Borleteau
2019

70_ des canapés des entretiens



Remember me
Allen Coulter
2010

73_ des canapés des amitiés



Orgueil et préjugés
Joe Wright
2005

71_ des canapés des conventions



Hollywood
Frédéric Berthe et
Pascal Serieis
2011

74_ des canapés des familles



75_ des canapés des invités



78_ des canapés comme signe de marginalisation



76_ des canapés pour se réunir



79_ des canapés de ceux dont on voudrait qu'ils ne soient pas là



77_ des canapés de la communauté



80_ des canapés pour attendre



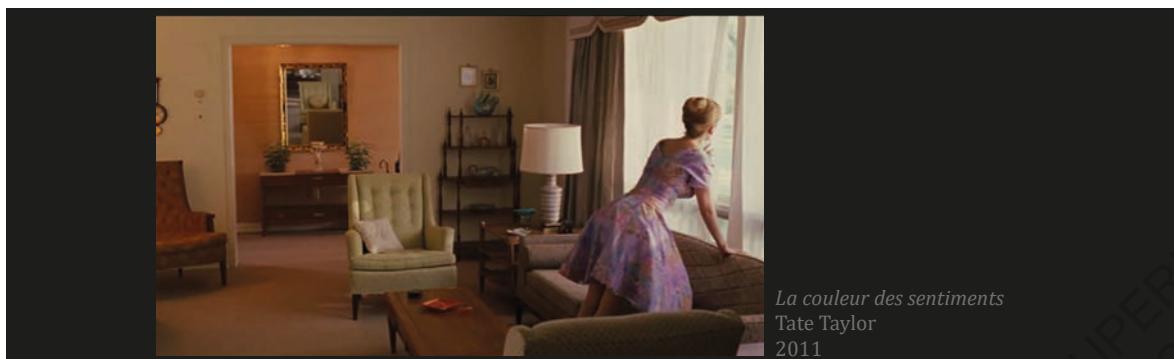
Pulp fiction
Quentin Tarantino
1994

81_ des canapés pour observer



Cake
Daniel Barnz
2014

84_ des canapés pour pleurer



La couleur des sentiments
Tate Taylor
2011

82_ des canapés pour épier



*Once upon a time
in Hollywood*
Quentin Tarantino
2019

85_ des canapés pour rire



Eternal sunshine of the spotless mind
Michel Gondy
2004

83_ des canapés pour s'inquiéter



Les demoiselles de Rochefort
Jacques Demy
1967

86_ des canapés chantants



87_ des canapés pour faire de la musique



90_ des canapés de vacances



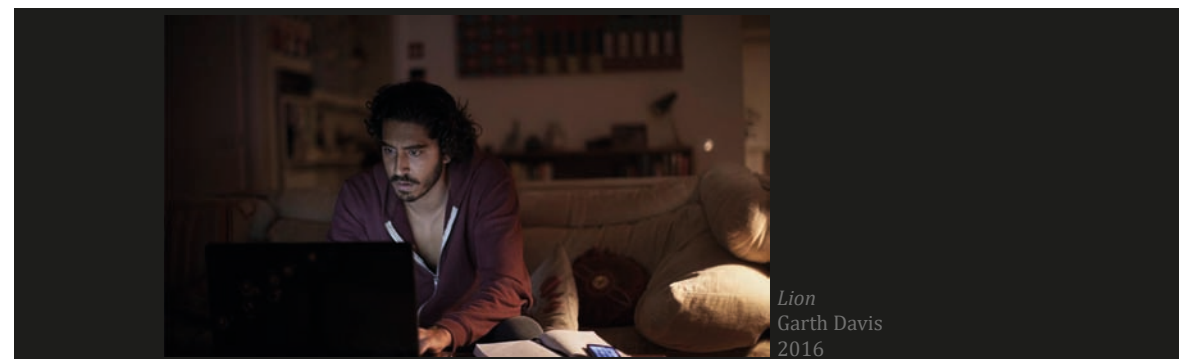
88_ des canapés dansants



91_ des canapés pour téléphoner



89_ des canapés des fêtes



92_ des canapés pour faire de l'ordinateur



93_ des canapés pour jouer



96_ des canapés pour lire



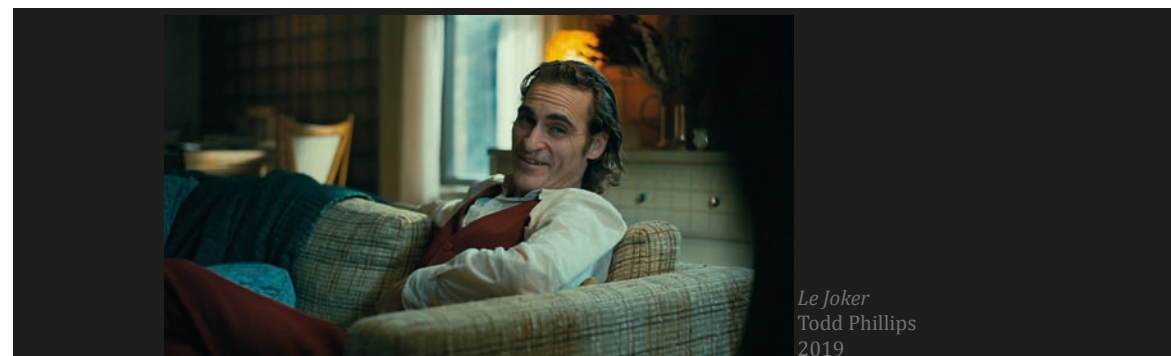
94_ des canapés pour regarder la télé



97_ des canapés pour raconter des histoires



95_ des canapés pour s'informer



98_ des canapés pour s'inventer une vie



99_ des canapés des portraits



102_ des canapés immuables



100_ des canapés des souvenirs



103_ des canapés absents



101_ des canapés à déplacer

Il y en a tant qu'on est suffoqué. D'autant plus qu'il y a le canapé et la figure du canapé.

Le canapé : support des trajectoires des personnages et de l'histoire

46

Le canapé, au-delà d'être un meuble qui partitionne l'espace, est un lieu lui-même. En ce sens, il compose l'espace dans lequel il se situe ainsi que les relations entre les personnages qu'il accueille. Par conséquent, il existe une infinité de manières de l'habiter. Avec cette double fonction, le canapé au cinéma s'offre comme un territoire d'expression pour les personnages du récit et comme un support pour l'histoire.

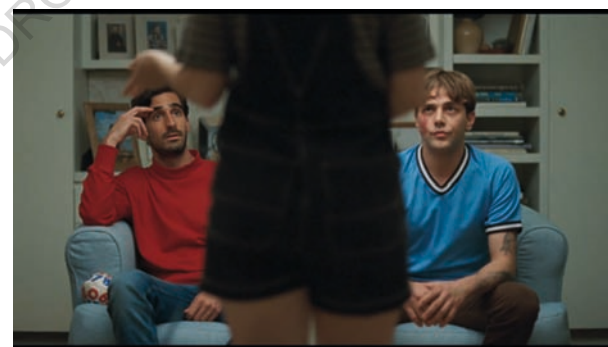
Dans *Matthias et Maxime* (Xavier Dolan, 2019) on voit comment le canapé, peut devenir un lieu décisif pour l'histoire filmique, voire même un lieu-moment. Le film raconte l'histoire de deux amis, Matthias et Maxime, qui vont devoir s'embrasser, sur un canapé, pour les besoins d'un court métrage amateur. Après ce baiser d'apparence anodine, chacun se pose des questions sur son orientation sexuelle et son attirance pour l'autre. Cela aura pour effet de bousculer l'équilibre de leur cercle social et de leurs vies personnelles. La scène de baiser sur canapé constitue donc le point de bascule du film et se présente comme élément perturbateur dans le récit.

Dans le film, lors du tournage de ladite scène, Erika la réalisatrice, se lève face à Matthias et Maxime assis l'un à côté de l'autre sur un canapé bleu ciel deux places, afin de leur expliquer la scène à tourner. L'extrait est filmé par une caméra postée derrière la jeune fille qui sert visuellement de séparation entre les deux garçons. Les amis de Matthias et Maxime assistent au tournage depuis l'extérieur et regardent la scène à travers une fenêtre. Au moment du baiser, nous observons la scène depuis le même point de vue. Ainsi, la scène de baiser canapesque nous est montrée depuis l'extérieur, depuis cette fenêtre qui joue le rôle de cadre. La fenêtre combine ici regard et émotion : le cadre qu'elle définit fragmente et prélève, d'une certaine manière, un « morceau choisi »², ici la pudeur et la gêne d'un baiser échangé entre Matthias et Maxime. Ils se tournent l'un face à l'autre et s'approchent pour s'embrasser. Noir. La scène coupe.

² SAUTAREL Jérôme, *La fenêtre au cinéma, synecdoque et contribution au récit*, 2012, 84p (mémoire)

47

Matthias et Maxime (Xavier Dolan, 2019)



En réalité, en tant que spectateur, nous n'assistons pas à cette scène décisive de baiser. Tout ce qui nous est montré avant, sur fond de canapé, annonce ce moment crucial du film que nous ne verrons pas, jamais. Par exemple, Erika, en séparant à l'image Matthias et Maxime, marque symboliquement une limite entre les deux personnages, qui sera franchie après avoir échangé ledit baiser. Quant au canapé, il fabrique un espace-temps pour ce baiser, moment inattendu d'intimité entre Matthias et Maxime. En ne montrant pas cette situation canapesque à l'écran, et en adoptant le point de vue des amis de Matthias et Maxime, Xavier Dolan choisit de placer le spectateur comme un ami bienveillant pour les personnages, et non comme un voyeur. Cette posture d'adjuvant pour Matthias et Maxime conditionne notre regard sur le reste de l'histoire, un regard qui sera baigné de douceur.

Dans cet exemple, le canapé bleu, que nous ne reverrons plus, est l'espace du basculement narratif. Il devient le point de départ pour poser les enjeux du film et le lieu d'expression privilégié des intimités des personnages. En cela, il s'offre comme un socle narratif : c'est un lieu-moment essentiel au récit.

Matthias et Maxime (Xavier Dolan, 2019)

Le canapé sert aussi de support aux relations entre les personnages. Toujours dans *Matthias et Maxime* (Xavier Dolan, 2019), les comportements de chacun sur le canapé sont le reflet de leurs rapports sociaux. En effet, depuis la scène canapésque, une certaine tension s'est installée entre Matthias et Maxime, qui affecte tout leur cercle d'amis. Cette tension atteint son paroxysme lors d'une soirée où le groupe est rassemblé autour d'un jeu de société dans le salon. Un grand canapé d'angle beige fait figure d'espace de convivialité en accueillant le groupe, les rires et le jeu. Mais à force de questionnements intérieurs et de non-dits, la tension entre Matthias et Maxime explose, cachée sous le prétexte d'une tricherie pendant la partie. Matthias et Rivette, un ami, en viennent aux mains. Après quoi le canapé se vide et tous quittent la pièce. Matthias sort du salon tandis que Maxime, se sentant mal après une telle dispute, s'enfonce dans le canapé. Quelques instants plus tard, Matthias revient s'asseoir à l'autre extrémité du sofa, le plus loin possible de Maxime, car ils sont toujours en froid.

Sans connaître l'histoire et avec une simple image du film, on devine au positionnement des personnages sur le canapé, selon qu'ils sont proches ou éloignés spatialement, la nature de leur relation. Deux personnes assises le plus loin possible l'une de l'autre sont nécessairement moins proches, socialement et/ou émotionnellement, que si on les trouvait l'une à côté de l'autre. Le canapé accompagne et accentue la distance physique entre les deux personnages, qui est l'expression de leur distance émotionnelle.

Call me by your name (Luca Guadagnino, 2017)

Le canapé sert aussi de support à l'évolution des relations. Dans *Call me by your name* (Luca Guadagnino, 2017), le canapé, grâce à son caractère accueillant, invite à s'y asseoir, à s'y détendre et à s'y confier. Cela étant, il permet le rapprochement entre un père et son fils.

A la fin du film, après le départ d'Oliver et leur rupture, Elio s'assoit dans le bureau, à l'extrémité du canapé, au plus loin de son père. Au fur et à mesure que le père se confie sur sa propre vie et sur le fait qu'il envie, d'une certaine manière, son fils pour la relation amoureuse qu'il vient de vivre, Elio et son papa se rapprochent intimement en partageant leurs émotions. Cela s'incarne à l'écran par un rapprochement physique des personnages sur le canapé. Ce dernier offre donc aux personnages un lieu pour faire évoluer leurs émotions et leur rapport à l'autre. Il témoigne ici d'une relation de confiance et de partage entre un père et son fils qui, déjà très soudés, vont de plus en plus l'un vers l'autre, au sens propre comme au figuré.

Un film témoigne particulièrement bien du pouvoir narratif du canapé, c'est *Parasite* (Boong Joon-ho, 2019). Le canapé s'y fait le support par excellence des trajectoires des personnages et du récit. Pour rappel, *Parasite* c'est l'histoire d'une famille pauvre, les Kim, qui habite un taudis semi-enterré, et qui va tout mettre en œuvre pour rentrer au service de la riche famille Park. Au moyen d'un faux diplôme, ils vont faire embaucher leur fils comme professeur d'anglais, et vont faire renvoyer, au moyen de stratagèmes, chaque employé des Park pour, à leur tour, devenir leurs serviteurs.

Dans ce film, il y a une scène canapesque qui marque un tournant pour les personnages et par extension pour l'histoire. Je fais ici référence à la scène où la famille Kim squatte la maison des Park qui sont partis en week-end pour l'anniversaire de leur fils. Assis au pied du canapé, ils mangent sur la table basse, boivent et rient, tout en projetant la villa comme la maison de leur future belle-fille. Soudain, l'ancienne gouvernante de la maison sonne à la porte et demande à entrer afin de récupérer les affaires qu'elle a laissées le jour de son licenciement. En réalité, elle vient chercher son mari enfermé au sous-sol qui s'était caché là pour échapper à ses lourdes dettes. Mais

au cours de cette visite, elle découvre que les nouveaux employés des Park sont les membres d'une même famille et qu'ils ont rusé et menti pour se faire engager. L'ancienne gouvernante et son mari décident alors de les séquestrer en attendant le retour des Park pour leur révéler la vérité. La famille Kim finit par se révolter et reprend le pouvoir juste avant le retour précipité de leurs employeurs. Quelques instants avant l'arrivée des Park, les Kim s'empressent de dissimuler les restes de leur repas et de se cacher sous la table basse du salon car ils ne sont pas supposés être dans la villa en l'absence des propriétaires. Une fois rentrés chez eux, les parents Park se couchent sur le canapé, pour surveiller leur fils qui a décidé de dormir dans le jardin, à quelques centimètres des Kim cachés sous la table. C'est avec cette scène que le récit prend un tournant : tandis que les Kim sont allongés sous la table, ils entendent les Park, étendus sur le canapé, les critiquer avec dédain. Ce moment canapesque fait basculer le personnage du père Kim, Ki-taek, à l'évocation par M. Park de son odeur nauséabonde, dans l'humiliation et la colère. Cela le poussera quelques scènes plus tard à agresser M. Park, ce qui provoquera sa chute et marquera l'apogée du récit filmique.

Parasite (Boong Joon-ho, 2019)



Le canapé est ici l'espace du basculement. C'est par lui que les Kim apprennent la vérité sur leur condition : ils ne peuvent échapper à leur statut de pauvre, quoi qu'ils fassent, il les rattrape toujours. Ils ne seront jamais vu autrement que comme tels, ils sont donc pris au piège et condamnés à rester pauvres d'une certaine manière. En effet, ce que le film nous montre ici, c'est que quelques soient les efforts faits par les Kim pour gravir les échelons sociaux, ils seront constamment rattrapés par ce qui constitue viscéralement leur pauvreté : leur odeur. L'odeur ne ment pas, preuve en est lorsque les Kim changent leur lessive pour tenter de masquer leur senteur, sans succès. Ainsi, les Kim sont constamment renvoyés à leur statut social, car la pauvreté est olfactive mais aussi indélébile. Et cela, Ki-taek le comprend très bien à cet instant, tout comme il comprend le mépris, dû à leur pauvreté, qu'ont pour eux les Park.

Avec cette scène canapesque, la bascule est opérée : l'orage éclate et le déluge avec, inondant la ville-basse. La comédie verse alors dans l'horreur dont le point culminant sera l'assassinat de M. Park par Ki-taek qui, humilié à plusieurs reprises, répondra à son employeur avec la lame d'un couteau. Cela lui coutera, à son tour, de devoir rester caché

dans le sous-sol de la villa pour échapper à son crime.

Le récit prend aussi au même moment un tournant pour les spectateurs en nous montrant la vraie nature des Park. Jusqu'ici ils semblaient étrangement lisses, mais à la nuit tombée, sur ce canapé, on découvre qu'ils sont des drogués à la sexualité douteuse, deux milieux qu'ils rejetaient jusqu'ici en bloc, horrifiés par ces divertissements.

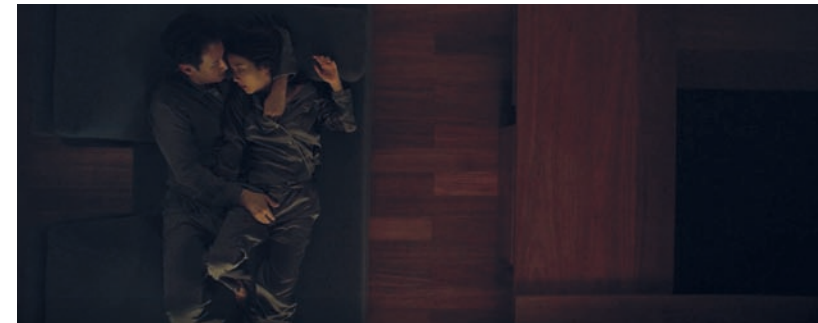
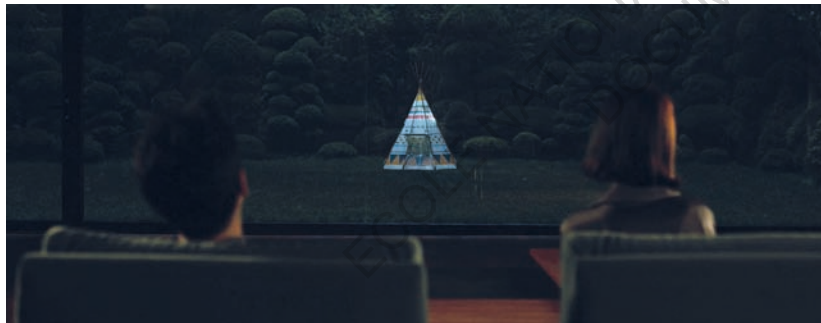
Au-delà du rôle de retournement qu'opère cette scène canapesque, et de sa force symbolique quant à la société divisée qu'elle dépeint – point sur lequel nous reviendront d'ici quelques pages -, toutes les scènes qui précèdent ce moment-action annoncent et préparent cette scène de canapé. Le canapé apparaît comme un objet-espace central dans le film : c'est un fusil de Tchekov annoncé d'entrée de jeu à l'écran et utilisé dans la narration jusqu'à cette scène de basculement. On peut dire que tout le film s'organise autour de cette scène canapesque, ce point culminant du récit qui semble inévitable : *Parasite* ou le sens de l'inéluctable. Tous les éléments essentiels de ce passage du film sont présents dès le début de l'histoire, mettant ainsi en exergue la force symbolique et narrative de cette scène de canapé.

Les premières scènes du film nous présentent la villa des Park. On commence par le jardin, ce même jardin qui sera plus tard le refuge du fils Park pour dormir lors de la scène canapesque, et qui provoquera la nécessité, pour ses parents, de devoir se coucher dans le salon pour le surveiller. Sans cela, ils se seraient allongés dans leur lit et les Kim, caché sous la table, n'auraient jamais entendus les reproches qui leur sont faits. Ensuite, on déambule dans la maison avec un travelling qui passe de l'entrée à la cuisine, en traversant le salon. Ce séjour vide et immense semble n'être meublé que d'un canapé et d'une table basse. Ces deux objets sont placés au cœur de l'espace, comme ils seront au cœur de la scène de canapé. Par opposition à la villa peu meublée, à ses vastes et vides espaces – le vide c'est le luxe –, on trouve dès les premières scènes du film, le taudis des Kim, maison enterrée, encombrée, étouffante. L'alternance à l'écran de ces espaces divergents renforce les différences entre les deux familles, et le mépris qu'ils se portent les uns aux autres et qui s'exprime pleinement dans la scène canapesque du film.

Ensuite, alors que la gouvernante fait visiter la maison à Ki-woo qui vient d'être engagé comme professeur d'anglais, ils discutent de scoutisme, activité à laquelle s'adonne le fils de Mme Park. Un week-end scout sera la raison pour laquelle les Park quitteront leur maison quelques jours, permettant ainsi aux Kim de la squatter et d'en devenir, lors de la scène de canapé, les prisonniers condamnés à l'humiliation des critiques sur leur condition sociale.

De la même manière, quand M. Park rentre chez lui après avoir trouvé la culotte d'une jeune fille dans sa voiture, suspectant son chauffeur d'en être le responsable, sa femme l'attend assise sur le canapé, allongée en nuisette. Cette scène préfigure en quelque sorte la scène canapesque, introduisant la culotte bon marché, d'abord objet de dégoût, qui deviendra ensuite objet d'excitation pour le père lors de ladite scène. De plus, la femme allongée en nuisette annonce déjà la scène de sexe sur le canapé qui sera révélatrice des déviances du couple.

Parasite (Boong Joon-ho, 2019)



Parasite (Boong Joon-ho, 2019)

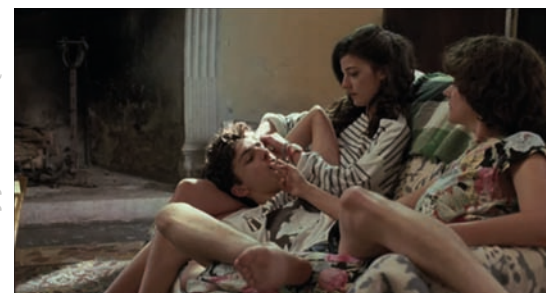
S'il est un dernier exemple qui illustre cette thèse selon laquelle le canapé est un support majeur pour le récit, c'est *Call me by your name* (Luca Guadagnino, 2017), puisque les scènes de canapé résument à elles seules l'histoire du film. Chaque point d'un résumé précis de ce film peut être illustré par une scène canapesque.

Durant l'été 1983, dans la villa familiale, Elio profite de ses vacances et de l'affection de ses parents : Samuel, archéologue et Annella, traductrice. Plongé depuis toujours dans un univers polyglotte, raffiné mais sincère, Elio dédie ses journées à la musique, à la lecture, aux sorties entre amis, aux promenades à vélo, aux baignades dans les rivières et à son flirt avec son amie Marzia. Ses journées tranquilles vont être bousculées par l'arrivée d'Oliver, un jeune doctorant venu pour quelques semaines aider Samuel dans ses recherches. Au fur et à mesure que les jours passent, les deux garçons en viennent à éprouver des sentiments amoureux l'un pour l'autre, tout en se comporter de manière ambivalente : Elio couche pour la première fois de sa vie avec Marzia, tandis qu'Oliver maintient une certaine distance. Après un rendez-vous romantique sur le balcon, un soir à minuit, ils consomment secrètement leur amour naissant. Alors que le départ d'Oliver pour les États-Unis approche, les parents d'Elio, témoins secrets de cet amour

naissant, leur suggèrent de passer trois jours seuls tous les deux. Oliver et Elio vivent une romance absolue qui clôture un été riche en émotions.

Après le départ d'Oliver, Elio, bouleversé, discute avec son père qui lui avoue lui-même les regrets qu'il a eus lorsqu'il était plus jeune de n'avoir pu vivre une histoire comme celle que vient de vivre son fils, bien qu'il en ait eu l'occasion. Il demande à Elio de prendre conscience de la chance qu'il a eue. L'hiver venu, alors que la famille est réunie dans la villa, ils reçoivent un appel d'Oliver, qui leur annonce qu'il va se marier au printemps. Très ému de lui parler à nouveau, il promet à Elio de se souvenir de leur histoire. Celui-ci, déstabilisé par cette annonce et par les sentiments encore intacts d'Oliver, reste assis face à la cheminée, les yeux remplis de larmes.

Ainsi, on remarque qu'une scène de canapé accompagne chaque instant de la naissance de cet amour entre Elio et Oliver. Chargé d'un tel potentiel affectif, le canapé ne peut plus être seulement un décor nécessaire pour l'action où se meuvent les acteurs, un cadre luxuriant ou dépouillé, mais bien un socle narratif essentiel. Il en devient même un protagoniste à part entière dans la mesure où il accompagne aussi bien le récit que les trajectoires des personnages, intervenant dans l'histoire et creusant ainsi son propre rôle dans le récit.



Le canapé, décor protagoniste perçu devant la caméra

Inventaire photographique des usages du canapé dans *Le prénom* (Alexandre de La Patellière et Matthieu Delaporte, 2012). Le canapé est un support de jeu pour les comédiens et un créateur de situations singulières.

Le prénom (Alexandre de La Patellière et Matthieu Delaporte, 2012)



Le prénom (Alexandre de La Patellière et Matthieu Delaporte, 2012)



Au cinéma le canapé compose l'espace. Il peut servir de paroi poreuse entre deux lieux ou deux usages, jouer le rôle d'une limite ou d'un connecteur suivant que l'on est devant ou derrière lui. C'est aussi un objet autour duquel on peut tourner et un objet-espace à l'intérieur duquel on peut se placer. En cela, le canapé organise les comportements des personnages et les relations entre les protagonistes : c'est un support pour le jeu des comédiens. Ainsi, le canapé est un socle pour donner vie aux personnages, et par extension un appui pour le récit. Si le canapé transcende le simple statut de décor support de jeu, comme au théâtre, pour devenir un décor protagoniste à part entière, c'est grâce à la caméra. Pour illustrer cette thèse, nous nous appuyerons sur l'adaptation cinématographique de la pièce de théâtre *Le prénom* (Alexandre de La Patellière et Matthieu Delaporte, 2012). Pour notre étude nous comparerons le film et la version filmée de 2010 de la pièce de théâtre.

Par opposition au huis clos et au point de vue unique presque imposé par le théâtre, la caméra a l'avantage de pouvoir déplacer le spectateur dans une série de lieux où au sein d'un même espace. Bien que le film ait conservé la contrainte d'un lieu unique pour l'histoire, le salon, il s'en affranchi parfois pour faire quelques incursions dans d'autres lieux. Au commencement du film, le personnage de Vincent, en voix off, nous présente les autres membres du récit. Pour accompagner la parole, quelques plans successifs désignent les personnages - Pierre, Babeth et Claude - et chacun est présenté par son chez-soi, par son intérieur. Chaque logement des personnages nous donne toujours à voir leur canapé. Le canapé est ici un outil au service de la présentation des personnages, comme un témoin des personnalités.

Le prénom (Alexandre de La Patellière et Matthieu Delaporte, 2012)



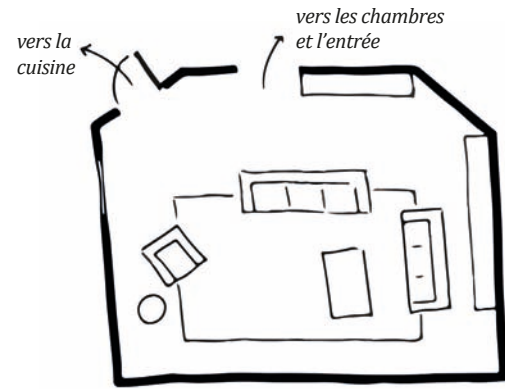
Le prénom - pièce de théâtre - (Alexandre de La Patellière et Matthieu Delaporte, 2010)



Le prénom (Alexandre de La Patellière et Matthieu Delaporte, 2012)

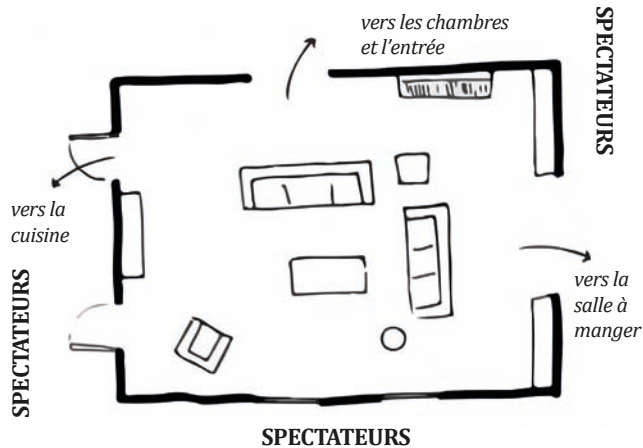
L'histoire, passée les présentations, s'ouvre sur Pierre qui retourne le salon, surtout les coussins du canapé, car il y cherche ses clés. A l'écran comme à la scène, le canapé est utilisé comme ressort comique. On soulève les coussins, on se penche, on les remet en place, on regarde une énième fois, tantôt tout seul, tantôt accompagné, les fesses en l'air, si les clés n'ont pas glissé entre les coussins. La scène se répète encore et encore. Les ressorts de jeu sont les mêmes, mais c'est la caméra qui fait la différence. Dans la captation, la caméra se contente de montrer et de suivre les personnages qui parlent et

le format de la pellicule est restreint par rapport à celui employé dans le film (qui laisse voir plus d'arrière-plan). Les plans sont serrés et ne laissent que rarement voir les mouvements complets des corps ou le salon et ses canapés qui sont pourtant au centre de la scène et s'imposent comme décor et comme support de jeu essentiel. Dans la version filmique, les images sont des plans rapprochés ou bien des plans américains de telle sorte qu'ils cadrent les personnages, l'espace offert par le canapé et les actions qui s'y déroulent. La caméra capte les moments de vie qui se présentent à elle.



SPECTATEURS

Plan schématique de l'appartement
Le prénom - pièce de théâtre - (Alexandre de La Patellière et Matthieu Delaporte, 2010)



SPECTATEURS

Plan schématique de l'appartement
Le prénom - film - (Alexandre de La Patellière et Matthieu Delaporte, 2012)

De la même manière, on constate, que s'il est besoin d'avoir une scène frontale pour le théâtre, car le spectateur est à un point fixe, il n'en est rien au cinéma puisque le spectateur se déplace avec la caméra. Ainsi, la composition spatiale du salon diffère entre les deux représentations et les effets narratifs varient à leur tour. Dans la pièce de théâtre, le fauteuil est placé face aux spectateurs, dans le prolongement du canapé. Bien que le personnage qui s'y tient ait toujours un statut différent du reste du groupe, il persiste une certaine unité de lieu et d'action de par l'espace continu que cela génère. Dans la version filmique, le fauteuil est placé face aux deux canapés de sorte que le personnage qui s'y trouve est soit à l'écart des propos tenus par les autres, soit il en est la cible. S'opère ainsi une confrontation entre l'espace dessiné par les canapés et ce fauteuil placé en dehors. Cette partition spatiale joue un rôle majeur dans le jeu des comédiens et donc dans l'expression des caractères des personnages et dans l'histoire. De plus, dans la version filmique, la caméra est située derrière le canapé lorsqu'elle montre un plan large, plaçant ainsi le spectateur comme observateur invisible de la scène, comme témoin discret et privilégié. Il appartient à ce décor, il est au plus proche des personnages et de l'histoire, et pénètre dans leur intimité familiale. La multiplicité des points de vue enrichit le récit filmique et plonge le spectateur dans le récit.



Le prénom - pièce de théâtre - (Alexandre de La Patellière et Matthieu Delaporte, 2010)

Le prénom (Alexandre de La Patellière et Matthieu Delaporte, 2012)



Entre cinéma et théâtre, les interactions avec les canapés diffèrent selon les contraintes techniques de chacun des deux arts. Le canapé est ainsi utilisé de manières différentes comme support de jeu. Par exemple, lorsque Vincent annonce avoir choisi un prénom pour son fils, et qu'il faut le deviner, dans la version cinéma, il est assis sur le canapé, près de sa sœur Babeth, légèrement penché en avant, les bras sur les cuisses. Il adopte globalement la même posture au théâtre, à la différence qu'il est assis non pas sur le canapé mais sur l'accoudoir du second canapé. Dans les deux cas, la manière dont Vincent est assis sur le canapé atteste déjà subtilement du comportement provocateur de Vincent et de sa propension à se mettre en avant, ce qui

lui sera plus tard reproché dans l'histoire. La manière dont Vincent s'approprie le canapé nous laisse des indices quant à la suite des événements.

Les deux représentations nous donnent à voir la même chose : le caractère suffisant et provocateur de Vincent. Dans ces deux cas, le canapé est un support pour révéler le caractère du personnage, mais le cadrage offert par la caméra apporte un élément de lecture supplémentaire. La caméra, en présentant l'événement avec un cadrage plutôt large qui donne à voir les invités, nous offre une scène de complicité entre les personnages qui renforce, en créant du contraste, la tournure dramatique que vont prendre les événements. Au contraire, la captation ne se contente presque que de filmer le visage de la personne qui parle, ici Vincent, sans que la caméra ne souligne les comportements des comédiens et ne porte l'histoire. De la même manière, même si cette pièce ne faisait pas l'objet d'une captation et qu'elle était directement vue au théâtre, nous serions privés de la force narrative du cadrage qui porte l'histoire, plus précisément ici de la tension qui grimpe progressivement entre les personnages.

Le prénom (Alexandre de La Patellière et Matthieu Delaporte, 2012)

Le canapé, en plus d'être un marqueur du caractère des personnages, agit aussi comme un élément qui structure les rapports entre eux. Dans *Le Prénom*, au théâtre comme au cinéma, selon que les personnages sont assis ou debout, ils sont en infériorité ou en supériorité dans la lutte qu'ils mènent contre les autres protagonistes. Ainsi, lorsque Pierre, après avoir convaincu Vincent qu'il ne pouvait pas appeler son fils Adolphe, reste debout et que Vincent, presque vaincu, s'assoit, Pierre pense avoir l'ascendant sur lui et il semble, pour nous spectateur, que ce soit le cas. Cette apparente supériorité de Pierre dans le débat s'affiche même lorsqu'il se rassoit car il choisit comme assise l'accoudoir du canapé, ce qui le place toujours plus haut que Vincent. Ce jeu de statuts, révélés par les postures des personnages, est employé tout au long de l'histoire. On retrouve ainsi le même principe avec la scène, presque finale, où Babeth, debout, déclame tous les reproches qu'elle a à faire à son mari qui, penaud, s'assoit tête baissée sur le canapé.

Parfois, les rapports de force s'inversent, trahis par les postures. C'est le cas lorsque Vincent annonce qu'il ne va pas appeler son fils Adolphe mais Adolf. Lorsque lui vient cette idée provocante, il est assis sur l'accoudoir du canapé, à un niveau intermédiaire entre Claude et Babeth, assis sur le canapé et en retrait de la discussion, et Pierre, investit corps et âme dans le débat, qui se tient debout. Même assis, Vincent se place comme supérieur à Pierre grâce à sa posture : corps placé en avant, solide sur ses appuis, ancré, pour aller au bout de sa provocation sans rien lâcher. Dans ces jeux de pouvoir, la caméra joue un rôle essentiel. Pour cette scène, elle nous donne à voir dans une succession de plans larges et de plans rapprochés, un Vincent seul, assis dans le canapé et qui s'affirme symboliquement seul contre tous. L'usage que fait Vincent du canapé, couplé aux cadrages de la caméra, fait émerger les rapports humains qui se jouent dans la scène.

Le prénom (Alexandre de La Patellière et Matthieu Delaporte, 2012)

Tout au long du film, la caméra se place comme prisme de lecture des événements. La scène au cours de laquelle Pierre et Vincent se jettent au visage leurs défauts respectifs révèle ce rôle essentiel de la caméra. En effet, lorsqu'Anna, la femme de Vincent, et Babeth tentent de tempérer la situation, la caméra nous les montre ensemble assises sur le même canapé et unies dans un élan de complicité pour calmer la situation. Mais Pierre, énervé, s'en prend à Anna qui s'emporte à son tour et critique le prénom des enfants de Pierre et Babeth. Dès lors, toute forme de complicité entre Anna et Babeth disparaît, et la caméra, qui nous les montrait ensemble, adopte des plans séparés pour nous présenter tour à tour l'une puis l'autre. La caméra appuie donc les événements du récit et les relations canapescques des personnages en mettant en images la fracture qui s'opère entre Babeth et Anna. Par prolongement, la caméra souligne le canapé comme élément connecteur ou séparateur et comme espace d'expression des personnages.

Le prénom (Alexandre de La Patellière et Matthieu Delaporte, 2012)



Alors que les grands reproches se font debout, les importantes déclarations se font assis dans les canapés, dans une posture d'écoute et de bienveillance. C'est le cas lorsque Claude annonce qu'il est en couple avec une femme alors que tous le pensaient homosexuel et célibataire. Tandis que chacun essaye de le mettre à l'aise pour l'amener à se confier, l'image nous offre un plan large de la scène qui donne à voir tous les personnages, comme unis autour de cette surprenante et déstabilisante annonce, et ce malgré les précédentes disputes.

Au fur et à mesure que l'annonce du nom de ladite femme se fait tarder, tous montent en tension et s'énervent contre Claude qui se retrouve seul contre tous. L'effet est amplifié par le flou d'arrière-plan. Bien que personne n'ait bougé de sa place, la caméra n'offre plus de vue d'ensemble de ce groupe d'amis, mais des plans serrés qui vont d'un visage à l'autre,

expression du morcellement – temporaire – de leur amitié.

Le poids dramatique³ du canapé tient à ce qu'il enserme les sentiments et émotions des personnages qui s'y tiennent, tension dramatique portée par la caméra. Le canapé prend en compte l'épaisseur de la vie et le cinéma rend visible les manières d'habiter : corporelle, spatiale, émotionnelle, existentielle des personnages. Cela fait du canapé un protagoniste de l'histoire puisqu'il a un rôle narratif d'envergure. Ainsi, la caméra est, d'une manière générale, un outil d'exploration de des manières « d'être dans le monde » retranscrites à travers les représentations cinématographiques des expériences spatiales, émotionnelles et affectives des personnages.⁴

LE CANAPÉ : UNE SYNECDOQUE, UN ÉLÉMENT DE NOTRE NARRATION

³ On entend ici par « dramatique », ce qui est propre à susciter une émotion profonde, de quelque nature qu'elle soit.

⁴ LAGUARDA Alice, *Des films et des maisons, la périlleuse trajectoire de l'homme vers son humanité*, Rouge profond, 2016, 288p.

Histoire du canapé et évolution du logement

Le canapé naît à l'Antiquité (3300 avant J.-C. à 476) dans la Grèce Antique. A cette période, il se nomme klinê et désigne un lit ou un siège permettant de s'allonger. Fait de bois, de marbre ou de métal, le confort est assuré par un rembourrage en plumes ou en paille. Rapidement, les artisans s'approprient ce meuble et l'ornent. C'est ainsi que l'on y trouve souvent des pieds en bronze, sculptés en forme d'animaux. Les klinai étaient exclusivement utilisées pour les dîners : disposées en forme de « U » le long de murs, elles s'articulent autour de petites tables qui accueillent le repas. Puis au Moyen-âge (476 à 1492), le canapé désigne un banc de bois recouvert d'un matelas pour s'allonger. Il sert très souvent de lit. Enfin, le canapé désigne à l'époque moderne (1492-1789) un « large siège à dossier, où peuvent s'asseoir plusieurs personnes ».⁵

Aujourd'hui, on définit par canapé un « siège à dossier, pourvu d'accoudoirs, où plusieurs personnes peuvent s'asseoir, pouvant aussi servir de lit de repos pour une personne. »⁶

En parallèle de l'histoire du canapé, évoquons l'évolution du logement car les transformations du mobilier ne vont pas sans les mutations architecturales et sociales. Même s'il est aujourd'hui de coutume

d'associer l'extérieur au public et l'intérieur au privé, cela n'a pas toujours été le cas. Avant le XVII^e siècle, le logement s'ouvrait sur l'extérieur : la rue était le siège de la vie professionnelle et des conversations et donc le prolongement de l'espace intérieur. Les portes et fenêtres jouaient un important rôle dans cette continuité intérieur-extérieur en permettant le passage des habitants. Elles permettaient ainsi de prolonger la vie intérieure dans l'espace public. La vie se tenait dehors, on habitait la rue. Les logements français de cette époque sont de grandes maisons, urbaines ou rurales, où l'on vivait ensemble en un véritable groupe social, parfois à plusieurs dans la même pièce. Ces vastes logements qui appartiennent aux familles les plus riches sont des espaces de socialisation, au même titre que la rue, car elles regroupent des individus sans lien de parenté qui ne se seraient pas fréquentés en dehors de ce contexte (serviteur, commis, clerc, apprentis, ...). Comme l'explique l'essayiste et historien Philippe Aries, à l'intérieur de ces maisons, les pièces n'ont ni fonction définie, ni séparation public/privé, de sorte que le développement d'un sentiment familial, comme on le connaît aujourd'hui, n'est pas possible.⁷

Il faut aussi noter qu'au XVIII^e siècle, le lit, aujourd'hui le lieu ultime de l'intimité, était au contraire le premier lieu de la vie collective. De nos jours, on a plutôt tendance à désigner le salon, et plus spécifiquement le canapé, comme le premier lieu de la vie collective puisque c'est là qu'on y reçoit les invités. Au regard de cette donnée, il n'est pas étonnant que l'histoire confonde lit et canapé. En effet, ces deux meubles entretiennent un rapport intime de longue date. La filiation canapé/lit remonte à la Grèce Antique. D'abord nommé « klinê », le terme employé pour désigner un canapé évolue rapidement vers « conopé », qui signifie « rideau de lit » et désignait à l'époque ce que l'on appelle communément aujourd'hui une moustiquaire. Le terme « conopé » a ainsi perduré au fil des siècles pour désigner une sorte de lit entouré d'une moustiquaire, jusqu'à devenir l'actuel « canapé ». On peut supposer que si ce terme a été transposé du lit au canapé, c'est parce que ces deux meubles présentent des caractéristiques communes majeures : la posture allongée de son utilisateur et la fonction de repos.

Les XVII^e et XVIII^e siècles marquent un tournant dans l'évolution du schéma familial, et par extension dans l'organisation du logement qui en est le reflet. Le recul de la mortalité infantile pousse les familles à désirer moins d'enfants afin de mieux les éduquer et leur assurer un avenir. Les scènes de la vie quotidienne se développent et placent au centre l'image de la femme et de l'enfant. La famille se met en retrait de la rue et de la vie collective. Le sentiment de vie privée croît et la famille se replie vers l'intérieur d'un logement mieux préparé pour l'intimité. L'habitat s'enrichit des valeurs d'intimité et de vie privée comme l'illustre la naissance de la méridienne à la fin du XVIII^e siècle en France. C'est un canapé dont la fonction change, puisqu'il est destiné au repos, à la sieste. Le dossier et l'accoudoir sont plus haut d'un côté, permettant de s'adosser et de reposer sa tête. De l'autre côté il n'y a pas d'accoudoir pour permettre d'allonger les jambes. La vie privée naît avec l'intimité familiale. La famille se met à exister au-delà d'une simple réalité, mais comme valeur. Toutefois, la frontière spatiale entre monde public et espace intime reste fine, principalement parce que les portes et fenêtres gardent pour fonction simple le passage des personnes et parce que les salons, aussi appelés « sociétés » restent exclusivement un espace de représentation. On y reçoit ses invités autour de divertissements lettrés et de mondanités, dans le respect des codes sociaux admis.

⁵ Définition du Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL) – rubrique étymologie et histoire

⁶ Définition du Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL)

⁷ ARIES Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Seuil, Paris, 1973, 320 pages.

Avec le XIX^{ème} siècle, vient le triomphe de la famille : la maison devient le lieu d'existence et de rassemblement de la famille. Fonder un foyer c'est, au-delà de construire une famille, habiter une maison. Le domaine privé est celui de la maison, fondement matériel de la famille et pilier de l'ordre social. Ainsi, l'intérieur du logement est la condition du bonheur et le confort induit le bien-être de ses membres. Cette évolution du modèle familial se note dans les transformations typologiques de l'habitat. L'espace intérieur se définit plus précisément qu'auparavant en attribuant un usage à chaque pièce. Peu à peu on différencie les pièces d'habitation à usage public de celles à usage privé, des « pièces à soi ». Désormais, l'identité familiale s'exprime à l'intérieur du logement, chez-soi, en opposition à la vie en représentation. C'est la naissance d'une nouvelle dualité, incontournable de nos jours : public-privé, qui vient bouleverser les rapports entre logement et rue et l'organisation même des habitats. Preuve en est avec l'exemple du lit et de son dérivé le canapé. Au Moyen-Age le lit est un meuble permanent dont l'intimité est préservée par des rideaux, mais la chambre est un espace public. Dans les appartements bourgeois, entre le XVIII^{ème} et le XX^{ème} siècle, le lit n'a plus de rideaux. La chambre prend alors deux temporalités : espace public de réception le jour et espace intime de coucher la nuit, et ce sous l'influence du sentiment familial évoqué précédemment. Désormais on sépare clairement la vie mondaine, de la vie professionnelle et de la vie privée. A chacune

est affecté un espace, respectivement le salon, espace de représentation pour se donner à voir, voire se mettre en scène devant ses invités, le cabinet et la chambre. La limite privé-public, que matérialisait initialement le rideau du lit, a pris tour à tour différentes formes : cloison puis mur, et s'est déplacée. Désormais, ce n'est plus le lit qui est privé et la chambre qui est publique, mais la chambre qui est privée et le salon qui perdure comme espace semi-public. Ainsi, l'espace public s'est progressivement retiré de l'espace intérieur. Toutes les pièces de l'habitation sont devenues privatives. Certaines conservent un caractère semi-public dans leurs usages, comme le salon qui permet de recevoir. Le canapé incarne par extension l'opposition connu-inconnu, selon qu'il accueille en son sein des étrangers ou des familiers.

Le logement se caractérise ainsi par une double opposition : une différenciation sociale entre famille, sphère privée, et société, monde public, dont le canapé se fait la transition. Il représente, comme espace pour recevoir, l'interface entre le dehors et le dedans. En effet, il se présente d'une part comme l'espace d'accueil pour ceux qui ne sont pas de la famille, pour les « autres », voire les inconnus. D'autre part, il s'offre comme incarnation de la vie privée et familiale par excellence en permettant le rassemblement des membres d'une famille et en créant des moments forts de partage. A la fois lien et transition entre public et privé, dehors et dedans, le canapé incarne cette double opposition.

S'il est un besoin d'illustrer par un film les liens qui existent entre canapé et mutations de la société, prenons l'exemple de *Mon oncle* (Jacques Tati, 1958). Le canapé y fait l'objet d'un ressort comique et critique pour dresser un portrait des mutations sociales et du mode de vie des Trente glorieuses. Avec *Mon Oncle*, Tati pointe du doigt la déshumanisation de notre société que porte en elle la modernité.

Dans les années 1960, la France est engagée dans la voie de la modernisation. La mutation de la société française s'accélère et sous l'influence de l'architecture moderne, la ville se transforme et modifie le comportement des habitants jusque dans leur intérieur. Cet aspect est notamment mis en avant dans plusieurs de ces films mais frappe dans *Mon Oncle* lorsque Mme Arpel, dans sa maison bardée de gadgets technologiques et de meubles futuristes, reçoit une invitée qu'elle fait s'asseoir sur un canapé moderne. Ce canapé composé de deux boudins verts, c'est l'inconfort et la rigidité incarnée. La femme, à peine assise, pousse un petit cri devant l'absence de confort - ce dont on attend naturellement d'un canapé - . Le canapé n'invite pas à y rester. Avec cette scène et ce

meuble, Tati tourne en ridicule les réflexions formelles de l'avant-garde européenne de l'après-guerre, où les intérieurs ont été délestés de leur humanité. L'obsession du paraître et du gadget a gommée toute forme de convivialité. Les espaces ont été aseptisés et peuplés d'objets aux lignes innovantes et troublantes que Tati tente de décrypter en parodiant la vie moderne. Par la même occasion, Tati dévoile ici le dérisoire des rituels sociaux qui s'y jouent : être dans le paraître, montrer sa modernité, même si celle-ci n'est pas enviable, puisqu'elle est à la mode.

Mon oncle (Jacques Tati, 1958)



Le canapé comme reflet de notre monde

A l'écran, le canapé n'est pas qu'un cadre dans lequel se déroule l'action, c'est aussi et surtout un socle narratif essentiel qui peut même prendre la place d'un personnage à part entière. Le canapé n'est pas un objet-espace mis en scène. Le canapé n'est pas la vie. Il se situe justement entre les deux et c'est en cela qu'au cinéma il donne à lire notre monde à une échelle plus large. Le canapé est comme un modèle réduit de notre monde.

Matthias et Maxime (Xavier Dolan, 2019) témoigne de cette idée. Au sein d'un même film, Xavier Dolan nous offre un panel d'usages et de situations canapescues, qui sont autant de moments de vie que nous partageons avec les personnages parce que nous les avons nous-même vécus et que nous y retrouvons. Xavier Dolan explore des thèmes qui nous sont proches et communs : la famille, l'identité, l'amour et l'amitié. Et ces sujets s'incarnent tous dans des scènes de canapés. Nous assistons à des chamailleries entre un frère et sa sœur sur fond de canapé, à des parties de jeux vidéo entre amis avachis sur le sofa. Nous accompagnons les personnages dans des soirées où le canapé devient, comme dans nos jeudi soirs étudiants, le point de repos après une danse

au milieu du salon, et le centre d'intimes discussions en dehors de la foule. Le canapé se fait aussi le théâtre des disputes mère-fils pour nous présenter une famille dysfonctionnelle dont la mère est ivre, droguée et violente. Le canapé allie ici une opposition supplémentaire - qui s'ajoute aux précédemment mentionnées intérieur-extérieur, public-privé, connu-inconnu - : rassembler-isoler. En effet, il est le lieu des disputes puis des réconciliations, et des moments entre amis puis des temps de solitude.

De plus, si on s'identifie particulièrement aux scènes de canapés dans ce film, c'est parce que, comme spectateur, on y est intégré. Dans la scène de dispute canapescue entre Matthias et Maxime, l'enceinte du grand canapé permet de s'isoler comme spectateur, sans perdre de vue la scène centrale ni se priver d'une possible intrusion dans l'alvéole - le canapé - du secret. Au regard de cet exemple, il apparaît que le monde filmé est rassemblé autour d'un canapé qui lui-même retraduit le monde dans lequel nous vivons et nos propres réalités et modes de vie. On s'identifie aux scènes de canapés.

Matthias et Maxime (Xavier Dolan, 2019)



Si le canapé se présente comme un modèle réduit de notre société, plus que tout autre meuble, c'est parce qu'il est nourrit par les contradictions qu'il allie : intérieur-extérieur, public-privé, connu-inconnu, rassembler-isoler, et qui sont l'expression de notre rapport au monde. Le canapé, à l'écran comme à la vie, est une interface, une zone de contact entre nous-même et les autres. Ce statut est tout droit hérité de l'histoire de notre société et de l'évolution des logements qui ont fait du canapé un espace pour accueillir les autres. Ainsi, le canapé, dans nos intérieurs domestiques et mentaux, c'est ce qui relie et sépare les hommes ; c'est un lieu pour accueillir et échanger avec les autres tout comme c'est un lieu pour se soustraire au regard des autres, un refuge qui préserve l'intimité et l'identité de l'être qui s'y tient.

Dans *Donnie Darko* (Richard Kelly, 2001), le canapé tient ce rôle de refuge. A l'écran, on il y a ce canapé récurrent dans le cabinet de la psychologue que Donnie consulte pour sa schizophrénie paranoïde. Avec ce contexte et son usage, le canapé apparaît en premier lieu comme un espace où l'on est en sécurité pour parler, se confier. Il préserve l'identité de Donnie car c'est un endroit où il peut être pleinement lui et s'exprimer, davantage qu'un lieu pour le soigner. Le canapé préserve aussi

les secrets de Donnie : au début du film, c'est le seul endroit où il peut parler de Frank, le lapin imaginaire qu'il voit et qui lui parle. Enfin, lorsque la psychologue décide d'hypnotiser Donnie, c'est sur ce même canapé qu'il s'endort et devient en quelque sorte somnambule. Plongé dans ces projections mentales, il va même jusqu'à se masturber sur ledit canapé qui accueille alors l'intimité la plus profonde du personnage.

A la lecture du film et avec cette scène canapesque en particulier, on pénètre dans l'intimité de Donnie, dans son intérieur, dans ses pensées et ses pulsions. Plus encore, le canapé exacerbe là l'identité même de Donnie qui n'a plus de filtre : un adolescent, cet être en transition, coincés entre deux âges qui sont deux mondes distincts - l'enfance qui s'en va et le monde inéluctable des adultes. Il est ici question du canapé comme espace du rapport à soi-même, à la personne que l'on est et aux rapports que l'on entretient avec les autres. Le canapé est le lieu de la construction de soi et de la conscience d'être au monde. Le canapé au cinéma nous renvoie à nos propres états d'âme et porte en lui les émotions de la vie, tout en plaçant l'individu dans la société, dans des rapports avec les autres.

Donnie Darko (Richard Kelly, 2001)



En s'appuyant sur les deux exemples précédents et sur leur manière de traiter le canapé dans leur récit filmique, on peut en conclure que le canapé est un microcosme : c'est le lieu d'interactions sociales, de représentations et d'états d'âme à l'écran qui nous renvoient directement à nous-même, plaçant ainsi ce qui se passe dans les canapés des films comme le reflet de nos propres vies.

Le canapé se comporte comme une synecdoque qui donne à lire le monde représenté à l'écran à une échelle plus large : la nôtre. Par l'intermédiaire des canapés, le cinéma dépeint les tentatives des hommes pour maintenir, rétablir ou réinventer des liaisons avec le monde.⁸ Un film comme *Fight Club* (David Fincher, 1999) met en images cette capacité des canapés, ou plutôt de l'image des canapés, à interroger notre rapport au monde. Ici, le film questionne la société de consommation et ses effets sur les individus.

En tout et pour tout le film donne à voir moins d'une minute de canapés répartie sur deux scènes. La première fois que l'on voit un canapé, c'est lorsque Jack, aux toilettes, feuillette un magazine Ikea avec une double page offerte sur un salon avec un canapé central. La caméra nous fait entrer dans le catalogue par le biais du canapé, qui se transpose du magazine au salon, et on plonge dans les projections consuméristes de Jack par cette même porte. Jack transpose les meubles du magazine dans son appartement : ils apparaissent tour à tour dans le salon avec un nom, un descriptif et un prix accolé, comme si nous nous promenions dans le catalogue. Ce rêve éveillé, c'est une construction mentale pour « meubler son intérieur », expression qui s'entend au sens propre comme au figuré. En effet, Jack cherche à remplir le vide de sa vie.

Jack c'est un homme ordinaire dont le mal être profond résulte de son intégration à la société de consommation. Les sociétés modernes érigent la consommation comme le moyen d'accéder au bonheur, mais aussi comme une fin en soi. La consommation permet, de manière illusoire ou non, de se construire comme individu à part entière : je consomme donc je suis. Posséder offre alors une part de bonheur, en théorie : la succession des désirs vites assouvis nous amènerait à être heureux. Ici le canapé représente, comme le porno, « une course vers des désirs faciles à satisfaire ».⁹ Acquérir des objets doit donc être la clé du bonheur pour Jack qui incarne cet « esclave de l'instinct cocooning Ikea ».¹⁰ Mais comme esclave, il est aliéné et cela s'incarne dans les pages du magazine qu'il regarde et dont il projette le mobilier dans son appartement. La caméra défile dans ce « décor de rêve » et Jack semble appartenir à ce catalogue que nous feuilletons. Il est défini par les meubles de son appartement, il n'est donc lui-même qu'un objet impersonnel. Donc il n'est plus personne. C'est ainsi qu'il est prisonnier du système qui lui avait promis que posséder le rendrait heureux. Mais il possède sans pour autant se sentir vivant. Il n'est rien ni personne. Il n'est plus que le captif de ce système consumériste où ce que l'on possède fini par nous posséder.



Fight Club (David Fincher, 1999)

⁸ LAGUARDA Alice, *Des films et des maisons, la périlleuse trajectoire de l'homme vers son humanité*, Rouge profond, 2016, 288p.

⁹ *Fight Club*, David Fincher, 1999

¹⁰ *Fight Club*, David Fincher, 1999

Fight Club (David Fincher, 1999)

Le constat émis par David Fincher, c'est celui que la société de consommation aliène les individus en les dépossédant de leurs propres principes au profit d'injonctions qu'ils finissent par assimiler : une course sans fin vers la réalisation de désirs, de besoins suscités par un système entier. Dans le film, la société de consommation dépossède Jack de lui-même et le mal-être profond qui en résulte se traduit par des insomnies et une incapacité à ressentir les choses. C'est dans ce contexte que l'on voit pour la seconde fois un canapé. La scène représente Jack qui a délaissé son lit pour tenter de trouver le sommeil sur le canapé de son salon. Amorphe et comateux, il est allongé sur son canapé, la télécommande à la main, face à un écran qu'il n'écoute ni ne regarde. Il n'est ni endormi ni éveillé. Il est hors de lui-même, car « avec l'insomnie,

plus rien n'est réel, tout devient lointain, tout est une copie d'une copie. »¹¹ La scène est très brève, deux secondes, mais couplée au discours soutenu par la voix off de Jack, elle en dit long sur la position de ce personnage comme personnification de la perte de sens, dans le matérialisme que constitue la société de consommation. Il se sent seul, affairé dans une routine, incapable de donner un véritable sens à sa vie et au monde qui l'entoure. Il en vient même à errer de groupes d'entraide en groupes de parole, se nourrissant du malheur des autres pour éprouver un malheur que même son quotidien monotone ne peut lui donner. Il est d'une part le consommateur parfait, intégré dans la société, et à la fois l'aliéné en manque, malgré la réalisation effrénée de ses moindres désirs.

¹¹ *Fight Club*, David Fincher, 1999

C'est l'arrivée de Tyler, la seconde personnalité de Jack, qui va le libérer de sa dépendance à un système qui l'aliène, en lui offrant même la possibilité de détruire ledit système en créant le Fight Club, un cercle de combats clandestins. Le Fight club est le seul moyen trouvé par une génération d'hommes désillusionnés, à qui la société de consommation avait promis le bonheur par l'achat, d'éprouver et de vivre à nouveau. C'est ce que révèle le monologue de Tyler : « Je vois une génération entière qui travaille dans des restos, qui est esclave d'un petit chef dans un bureau. La pub nous fait courir après des voitures et des fringues. On fait des boulots qu'on déteste pour se payer des merdes qui ne nous servent à rien. On est les enfants oubliés de l'histoire mes amis. On n'a pas de but ni de vraie place. On n'a pas de grande guerre, ni de grande dépression. Notre grande guerre est spirituelle. Notre grande dépression, c'est nos vies. La télévision nous a appris à croire qu'un jour on serait tous des millionnaires, des dieux du cinéma ou des rock stars, mais c'est faux. Et nous apprenons lentement cette vérité. On en a vraiment, vraiment plein le cul. »¹² Le Fight Club, c'est le moyen de se réunir en dehors de la société, dans une zone d'ombre étatique et de rompre avec des valeurs sociales qui enferment. Il n'est pas question de gagner ou de perdre mais de se sentir vivant, loin du quotidien répétitif, aliénant

¹² *Fight Club*, David Fincher, 1999

et policé imposé par la société. Ainsi, c'est par le biais de Tyler, que Jack se met à faire des choix libres et à rejeter le conformisme.

L'usage du canapé dans ces deux scènes, tantôt objet de consommation, tantôt support des dérives de la société de consommation permet au réalisateur de dépeindre et de critiquer ce modèle. Le canapé transcende alors son simple rôle de meuble pour nous renvoyer à nos propres manières de vivre, ou de ne pas vivre. La figure du canapé devient la porte d'entrée de réflexions sociétales. Dans des cas comme celui-ci, le canapé est même un dépassement de notre société. L'ancrage du cinéma au canapé est à la mesure de son rapport à l'utopie : décrire ou reconstituer un monde enfin praticable – ici, le Fight Club –. C'est par la figure du canapé que l'homme entre en conflit avec le monde dans lequel il vit pour préserver sa singularité. Le canapé accueille l'homme dans la construction de sa subjectivité et sa recherche d'un accord avec le monde qui l'entoure. De là, naissent des désirs de transformation et de destruction dudit monde. Et dans ce monde acceptable, vivable, le canapé, présenté dans le film comme figure de la consommation, n'existe plus dès lors que Jack se libère de cette société aliénante : il habite un taudis sans canapé.

Prenons un autre exemple. Boong Joon-ho propose dans *Parasite* (2019) une critique de la société coréenne, critique en partie véhiculée par la figure du canapé et son rôle dans le film.

En Corée du Sud, la société cloisonne et tient hermétiquement fermées les classes sociales riches et pauvres, de sorte que le monde coréen est très polarisé. Dans le film, cette opposition des classes est symbolisée par M. Park, propriétaire d'une villa paradisiaque sur les hauteurs de la ville et Geun-sae qui, lourdement endetté, vit caché dans le sous-sol de cette même villa. La symbolique est forte : le pauvre se terre dans le sol et le riche prend de la hauteur, s'élève. Ainsi, l'organisation spatiale de la maison représente et critique à elle seule cette société verticale, le tout amplifié par la figure du canapé. Rappelons-le, tout le film converge vers la scène canapesque que nous avons précédemment étudiée et qui marque un tournant dans l'expression de ce jeu de classes.



Parasite (Boong Joon-ho, 2019)

D'autres scènes de canapé qui ponctuent le film servent de support à la critique sociale de Boong Joon-ho. D'abord il y a le premier et le dernier plan du film qui sont les mêmes : plusieurs paires de chaussettes sont suspendues devant un canapé qui tourne le dos à une fenêtre presque enterrée. La caméra descend progressivement, dans les deux plans, pour nous montrer Ki-woo, le fils Kim, assis sur ce canapé. Au début du film, il s'y tient pour essayer de détecter la Wi-Fi des voisins avec son téléphone, et à la fin, il y lit une lettre envoyée par son père, prisonnier du sous-sol de la villa. Assis sur ce canapé, Ki-woo est, au début comme à la fin du film, dans l'attente. Cette figure immuable du canapé et la présence de Ki-woo traduit le regard que porte le réalisateur sur la société sud-coréenne. En effet, en faisant dialoguer ces deux plans, on peut y lire l'évolution sociale de la famille Kim, ou plutôt sa non-évolution. C'est un retour à la case départ : Ki-woo est au même endroit, dans la même position. Symboliquement, on lit à travers cet usage du canapé qu'il n'a pas réussi à s'élever socialement et qu'il reste condamné à être à la place qu'il a toujours connue. Le canapé se présente ici comme un support pour dépeindre et critiquer les travers d'une société cloisonnée.

Dans ces rapports de classes distinctes, le canapé joue un rôle essentiel comme espace de représentation. C'est sur le canapé du salon que Mme Park reçoit le fils Kim pour lui faire passer un bref entretien d'embauche avant de l'engager comme professeur particulier d'anglais pour sa fille. Avec cette scène, la famille Park apparaît bien sous tous rapports ; c'est ce qu'elle laisse paraître sur ce canapé, espace de réception et donc de représentation. On se met en scène sur les canapés. Par opposition, c'est aussi un lieu qui donne à voir, un espace d'observation, comme le montre la scène canapesque du film où M. et Mme Park sont allongés sur le canapé, surveillant leur fils qui dort dans le jardin. Paradoxalement, trop préoccupés par leur propre monde, ils ne voient pas les Kim cachés sous la table basse. Cela en dit long sur leur classe sociale dépeinte par Boong Joon-ho : la conscience du riche s'arrête volontairement à la surface des choses. Il s'isole des autres et du reste du monde, vivant une vie toujours plus semblable à elle-même, une vie qui va s'appauvrissant au risque de devenir, comme le film le suggère, simplette – terme employé par l'ami de Ki-woo pour qualifier la femme de M. Park –. Cette simplicité se cultive par le refoulement de tout ce qui lui est étranger, refoulement qui se manifeste dans le fait qu'il ne voit pas les Kim cachés sous ses yeux.

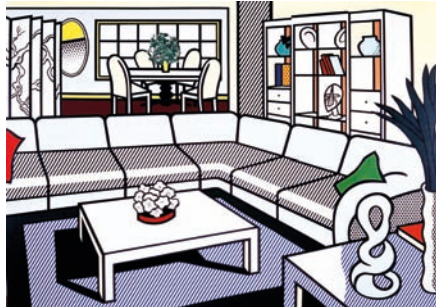
Avec *Parasite*, les pauvres ne sont pas les parasites des riches mais les victimes d'un monde où la loi économique de l'offre est préférée à la loi de la demande. Dans la perspective esthétique et donc politique du film, ce sont les faits sociaux qui sont des parasites. Ainsi, il n'y a pas un corps social mais son carnaval : il y a les pauvres rendus invisibles par le regard des riches, qui se battent pour leurs miettes et ce jusque sous leur table basse. Voilà le monstrueux : les pauvres, qui en savent plus sur les riches que les riches sur les pauvres, se font la guerre en un combat qui est l'expression d'une lutte des classes refoulée par tous ses acteurs. Les pauvres dupent les riches, mais ils n'imaginent pas être les agents économiques d'une lutte des places qui rejoue, dans l'espace domestique, une lutte des classes sociale.

Dans *Parasite*, le canapé, en plus d'être l'expression d'une société verticale dysfonctionnelle et aussi l'espace pour s'en affranchir. C'est dans le canapé des Park que les Kim réinventent leur monde pour sortir de leur classe sociale. En occupant le canapé de la villa pour y dîner en famille une fois les Park partis, ils rêvent à une autre réalité où cette villa serait la leur.

LE CANAPÉ : UN FRAGMENT DE RÉEL QUI S'OFFRE À L'IMAGINATION

Canapé et peinture, la symbolique du canapé

Interiors (Roy Lichtenstein, 1990)



Le canapé, au cinéma, se présente comme le reflet de notre société, voire comme son extension. Il s'offre comme prolongement de notre monde dans la mesure où le canapé permet parfois de rêver à d'autres univers et donc de surpasser notre réalité. Ainsi, le canapé devient un fragment de réel qui s'offre à l'imagination. Cela tient à son caractère pittoresque, c'est-à-dire digne d'être peint, car le canapé est un sujet qui charme et frappe par ses formes et ses couleurs. La série *Interiors* (Roy Lichtenstein, 1990) rend compte de cette idée en plaçant le canapé comme objet central des compositions. Comme élément constitutif d'une toile, le canapé se présente comme un objet du quotidien qui s'offre à l'imagination du peintre en devenant le support de portraits et/ou de scènes de vie, donc par extension du rapport singulier et sensible qu'entretient le peintre avec le monde. Le canapé, une fois peint, incarne un regard subjectif sur le monde, permettant ainsi d'aller au-delà d'une vision primaire en représentant le monde intérieur de son peintre.

¹³ GARDIES André, *Le récit filmique*, Hachette, Paris, 1993, 151p

S'il est intéressant d'évoquer la place du canapé dans l'espace pictural, c'est parce que peinture et cinéma dialoguent constamment. De manière évidente, ou par une subtile et discrète référence, parfois sans rapport immédiat avec le récit du film, des atmosphères picturales parcourent de nombreux films. Les cinéastes puisent dans la peinture pour emprunter un climat et/ou des effets particuliers. Les rapports effectifs de la peinture et du cinéma se font d'une part via les métiers du cinéma : les décorateurs sont formés à l'École des Beaux-Arts, aux Arts décoratifs ou en école d'architecture. De par leur formation, les références picturales inondent plus ou moins consciemment leur pratique. D'autre part, s'il existe une interdépendance entre ces deux arts, c'est parce que le cinéma n'est finalement qu'une suite d'images, de tableaux comme on pourrait les appeler. Effectivement, ce qui fait le cinéma, c'est « l'image mouvante »¹³ selon l'écrivain André Gardies, spécialisé en cinéma. Ainsi, ce qui ferait l'essence même d'un film, c'est la succession d'images agencées de manière à produire du récit, le reste étant alors facultatif. Et les images de cinéma se composent, à la manière d'un tableau. La caméra a le premier rôle car c'est elle qui définit le cadrage, ce qui est montré, caché, et sous quel angle. La caméra définit un espace, à la manière de la toile du peintre. C'est ainsi que le cinéma est empreint de

Passion (Jean-Luc Godard, 1982)



La maja nue (Goya, 1799)

peinture pour des raisons esthétiques liées à des compositions, des couleurs, des lumières. Par exemple, *Passion* (Jean-Luc Godard, 1982), nous fait plonger à l'intérieur de la toile *La maja nue* (Goya, 1799). Dans le film, l'œuvre originale résonne dans la quête du cinéaste de retrouver la lumière du tableau.

Femme nue étendue sur un divan (Toulouse-Lautrec, 1897)*Chanson douce* (Lucie Borleteau, 2019)

Dans certains cas, les liens peinture-cinéma peuvent être de simples glissements révélés par le spectateur, héritage d'inspirations conscientes ou non, voire même hasardeuses, du réalisateur. Les citations plus ou moins évidentes, revendiquées ou non vers la peinture sont nombreuses. La manière dont est représenté le canapé au cinéma peut faire écho à des représentations picturales - cadrage, composition des plans - couleurs, lumières, postures et usages – pour des raisons esthétiques et/ou symboliques. C'est ainsi que l'on retrouve dans *Chanson douce* (Lucie Borleteau, 2019) des similitudes avec le tableau *Femme nue étendue sur un divan* (Toulouse-Lautrec, 1897). La posture du personnage de Louise, allongée sur le canapé, est la même que celle de la femme peinte. Il en est de même pour la colorimétrie des deux œuvres : un camaïeu de bleus animé par un roux ou un chaleureux jaune, respectivement une écharpe posée sur un accoudoir et les cheveux de la jeune femme. Seul l'angle de vue diverge, frontal pour *Chanson douce* et de biais pour *Femme nue étendue sur un divan*. En toute honnêteté, il est très probable que ces similitudes soient le fruit du hasard, tout au plus, les réminiscences du cinéaste.

Que ces parallèles soient hasardeux ou volontaires, la symbolique reste pertinente à étudier. Il nous faut pour cela remonter au courant Post-impressionniste (1885 à 1915), car c'est dans ce contexte que Toulouse-Lautrec exerce comme peintre. L'impressionnisme, en refusant l'académisme et en faisant primer les émotions et la sensibilité sur la technique, a préparé le public à mieux comprendre et accepter les nouvelles formes d'expression artistiques naissantes. A sa suite, est né un ensemble de mouvements picturaux qui en divergent ou s'y opposent, et que l'on désigne sous le terme Post-Impressionnisme. Toulouse-Lautrec (1864-1901) est un artiste de ce courant qui a appris les techniques picturales chez des peintres académiques mais dont la pratique se passe de préoccupations théoriques. A Paris il peint et dépeint le monde de la nuit : bars, danseuses, prostituées. Il ne s'agit pas de faire de simples représentations réalistes, mais de représenter des habitudes, des univers, des vies, des gens, surtout des femmes, dont il se fait le portraitiste. Il capture dans ses toiles ce qui fait l'essence de son époque. Dans ses peintures, Toulouse-Lautrec adopte la démarche d'un photographe en disséquant la réalité. Il ne cherche pas l'idéalisation de son modèle, mais au contraire, sa vérité, ses défauts, son essence,

comme il l'a fait avec *Femme nue étendue sur un divan*. La femme est croquée au crayon puis colorée rapidement à la peinture, en laissant apparaître les coups de pinceau qui confèrent le mouvement à la composition et y insufflent la vie.

En reprenant les codes de cette peinture, Lucie Borleteau adopte, d'une certaine manière, la même démarche que Toulouse-Lautrec : mettre à nue une femme, Louise, au sens propre comme au figuré. Il s'agit de nous la montrer telle qu'elle est, dans une démarche dénuée de jugement - alors que l'on suspecte déjà en tant que spectateur que Louise va finir par commettre un crime -. Il s'agit simplement de nous raconter l'histoire de ce personnage principal. Avec cette scène canapesque de *Chanson Douce*, nous sommes au plus près de l'œuvre picturale de Toulouse-Lautrec, dans une reconstitution inattendue, inspirée de la peinture du XIXème siècle, et qui surgit furtivement dans le film.

Au cinéma, la composition des plans et la manière dont est utilisé le canapé, dans l'espace et dans ses usages, peut renvoyer à certaines toiles ou à des codes picturaux. Dans ce cas, lorsqu'au cinéma le canapé est composé avec son environnement et interagit avec celui-ci, il devient un objet-espace pictural s'il entretient des liens avec la peinture. Si les films dialoguent tant avec la peinture, c'est surtout parce que le cinéma n'est pas que visuel, c'est «une machine à brasser des imaginaires, à construire des symboliques»¹⁴, au même titre que la peinture. Cela implique que des glissements constants s'opèrent entre ces deux arts, et *Mommy* (Xavier Dolan, 2014) en est un très bon exemple.

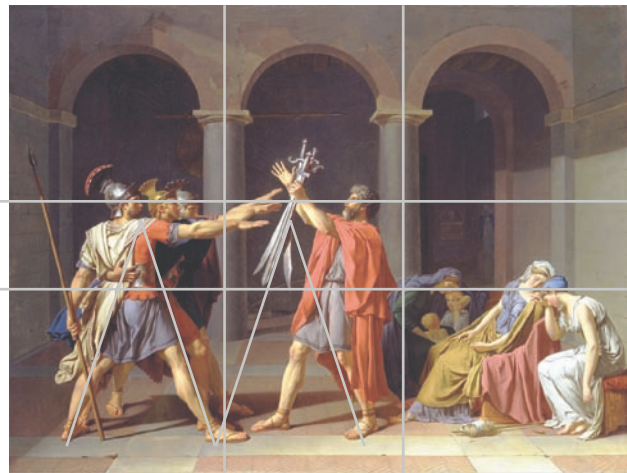
Mommy, c'est l'histoire de Diane Després, une veuve d'une cinquantaine d'années, qui récupère la garde de son fils Steve, un adolescent souffrant de troubles psychiques, après son expulsion du centre de rééducation pour comportement dangereux. La scène du film que nous allons étudier se passe peu de temps après le retour de Steve chez lui. En rentrant des courses, Steve offre à sa mère un collier qu'il a, semble-t-il, volé. Pour cette raison, Diane ne peut accepter le bijou. En refusant le cadeau de son fils, qui cherchait à lui faire plaisir, Diane le met en colère. Les insultes volent tout comme les

coups, jusqu'à ce que Steve tente d'étrangler sa mère. Pour se défaire de son emprise, et sauver sa vie, elle le frappe à la tête ce qui fait redoubler sa violence. Après une course-poursuite, Diane se réfugie, par peur, dans une pièce de la maison où elle s'enferme en attendant que Steve retrouve son calme. Une fois le silence revenu dans la maison, Diane sort discrètement et silencieusement de sa cachette. C'est là qu'elle retrouve Steve dans le garage, soigné par Kyla, la voisine qu'elle ne connaît pas et qu'elle rencontre alors pour la première fois. Afin de poursuivre les soins, tous les trois vont se poster dans le salon, sur et autour du canapé. Dans cette scène canapesque, la caméra est positionnée de manière perpendiculaire au canapé, le présentant de profil. Sur le canapé est assis Steve, cerné à droite par sa mère Diane, debout, et encadré à gauche par Kyla elle aussi debout, puis à genoux. De cette scène, au premier visionnage, j'ai spontanément perçu des influences picturales dans la composition tripartite et les lignes de force des images, et l'emploi de teintes brunes et mordorées. Selon moi, les images filmiques de *Mommy* reprennent des codes picturaux classiques. En faisant quelques pas dans l'histoire de l'art, et en remontant au XVIII^e siècle, on peut aisément faire des parallèles entre ces images et la peinture néo-classique.

Le XVIII^e siècle est animé par la volonté des artistes de trouver un enseignement moins académique de la peinture et de retrouver un art transmis de maître à apprenti. Jusqu'ici, les élèves étudiaient les chefs d'œuvres anciens pour en apprendre les techniques. L'admiration générale vouée aux maîtres du passé poussait les amateurs à acquérir des toiles anciennes plutôt qu'à commander des œuvres nouvelles. Cette crise profonde a eu pour effet la recherche, par les artistes, de nouveaux sujets. Ils délaissèrent alors la mythologie antique, les amours et les querelles des dieux et les allégories, au profit de thèmes plus actuels. Simultanément, les fouilles de Pompéi et d'Herculanum suscitent un engouement nouveau pour l'antique. Les découvertes archéologiques nourrissent l'admiration portée à la République romaine et deviennent une source d'inspiration et un répertoire de formes gréco-romaines qui sont sévèrement imitées et interprétées par les artistes. L'Antiquité prend valeur d'utopie et les peintres et sculpteurs voyagent en Italie pour dessiner ces formes antiques. Nourrie d'érudition archéologique, la recherche de pureté rejoint les préoccupations des philosophes des Lumières qui, par un retour à la nature et à la simplicité des mœurs, pensent transformer la société et faire naître un monde moderne. Ainsi, la Révolution

française donne une impulsion considérable à ce goût de l'archéologie - les hommes de la Révolution se considéraient comme de nouvelles incarnations des Grecques et des Romains -, que l'on retrouve alors en architecture et en peinture dans ce que l'on appelle le courant néoclassique. Les peintures reflètent cet amour de la grandeur et des vertus romaines. Dès le XIX^e siècle, le néoclassicisme se répand, imposant une esthétique et des canons de beauté aux sculpteurs, puis aux peintres : mesure, équilibre, clarté et pureté, platitude de la surface, construction et géométrisation des corps. Les artistes proposent des toiles aux accents héroïques et dramatiques exprimant un idéal esthétique et éthique de clarté, de raison et de mesure, en puisant dans la culture gréco-romaine : théâtralité, représentation des canons de beauté, domination de l'élégance de la ligne, composition structurée, frontalité, souci de véricité.

¹⁴ THEUREL François, Pandora's box #1 – La forme de l'eau, 27 février 2018, 1 h 07 min 40 s, Le fossoyeur de films, Youtube



En regardant de plus près, on constate que les images de la scène canapesque de *Mommy* reprennent les codes picturaux néoclassiques : équilibre, élégance de la ligne, composition structurée, frontalité. Ainsi, on remarque que l'on peut lire les images de cette scène de la même manière que le tableau *Le serment des Horaces* (Jacques Louis David, 1784), emblématique du mouvement néo-classique. Il n'est pas étonnant de noter qu'il existe des similitudes dans la composition des tableaux et des images de cinéma. En effet, comme l'explique André Gardies, « l'espace est au premier plan dans le cinéma car il se construit à partir d'images mouvantes »¹⁵. Cela nécessite donc d'organiser l'espace filmé pour qu'il soit lu de manière bidimensionnelle à l'écran, à l'image d'un tableau mobile.



Mommy (Xavier Dolan, 2014)

En quoi la référence picturale joue-t-elle un rôle dans le récit filmique de *Mommy* ? D'une manière générale, le cinéma s'empare des symboliques de la peinture pour façonner un récit esthétique et symbolique. Le cinéma s'intéresse à l'idée d'œuvre elle-même, car peindre, c'est s'exprimer et manifester son rapport aux autres, son regard sur le monde. C'est un moyen d'expression et donc l'incarnation d'une forme de liberté, d'être au monde. Ainsi, la peinture est utilisée au cinéma comme prisme pour parler de l'humain. Ici, les codes néoclassiques, au-delà de l'esthétique qu'ils confèrent aux images, servent symboliquement le récit. La scène canapesque que nous étudions fait suite à l'affrontement entre une mère, Diane, et son fils. Comme dans la peinture néoclassique, l'harmonie et la clarté de la scène du film, sa composition tripartite, la structuration du plan avec des lignes de force et les couleurs sobres traduisent la notion d'équilibre.

Kyla et Diane encadrent la scène et constituent deux limites qui placent Steve au centre de ce tableau. Il est symboliquement entouré de deux figures maternelles qui vont veiller, le reste du film durant, à prendre soin de lui. La symbolique de l'image filmique est forte : le plan sous-entend que l'arrivée du personnage de Kyla dans le film dissipe en partie les tensions, apportant un équilibre familial jusqu'ici inexistant. En effet, elle parviendra en partie à calmer Steve et à apaiser la relation qu'il entretient avec sa mère. La scène porte aussi, dans son silence, le poids dramatique de la violence qui a précédé le calme apparent. Le dramatisme est l'une des composantes de la peinture néoclassique. Ainsi, les codes picturaux sont mis, peut-être inconsciemment par le cinéaste, au service de la narration. La composition du plan renforce subtilement le récit et appuie les rôles et caractères des personnages.

¹⁵ GARDIES André, *Le récit filmique*, Hachette supérieur, Paris, 1993, 155p

Dans cette scène le canapé possède une place centrale au sens propre comme au figuré. D'une part, au milieu du cadre, il place Steve, qui y est assis, au centre de la composition. D'autre part, filmé perpendiculairement, de profil, et baigné de lumière, il se pare de teintes mordorées, chaleureuses et structure le plan. On peut ainsi imaginer que les codes néoclassiques employés évoquent l'équilibre retrouvé par le canapé, théâtre domestique majeur des relations familiales. En effet, dans cette scène le canapé renaît. Jusqu'ici filmé de biais dans la pénombre, il ne représentait que solitude, abandon et désespoir. Le canapé bascule donc du statut d'espace familial délaissé à celui de lieu de reconstruction familiale : c'est là que Kyla soigne les blessures physiques de Steve, et c'est sur ce même canapé qu'elle apprendra à Steve à se comporter en société et donc à soigner son rapport aux autres, particulièrement à sa mère. C'est aussi là que Diane et Kyla passeront du temps ensemble,

à s'inquiéter pour Steve, rejouant et déjouant ainsi le sens strict du terme « famille ». Par conséquent, « l'espace peut être une force active du récit, comme les personnages »¹⁶. En reprenant des codes picturaux et leur symbolique, l'espace est ici empreint de signes qui participent du récit, il n'est plus un espace simplement représenté.

Comme de nombreux glissements entre peinture et cinéma s'opèrent, on peut dire que métaphoriquement, filmer c'est peindre : peindre la société, peindre des portraits de personnages, peindre des instants de vie. Le cinéma, en puisant dans la peinture, construit des symboliques qui servent le récit. Ainsi, le canapé filmé devient un fragment de réel qui s'offre à l'imagination du réalisateur et lui permet, par sa force symbolique, de soutenir le récit et de lui donner une épaisseur sensible. Le médium pictural est utilisé pour servir le médium cinématographique ; le cinéma utilise la peinture à ses propres fins.

¹⁶ GARDIES André, *Le récit filmique*, Hachette supérieur, Paris, 1993, 155p

Les canapés du désir : s'évader de la réalité

Comme nous venons de le voir, le canapé peut être un fragment de réel qui s'offre à l'imagination lorsque le cinéaste lui confère une valeur symbolique. Il peut aussi acquérir ce statut auprès des personnages, et par extension auprès du spectateur qui se retrouve dans les scènes de canapé, selon la manière dont il est utilisé. Pour tenir ce rôle et nous permettre de surpasser la réalité, notre réalité, il doit s'associer à la notion de désir.

Dans *Eternal sunshine of the spotless mind* (Michel Gondry, 2004), le canapé incarne le dépassement de la réalité. Dans ce film, il tient le rôle d'espace qui permet d'échapper au quotidien, car c'est le lieu de la rêverie par excellence. En cela, le canapé surpasse sa propre réalité pour s'ouvrir aux désirs. Si dans ce film le canapé est associé au rêve c'est d'abord parce qu'il est utilisé comme lit. Il se prête au sommeil et donc aux songes. Ensuite, c'est parce que ce même canapé correspond à l'espace physique qui permet de se replonger dans les souvenirs. En effet, *Eternal sunshine of the spotless mind* raconte l'histoire de Joël et Clémentine qui après leur rupture décident de s'effacer mutuellement de leurs souvenirs pour ne plus souffrir et retrouver goût à la vie. Le film dépeint la quête de Joël qui, forcé de revivre ses souvenirs pour pouvoir les effacer de sa mémoire, cherche désespérément à cacher Clémentine dans ses souvenirs lorsqu'il réalise qu'il ne veut pas l'oublier. Afin d'effacer ses souvenirs, Joël fait appel à une entreprise qui intervient à domicile, allonge Joël sur son canapé-lit et le branche à une machine qui efface la mémoire. Le canapé se trouve alors relié à la santé mentale du personnage. Il se veut au départ le lieu de la guérison, mais bascule rapidement comme espace de la lobotomisation, puis comme lieu de la course poursuite contre l'oubli, de la lutte pour les souvenirs amoureux et l'objet du désir : Clémentine. Le canapé est le théâtre de la narration des souvenirs et plus largement du film, car toute l'histoire s'y déroule, physiquement ou en pensée.

Eternal sunshine of the spotless mind (Michel Gondry, 2004)



Le canapé se présente donc ici comme le lieu de l'évasion, où l'on peut retrouver le souvenir d'une vie heureuse. On remonte les souvenirs de Joël qui baigne dans le rêve d'une fusion avec l'objet de son désir, Clémentine, car le réel rend cet accès impossible. Plus encore, le canapé sert de passage entre réalité et souvenirs et de pont dans les méandres de la mémoire. Dans ce dernier cas, le canapé prend une valeur symbolique en devenant un marqueur du temps dans cette histoire racontée à la forme négative, cinématographiquement à l'envers.

Plusieurs scènes prennent des accroches différentes pour nous montrer que nous rembobinons les souvenirs de Joël. Une première scène nous montre le canapé-lit qui se replie tout seul, sur lui-même, comme remontant le temps, nous permettant ainsi de basculer dans un souvenir. La seconde fois que le canapé sert de lieu de transition, c'est lorsque Clémentine et Joël, assis dans le canapé-lit discutent du moyen de préserver Clémentine de l'effacement. Tandis qu'ils cherchent un lieu pour la cacher, il se met à pleuvoir sur eux et sur ce canapé. La pluie tombe au moment où Joël trouve un souvenir d'enfance – où il pleut – dans lequel cacher



Eternal sunshine of the spotless mind (Michel Gondry, 2004)

Finalement, le canapé est utilisé tout au long du film dans une mise en abîme : Joël, lobotomisé dans son canapé se remémore des souvenirs d'intimité et de bonheur avec Clémentine dans ce même canapé. C'est aussi sur cette assise qu'il cherche avec elle une solution pour ne finalement pas l'oublier. Ainsi, le canapé d'*Eternal sunshine of the spotless mind* est un canapé du désir dans la mesure où il est synonyme d'évasion, qu'il est le lieu de la course après l'objet du désir, et qu'il s'offre à la rêverie. Il permet d'échapper au réel et de s'en affranchir.

De par ses nombreux usages, le canapé se présente comme un espace de contradictions, aux identités et aux potentialités multiples. Tout y est possible. C'est en cela qu'il est accessible au rêve, à l'imagination, car tout peut y arriver. De cette multipolarité, résultent des possibles narratifs multiples, au sein desquels le canapé incarne le lieu du désir par excellence.

Une scène illustre très bien ce propos, c'est la scène d'ouverture de *La forme de l'eau* (Guillermo del Toro, 2017). Le film s'ouvre sur une plongée sous-marine dans un immeuble englouti par l'océan. Le travelling avant nous plonge au fond du couloir, pour nous faire entrer dans un appartement où flottent chaises et tables, baignées dans une atmosphère lumineuse et colorimétrique bleue-verte de calme, de sérénité et de repos. Dans le film de Guillermo del Toro, les couleurs ont une signification particulière. Le bleu se réfère toujours au personnage d'Elisa, et se présente comme la couleur de l'amour, tandis que le vert se prête au surnaturel.

Au fur et à mesure que l'on découvre l'appartement à 360°, une voix off s'élève

La forme de l'eau (Guillermo del Toro, 2017)



et nous parle d'une histoire, celle qu'elle va nous conter. Entre les rais de lumière qui pénètrent les profondeurs abyssales, s'élève, ou plutôt flotte, un canapé presque droit, au-dessus duquel lévite une femme endormie paisiblement. Elle ressemble à une princesse de conte endormie. La voix off désigne d'elle-même la jeune femme comme la « princesse sans voix », le personnage d'une véritable histoire d'amour, de perte et de monstre. A sa droite, un guéridon, un réveil et une lampe de chevet, du mobilier qu'on pourrait aussi bien prêter à un lit. Et progressivement, les objets reprennent leur place au sol, le réveil sonne et la jeune femme se réveille sur son canapé, sur terre et entourée d'air.

La forme de l'eau (Guillermo del Toro, 2017)

Après avoir passé la nuit sur ce canapé, elle entreprend sa routine journalière. Quelques minutes plus tard dans le film, le rituel matinal d'Elisa se répète, après s'être de nouveau réveillée sur son canapé. Ce canapé fait office de lit alors que l'on distingue parfaitement un véritable lit en arrière-plan. Dans cet extrait, le canapé est mis en scène comme un objet poétique dans un univers onirique et ainsi présenté comme l'espace de la rêverie par excellence : c'est là où Elisa dort et songe, ce qui lui permet de s'échapper du monde violent dans lequel elle vit. Quant aux couleurs déréalantes de la scène, elles fabriquent un contexte propice à la rêverie sur canapé grâce à leur aspect surnaturel. Et cette évasion deviendra réalité à la fin du film. Ainsi, cette scène de canapé qui fait office d'ouverture au film en annonce aussi la fin. Le film se clôture sur Elisa et la créature, s'enlaçant dans l'eau, dans une lumière et une couleur identique à celle de ce premier extrait. Dans ce film, le canapé est un canapé du désir dans la mesure où il est un

lieu d'évasion, de rêveries. Il permet au personnage de transcender sa dure réalité par le rêve. Le canapé est un adjuvant pour Elisa grâce à son caractère onirique et sa puissance fantasmagorique. Le canapé permet d'échapper au monde : il est le point de départ des rêves qui deviennent réalité.

Le canapé a aussi une dimension érotique dans cette scène. En effet, Elisa y rêve qu'elle est entourée d'eau, et l'eau dans ce film n'est autre qu'une évocation de l'amour. Alors quand Elisa rêve sur son canapé qu'elle est entourée d'eau, elle rêve d'amour. L'eau devient même une analogie pour le sexe. Du sexe pour l'amour, joli, propre, beau, ce n'est jamais un sexe qui a l'air sexuel. Le canapé de *La Forme de l'eau* est donc aussi un canapé du désir charnel où l'on projette ces envies.

Des canapés érotiques il y en a d'autres. On peut citer le fameux canapé érotique de *Titanic* (James Cameron, 1997) qui parachève le désir charnel des personnages l'un pour l'autre. La très célèbre scène où Jack dessine Rose nue sur un canapé – une scène qui se compose d'un échange de regards par très gros plans interposés qui reflètent le désir de l'un pour l'autre sur fond musical du thème principal du film – amorce, comme des préliminaires, la scène d'amour dans la voiture qui suivra quelques minutes plus tard. Ce canapé du désir offre donc un espace de rapprochement aux deux personnages et leur permet, notamment pour Rose, d'échapper à sa condition, de déjouer les règles et donc de dépasser sa réalité.

*Mulholland Drive* (David Lynch, 2001)

Parce que le canapé est l'interface entre le public et le privé, il est le lieu des rencontres. Il constitue un cadre pour que les individus se rencontrent et se découvrent, voire il offre un espace de proximité entre des individus, ou de potentiel rapprochement. Il est le lieu du rendez-vous, du tête-à-tête, et plus si affinités. Dans cette situation, à l'écran, le rôle du canapé est de magnifier le personnage qui s'y tient et, de ce fait, lui faire prendre valeur d'idéal irréaliste, et de le constituer en objet de désir. C'est ce que l'on retrouve dans *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001).

Pour mieux expliquer cette idée, il faut d'abord remonter à la construction du film. La majorité du film décrit le rêve que Diane est en train de faire chez elle

dans son appartement alors que seule la dernière demi-heure est ancrée dans la réalité et correspond à son réveil. À partir du moment où Diane se réveille, on découvre plusieurs passages de sa vie, présentés dans une narration cubiste, comme un rébus narratif. David Lynch nous fait en réalité vivre les derniers instants de la vie de Diane, rongée par la culpabilité d'avoir commandité l'assassinat de Camilla, la femme qu'elle aimait. Le film nous fait passer du rêve de Diane, où elle est une comédienne talentueuse à la carrière florissante, à la fois amie et amante de Camilla, à la réalité morbide où Diane a fait assassiner Camilla, en passant par les souvenirs douloureux de leur relation.

Dans cette dernière demi-heure de film, le canapé joue un rôle essentiel. D'abord, quand Diane se réveille, la caméra glisse dans l'appartement et cadre le salon avec au premier plan un large et moelleux canapé vert de velours. Il inonde le cadrage et le ferme pour ouvrir le regard vers la table basse qu'il cerne, et où se trouve une clé bleue. Cette clé, c'est l'objet donné par le tueur à gage à Diane comme preuve de l'assassinat de Camilla.

Nous suivons ensuite Diane dans la cuisine, le teint blafard. Elle fait l'objet de plusieurs hallucinations dans lesquelles elle parle avec Camilla. La caméra suit de près Diane, en peignant, qui vient de se saisir une tasse de café et qui avance vers le salon. La caméra bascule au-dessus du canapé et dévoile soudainement Camilla nue et étendue. L'atmosphère passe de l'angoisse à la tension sexuelle via le canapé qui sert de marqueur physique entre ces deux états et par le biais de la musique qui change. Diane, torse nue, enjambe le dossier du canapé pour chevaucher Camilla.

Mulholland Drive (David Lynch, 2001)



De la réalité, qui correspond à la culpabilité de Diane, nous venons de plonger dans ses souvenirs avec Camilla. Le canapé devient un espace transitoire pour Diane. D'une part le sofa se transforme en espace de projection puisqu'on y retrouve Camilla encore vivante, dans un souvenir heureux d'attraction sexuelle. Le canapé s'ouvre au désir de s'échapper du réel – où Camilla est morte – et provoque une coupure radicale avec celui-ci. D'autre part, le canapé sert aussi à magnifier le personnage de Camilla. Avec sa teinte verte, il sert d'arrière-plan au portrait de Camilla qu'il met en valeur par le contraste coloré qui s'opère entre le vert du canapé et le rouge intense de ses lèvres. Le tout est sublimé par une lumière qui a le don des visages et fait jaillir leur lumière angélique, tantôt baignés par la clarté de leur passion, tantôt plongés dans les ténèbres de leurs pulsions. Le canapé place Camilla comme objet irréel de désir : femme idéalisée et inaccessible, qui échappe toujours à Diane. Seul le souvenir de Camilla sur ce canapé peut la faire renaître dans l'esprit de Diane et l'aider, temporairement, à supporter le monde au sein duquel Camilla n'est plus.

Le canapé se charge d'imaginaire et de fascination. Sur ce canapé, Camille devient un objet à la charge mystérieuse. Le canapé est alors l'espace des passions et de leur expression, comme un lieu pré-érotique qui annonce le lit. En plus d'être un espace pré-érotique, le canapé de *Mulholland Drive* est aussi le lieu des annonces glaçantes. Déjà dans la scène de canapé précédemment évoquée, on apprenait la mort réelle de Camilla grâce à la clé bleue. Dans cette scène-là, alors qu'elles s'apprentent à faire l'amour, Camilla annonce à Diane son intention de mettre fin à leur relation, ce que cette dernière n'accepte pas. Diane en devient même menaçante dans son regard et ses propos. Le canapé est alors le lieu où l'image surréaliste et idéalisée de Camilla, devient une réalité cauchemardesque où l'idylle amoureuse prend fin. Parfois le canapé du désir est rattrapé par la réalité. Cette scène de canapé opère un basculement important dans l'histoire des deux personnages puisqu'elle déclenche la fureur de Diane qui décidera d'assassiner Camilla. Le monde de peur, d'angoisses et de catastrophes sous-jacent, comme un autre monde qui veillait tout au long du film, naît à ce moment du récit. Cette scène canapesque donne l'une des clés principales du film.

Le canapé, se présente comme l'espace de l'intimité physique, amoureuse et psychologique : Diane est en proie à la culpabilité sur ce canapé, qui prend des airs de bourreau en lui rappelant constamment Diane. Le canapé est un canapé du désir charnel mais surtout des souhaits, celui que Camilla soit vivante. Dans ce film, le canapé tient le rôle de guide pour la construction de l'être sensible qu'est Diane, car il concentre ses émotions, ses rêves et ses cauchemars, ses peurs et ses fantasmes. Il s'offre aussi comme un refuge, de courte durée, pour Diane qui s'y cache, tentant de se soustraire au monde avant de mettre fin à ses jours. Le canapé lui permet de refaire autrement et impossiblement le film de sa vie. Le canapé est un outil pour transcender la réalité cauchemardesque.

Cet exemple illustre ce qu'énonce l'article de Laurence Lécuyer, qui dit des films qu'ils « invitent à loger dans un monde à la fois notre et étranger [...]. Les espaces provisoires imaginés par des décorateurs et des constructeurs, repérés par des assistants, choisis et filmés par des réalisateurs, sont des photos de nos emménagements et déménagements successifs dans les appartements obscurs de notre conscience ».¹⁷

¹⁷ LECUYER Laurence, *L'esprit des lieux*, Revue Vertigo, HS nov. 2003, p. 84-93

Conclusion

Comment le canapé, représenté au cinéma, s'inscrit-il comme élément de la narration ?

A cette question, l'on peut répondre que le canapé participe du récit filmique grâce et à ses nombreux – et parfois contradictoires – usages. Entre espace de représentation en société et espace pour être soi, entre usagers familiers et usagers inconnus, entre intérieur et extérieur, le canapé filmé traduit le rapport que l'homme entretient avec le monde et joue un rôle de régulateur sensitif, émotionnel et social. Il offre un cadre particulier pour des événements qui n'auraient pu se dérouler ailleurs que sur un canapé, et en cela on peut parler de décor protagoniste. D'une certaine manière, le canapé intervient dans les histoires filmiques. Dans ce rôle d'objet-espace support et acteur du récit, la caméra intervient de manière essentielle en appuyant le statut du canapé et en l'exacerbant. La caméra transcende le décor formé par le canapé en lui donnant une place dans le récit.

Le canapé est une figure narrative pour l'histoire du film tout comme il nous renvoie à notre propre histoire. D'une manière générale, le canapé, de par la position qu'il occupe dans l'histoire du logement et dans nos quotidiens, est un marqueur de nos rapports aux autres et de nos manières d'être au monde. Il en va de même lorsqu'il devient un objet représenté, et particulièrement lorsqu'il passe à l'écran. La caméra, comme outil d'expression du cinéaste, confère une symbolique au canapé. Le canapé se pare du regard sensible que le réalisateur porte sur le monde, et se charge de sens. En portant en son sein les émotions des personnages, donc de la vie, le canapé devient un prisme de lecture de notre société et nous renvoie à nos propres états d'âme. Le canapé n'est alors plus uniquement le reflet du monde dépeint dans le film, il est aussi le miroir du notre. Le canapé est une figure narrative, de nos vies et de celles des personnages, dont le cinéma augmente les effets. Par le canapé, nous prenons des nouvelles du monde.

Le canapé, grâce aux multiples scènes qui peuvent s'y dérouler, et dont les effets sont augmentés par la caméra, est ainsi doté d'une réelle force narrative tant pour le film que dans nos vies. Et dans ses vies imparfaites, le canapé devient un outil pour recomposer le monde et lui donner valeur d'utopie. C'est au contact d'un environnement chaotique, qui nous bouscule, que naissent des désirs de transformation et de destruction dudit monde chaotique. Comme incarnation de notre réalité, c'est sur les canapés que les personnages des films songent à une autre vie et rejouent nos vies rêvées. Sur les canapés, on réinvente nos liaisons au monde. Plus qu'un support narratif, le canapé sert à se projeter et à faire évoluer notre histoire en pensée et en action. Le canapé est un fragment de réel qui s'offre à l'imagination. Le canapé possède ce caractère onirique et cette puissance fantasmagique qui le différencie des autres espaces filmés. Quelques fois utilisé par les cinéastes pour critiquer notre société, le canapé devient un outil pour transcender l'invivable réalité.

Le canapé est un matériau-espace : on y fait l'expérience de la construction de soi. En effet, c'est par la figure du canapé que l'homme entre en conflit avec le monde dans lequel il vit pour préserver sa singularité. Cela tient au fait que le canapé est à la fois l'espace d'expression de nos intériorités et de nos intimités, tout comme il est à la fois une interface avec le monde qui nous entoure. Les canapés au cinéma sont des pôles puissants de symboliques, véhicules de désirs et d'illusions. Les canapés sont l'expression de nos mondes intérieurs.

Le canapé est un support matériel, métaphorique, symbolique et anthropomorphique des projections des personnages, des réalisateurs et des spectateurs. Il est contenant et contenu, porteur de la vie vécue et rêvée par chacun de nous.

Bibliographie et médiagraphie

- ARIES Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Seuil, Paris, 1973, 320 p.
- GARDIES André, *Le récit filmique*, Hachette supérieur, Paris, 1993, 155 p.
- GOMBRICH Ernst Hans, *Histoire de l'art*, Phaidon, Paris, 1997, 688 p.
- HUMBERT Michelle, « Lotissements », Revue *Vertigo*, en ligne, hors série nov. 2003, p.79-83
- JOUSSE Thierry, PAQUOT Thierry, *La ville au cinéma : encyclopédie*, Les Cahiers du cinéma, Paris, 2005, 896 p.
- JULLIER Laurent, MARIÉ Michel, *Lire les images de cinéma*, Larousse, Paris, 2012, 264 p.
- LAGIER Luc, « Le canapé au cinéma », juin 2015, 10 min 59 s, *Blow up, l'actualité du cinéma (ou presque...)*, Arte
- LAGUARDA Alice, *Des films et des maisons, la périlleuse trajectoire de l'homme vers son humanité*, Rouge profond, Paris, 2016, 288 p.
- LECUYER Laurence, « L'esprit des lieux », Revue *Vertigo*, en ligne, hors série nov. 2003, p. 84-93
- LEUTRAT Jean-Louis, « Home », sweet home, Revue *Vertigo*, en ligne, hors série nov. 2003, p. 63-66
- SAUTAREL Jérôme, *La fenêtre au cinéma, synecdoque et contribution au récit*, mémoire de master en architecture, Nantes, 2012, 84 p.
- THEUREL François, « Pandora's box #1 – La forme de l'eau », 27 février 2018, 1 h 07 min 40 s, *Le Fossoyeur de films*, Youtube

Corpus de films

- Call me by your name*, Luca Guadagnino, 2017
- Chanson douce*, Lucie Borleteau, 2019
- Donnie Darko*, Richard Kelly, 2001
- Eternal sunshine of the spotless mind*, Michel Gondy, 2004
- Fight Club*, David Fincher, 1999
- La forme de l'eau*, Guillermo del Toro, 2017
- Le prénom*, Alexandre De La Patellière et Matthieu Delaporte, 2012
- Matthias et Maxime*, Xavier Dolan, 2019
- Mommy*, Xavier Dolan, 2014
- Mon oncle*, Jacques Tati, 1958
- Parasite*, Bong Joon Ho, 2019
- Titanic*, James Cameron, 1997

99 francs, Jan Kounen, 2007
August Rush, Kirsten Sheridan, 2007
Babysitting, Philippe Lacheau et Nicolas Benamou, 2014
Beauté cachée, David Frankel, 2016
Big Fish, Tim Burton, 2003
Blackkkklans men : j'ai infiltré le Ku Klux Klan, Spike Lee, 2018
Boyhood, Richard Linklater, 2014
Broken Flowers, Jim Jarmusch, 2005
Cake, Daniel Barnz, 2014
Chantons sous la pluie, Stanley Donen et Gene Kelly, 1952
Dark Shadows, Tim Burton, 2012
Deux moi, Cédric Klapisch, 2018
Diamants sur canapé, Blake Edwards, 1961
Django Unchained, Quentin Tarantino, 2012
Don't come knocking, Wim Wenders, 2005
Edward aux mains d'argent, Tim Burton, 1990
Enemy, Denis Villeneuve, 2013
Etreinte brisée, Pedro Almodóvar, 2009
Five, Igor Gotesman, 2016
Forrest Gump, Robert Zemeckis, 1994
Friends, Marta Kauffman et David Crane, 1994-2004
Gatsby le magnifique, Baz Luhrmann, 2013
Get out, Jordan Peele, 2007
Gone girl, David Fincher, 2014
Happiness, Todd Solondz, 1997
Harry Potter à l'école des sorciers, Chris Columbus, 2001
Her, Spike Jonze, 2013
Hollywoo, Frédéric Berthe et Pascal Serieis, 2011
Home, Ursula Meier, 2008
J'ai rencontré le diable, Jee-Woon Kim, 2010
James Bond : Spectre, Sam Mendes, 2015
Juno, Jason Reitman, 2007
Juste la fin du monde, Xavier Dolan, 2016
La belle époque, Nicolas Bedos, 2019
La couleur des sentiments, Tate Taylor, 2011
La jeune fille de l'eau, M. Night Shyamalan, 2006
La la land, Damien Chazelle, 2016
La mort aux trousses, Alfred Hitchcock, 1959
La nuit nous appartient, James Gray, 2007
La vie est un long fleuve tranquille, Étienne Chatiliez, 1988
Le diner de cons, Francis Veber, 1998
Le discours d'un roi, Tom Hooper, 2010
Le Joker, Todd Phillips, 2019
Le journal de Bridget Jones, Sharon Maguire, 2001

Le loup de Wall Street, Martin Scorsese, 2013
Léon, Luc Besson, 1994
Le père Noël est une ordure, Jean-Marie Poiré, 1982
Les amours imaginaires, Xavier Dolan, 2010
Les demoiselles de Rochefort, Jacques Demy, 1967
Les garçons et Guillaume, à table !, Guillaume Gallienne, 2013
Les moissons du ciel, Terrence Malick, 1978
Les noces rebelles, Sam Mendes, 2008
Les petits mouchoirs, Guillaume Canet, 2010
L'étrange histoire de Benjamin Button, David Fincher, 2008
Libre et assoupi, Benjamin Guedj, 2013
Lion, Garth Davis, 2016
Malcolm & Marie, Sam Levinson, 2021
Mange, prie, aime, Ryan Murphy, 2010
Marriage Story, Noah Baumbach, 2019
Mars Attacks !, Tim Burton, 1996
Mary à tout prix, Peter Farrelly et Bobby Farrelly, 1998
Mon inconnue, Hugo Gélin, 2019
No country for old men, Joel Coen et Ethan Coen, 2007
Nymphomaniac, Lars von Trier, 2013
Once upon a time in Hollywood, Quentin Tarantino, 2019
Orange mécanique, Stanley Kubrick, 1971
Orgueil et préjugés, Joe Wright, 2005
Passion, Jean-Luc Godard, 1982
Prisoners, Denis Villeneuve, 2013
Pulp fiction, Quentin Tarantino, 1994
Remember me, Allen Coulter, 2010
Requiem for a dream, Darren Aronofsky, 2000
Risky business, Paul Brickman, 1983
Sauver ou périr, Frédéric Tellier, 2018
Seven, David Fincher, 1995
Sœurs de sang, Brian De Palma, 1973
Split, M. Night Shyamalan, 2017
The barber, Joel Coen et Ethan Coen, 2001
The big bang theory, Bill Prady et Chuck Lorre, 2007-2019
The big Lebowski, Joel Coen et Ethan Coen, 1998
The Grand Budapest Hotel, Wes Anderson, 2014
Thelma et Louise, Ridley Scott, 1991
The social Network, David Fincher, 2010
The voices, Marjane Satrapi, 2014
Three billboards : les panneaux de la vengeance, Martin McDonagh, 2017
Trainspotting, Danny Boyle, 1996
True romance, Tony Scott, 1993
Yesterday, Danny Boyle, 2019
Zodiac, David Fincher, 2007

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR