

FILMER EN AMOUR

*Rien de désespérant, rien qui flatte le masochisme humain (...)
Je n'admets qu'on propose à l'homme que des objets de
jouissance, d'exaltation, de réveil.*

Francis Ponge.

La représentation cinématographique de l'amour se dissimule en général derrière le jeu des acteurs, un auteur s'adressant à son public par corps interposés. L'amour devient simulation de lui-même. Le spectacle de l'amour se donne à voir dans un rapport d'extériorité, au sein duquel le couple acteur/spectateur s'identifie à celui d'exhibitionniste/voyeur. La question de la représentation occupe alors une position centrale car elle n'est jamais dépourvue d'une certaine empreinte idéologique. Envisager la question de la représentation comme élément moteur, au sens où la transformation du monde serait forcément liée à la transformation de sa représentation.

Le réel ne se prêterait plus au jeu de l'illusion de réalité, mais au contraire il s'affirmerait frontalement dans la transparence d'un dispositif cinématographique suffisamment ouvert pour interagir avec lui.

Imaginez un instant la rencontre entre un projet de film et une relation amoureuse, transportés tous deux par le même désir d'expression, par la même nécessité d'accomplissement, prêts à se transformer l'un par l'autre, prêts à vivre ensemble pendant des mois pour assister leurs naissances réciproques.

Réaliser un film ensemble, filmer l'amour en train de se vivre à l'intérieur du couple, sans frontière entre filmeur et filmé, la caméra circulant librement de l'un à l'autre sans rapport de domination, le filmage ne se faisant plus de manière unilatérale. S'entrefilmer non pas pour satisfaire une quelconque pulsion narcissique mais avant tout dans une volonté de déplacement du particulier vers l'altérité, volonté énoncée en ouverture de film :

*Cela se passe entre nous mais nous sommes innombrables*¹

Il ne s'agit pas de filmer « notre histoire » avec ce qu'elle offrirait de sensationnel, mais au contraire, vouloir la dépasser pour en rejoindre d'autres. Oser proposer au spectateur une autre position que celle offerte habituellement par le spectacle conventionnel d'une histoire d'amour. L'histoire ici, s'il y en a une, est une anti-histoire, sans commencement ni fin, saisissable uniquement dans la continuité de son propre mouvement.

La dissimulation d'un auteur derrière la représentation/projection de ses fantasmes/désirs amoureux deviendrait ici une réelle implication subjective (à deux) recouvrant toutes les étapes de production du film. La sublimation/représentation² ferait alors place à l'affirmation/implication de/dans l'acte amoureux. Poser un acte d'affirmation positive de l'amour, tenter d'en exprimer la globalité, sans auto-censure. Filmer l'infiltration de l'amour dans la vie, assister à la métamorphose de la vie tout entière, dans ses rapports les plus intimes à la famille, à l'enfance, à la mort, à la sexualité.

Permettre au cinéma de s'inscrire réellement dans ce mouvement, dans un rapport de saisie subjective du monde, tenter d'en extraire quelque chose de fluctuant, d'imprévisible, de poétique. A l'intersection de la vie et du cinéma, le film risque des questionnements, se place du côté de l'essai, conscient de se situer sur le terrain mouvant de l'expérimentation.

Pourquoi se filmer ? l'amour peut-il se filmer ? l'amour peut-il s'exprimer autrement que par ses propres gestes et mouvements, ces mots gonflés de la sève qui nous précipite l'un vers l'autre ?

LA RENCONTRE

La vie est de brûler des questions, je ne conçois pas d'œuvre comme détachée de la vie.

Antonin Artaud, L'ombilic des limbes.

La rencontre est une figure transversale, signifiant d'abord la rencontre amoureuse, puis sa propre rencontre avec le film et enfin celle du film avec les spectateurs.

Au départ, la rupture (heureuse), celle de la rencontre amoureuse. Imprévisible, elle échappe à tout contrôle, toute programmation. Pourtant, il faut savoir la reconnaître, vouloir l'affronter car elle va tout changer et définitivement. A l'heure où tout se planifie, la carrière, la famille, les loisirs, laisser dans sa vie une ouverture suffisante pour tout ce qui justement ne peut pas l'être.

La rencontre amoureuse lorsqu'elle a lieu va mettre profondément en jeu la question de l'identité. Un troisième terme va naître de l'union des deux premiers, non pas dans le sens d'une fusion qui suppose toujours disparition/absorption/perte de soi mais plutôt dans celui d'une interaction profonde entre les deux termes, elle seule capable de créer une nouvelle identité.

Le séisme identitaire, l'éruption d'une identité nouvelle

L'amour brise les rigidités, les cloisonnements des deux identités respectives pour en construire une plus riche, plus dense, démultipliée par l'interaction des deux autres.

Impossible de tracer une ligne frontière entre nous

Au fur et à mesure de son affirmation, l'amour repousse les limites de l'enfermement identitaire, invente une forme transcendantale d'altérité.

Dans un deuxième temps, viendra la rencontre avec le film. L'idée de faire un film à deux, non pas sur l'amour mais en amour – à l'intérieur d'un mouvement. Cette rencontre va se matérialiser tout d'abord à l'intérieur d'un dispositif particulier au tournage.

Ces lieux ne sont pas des lieux de tournages, ce sont des lieux de vie

Le terme de tournage fait référence habituellement à une organisation du travail plus ou moins lourde selon l'importance du budget du film. Ici pas de temps imposé, pas de lieu programmé, un tout petit budget, une toute petite caméra DV. Une caméra ultra légère comme condition d'existence du film, faisant partie intégrante du dispositif. Une caméra intégrée à la vie même, immédiatement accessible, transportable facilement dans « ces lieux de vie », loin des lourds appareillages de tournage. Une caméra qui peut circuler librement de l'un à l'autre et permet de filmer sans l'appréhension d'une trop grande complexité technique.

Un dispositif qui permettrait de filmer en correspondance avec le désir que l'on a de l'autre, où la caméra ne s'imposerait pas en tant qu'élément extérieur, quittant un peu son statut de machine enregistreuse pour devenir complice de la vie en train de se vivre.

Plus de démarcation entre les lieux de vie et ceux du tournage, un lieu de vie pouvant justement à tout moment se transformer en lieu de tournage, avec une caméra toujours accessible et disponible.

Filmer deviendrait réellement l'expression d'un désir qui naîtrait spontanément, sans aucune programmation, ne pouvant être provoqué de façon artificielle, à la mesure du désir amoureux. Il faut, là aussi, laisser une ouverture suffisante aux aléas du réel. Au fil des mois, des images sont enregistrées par la caméra, ignorant encore tout à fait leur destination finale, ne sachant même pas si elles trouveront réellement leur place dans le film.

Ce type de rapport à l'image donne lieu inévitablement à une redéfinition des rôles attribués par la production cinématographique traditionnelle avec l'impossibilité de faire intervenir un « opérateur » extérieur par exemple. L'intérêt de la démarche consiste justement à toujours se

situer à l'intérieur de ce qui est filmé ; l'exemple le plus significatif est celui de la représentation dominante de la sexualité au cinéma. La relation sexuelle si elle est dévoilée au regard d'autrui est aussitôt transformée en performance exhibitionniste. Une démarche documentaire -réellement authentique- interdit le tournage d'une scène d'amour si elle n'est pas filmée par ceux qui la vivent .

Ici l'acte de filmer se lie intimement à l'acte sexuel sans admettre l'intrusion d'un regard extérieur, en même temps qu'il occupe une place nécessaire dans le film. Comment prétendre en effet rendre compte d'une relation amoureuse en occultant tout rapport à la sexualité ? S'entrefilmer dans des moments d'intimité, mais aussi dans des moments d'exposition à la sphère familiale. Un dispositif qui tenterait d'atteindre au plus près la spontanéité de la vie, avec une caméra qui n'intimide pas, qu'on apparente immédiatement à celle des films de famille, une caméra familiale devenue aujourd'hui familière, presque invisible. Nous arrivons à l'hospice où je rencontre pour la première fois la tante Marie que Gérard n'a pas vu depuis très longtemps; ces scènes par exemple, auraient été radicalement transformées par l'utilisation d'un matériel de type professionnel : la réaction des infirmières, des membres de la famille auraient sans doute été moins naturels, modifiés par « l'effet tournage ». La caméra ici est interpellée – comme sujet- elle a son existence propre dans la scène, on s'adresse à elle, on lui fait signe, elle fait partie du cercle de famille. Le contrat est clair, les images ne sont pas volées, la caméra ne prétend pas non plus s'effacer devant le réel, elle affirme au contraire sa présence par des images non pas prises mais offertes à l'autre, comme témoins des regards échangés pour la première fois, ou comme ceux d'une émotion partagée après une longue séparation. Nos points de vue se mêleront tout au long de la séquence. La réalisation entièrement effectuée à deux avec un échange complice de la caméra est rendue possible grâce à ces moyens légers qui offrent davantage de souplesse et d'adaptation possible au flux du réel. Certaines scènes n'auraient sans doute pas pu être filmées, faute de rapidité de mouvement avec un dispositif technique plus lourd.

L'utilisation de la vidéo numérique légère est ici une condition sine qua non d'existence du film, pas seulement d'un point de vue budgétaire, mais aussi parce qu'elle est capable d'interagir de manière productive avec le film.

La même nécessité se fait sentir sur le plan esthétique pour qu'apparaisse une forme –non pas esthétisante- sans enjeu véritable au niveau du contenu, mais signifiante esthétiquement.

Comment par exemple trouver une forme esthétique pour signifier la rencontre amoureuse d'un point de vue cinématographique ? la rencontre des images entre elles, au moyen de la surimpression s'est imposée d'emblée.

« Les rencontres d'images deviennent la respiration du film. Des images qui se reconnaissent, se mêlent amoureusement, basculent les unes dans les autres pour en faire naître d'inconnues. »

La surimpression -procédé à l'origine employé en photographie- connaît ses heures de gloire au cinéma dans les années 20 pour n'être plus employée par la suite que de façon marginale.

Des images superposées les unes aux autres formant une étrange combinaison picturale, images fantomatiques à force de transparence, entre fantasme et fanstamagorie, souvent associées à l'obscur labyrinthe de la vie psychique, métaphoriquement liées à la représentation mentale.

Moins souvent vue comme rencontre d'images, addition de couleurs, reconstitution de mouvements ou composition sonore. La surimpression donne naissance à une image inconnue, entièrement recomposée par la rencontre des images-premières, auxquelles elle doit son existence et où elle puise sa source. Pourtant cette nouvelle image, différente de celles qui l'ont engendrée, libérée en quelque sorte de ses génitrices, existe déjà à part entière dans de nouvelles formes.

Ni l'un ni l'autre et nous existons pourtant l'un et l'autre et plus intensément que nous n'avons jamais existé l'un sans l'autre.

Nouvelles formes qui défient la stabilité de l'image, l'enfermement à l'intérieur du cadre, les cloisonnements des images entre elles.

Les images s'enlacceraient comme des corps sans plus jamais se laisser enfermer dans des formes aux contours bien définis, il n'y aurait plus de frontière d'un corps à l'autre, d'un paysage à l'autre, du désir à la pensée.

Créer une nouvelle identité, avec pour ferment l'union des deux autres. On retrouve ici une correspondance évidente avec les propres mouvements de la relation amoureuse, la surimpression, en serait comme l'incarnation esthétique/cinématographique parfaite. Images immatérielles, aux contours flous mais pourtant images fécondes. La surimpression n'existe pas seulement sur le plan formel, ni dans une relation singulière au film, elle existe également, de manière multiple dans sa rencontre avec le spectateur.

Le spectateur n'existerait plus – au sens littéral de personne assistant à un spectacle- mais au sens de co-participant à une construction multiforme et polysémique de l'image. La surimpression ici ne cherche pas à produire un effet pré-programmé, défini à l'avance (rêve, fantasme, hallucination) censé conduire le spectateur sur les voies balisées du déjà-connu, du déjà-vécu, de la reconnaissance émotionnelle. La plupart des films se situent dans la sphère du prévisible, cherchant à provoquer chez le spectateur une émotion précise, connue à l'avance, reconnaissable facilement puisque répétée inlassablement de film en film. Faire peur, faire rire, faire pleurer, faire rêver, sur commande, un système quasi-pavlovien où le spectateur est pris en otage par des formes émotives réductrices et stéréotypées. L'émotion est rarement travaillée dans le sens de sa possible transformation, de son ouverture vers l'inconnu mais au contraire dans celui de sa reproduction la plus schématisée voire caricaturale.

La surimpression, telle qu'elle est utilisée ici, cherche au contraire à sortir de la stabilité des formes, en privant le spectateur de tout repère immédiatement identifiable, le laissant face à une image à construire, inachevée, une image qui tenterait d'élargir le spectre du sensible.

Aller chercher de l'inconnu, susciter une émotion inédite, me faire découvrir quelque chose de moi que je ne connaissais pas encore, participer à une construction du film qui m'est propre comme une sorte de multivision qui se construirait de façon différente pour chaque spectateur. Multivision qui se nourrirait un peu plus de chaque visionnement comme une sorte d'appropriation du film, évolutive et jamais achevée.

Le mélange d'images est au départ superposition puis véritable étreinte dans laquelle les images s'enlacent et donnent naissance à une autre image beaucoup plus immatérielle, insaisissable. Quelque chose de difficilement exprimable par le langage appartenant au registre de l'émotion, du sensible, du perceptif, se rapprochant peut-être in fine des formes de la pensée visuelle. Ces « indications visuelles », « images-éclaircs » images mentales définies par Rudolph Arnheim³ s'apparentent de manière intéressante à celles de la surimpression : *ces images, bien que vagues dans leurs contours, leurs surfaces et leurs couleurs, sont susceptibles d'incarner avec une précision extrême les modèles des forces qu'elles évoquent.*

Finalement, des images capables d'entrer en interaction avec la vie du spectateur et non plus comme substitution imaginaire de celle-ci.

REGARDS

Ce qui caractérise le cinéma n'est pas seulement la manière dont l'homme se présente à l'appareil, c'est aussi la façon dont il se représente, grâce à cet appareil, le monde qui l'entoure.

Walter Benjamin. L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique.

Quelle place occupe le regard dans la relation amoureuse ?

Comment la caméra va-t-elle regarder à son tour ?

Comment traduire cinématographiquement le regard amoureux ?

Croiser nos regards pour les prolonger l'un en l'autre

Le croisement des regards dans la vie, c'est celui des points de vue au cinéma, des plans filmés séparément, réunis au montage.

Des fragments de paysages se croiseront au tournage, s'entremêleront au montage

Que serait une caméra amoureuse ?

Une caméra trajectoire du regard amoureux. Regarder l'autre quand on l'aime, c'est atteindre le point culminant de la subjectivité, lui offrir un regard reposant essentiellement sur l'affectivité, insoutenable à toute extériorité. Un regard qui ne rencontrerait plus de frontière entre perception et sensation, qui réunirait tout à la fois, qui contiendrait le monde.

Te regarder à travers l'objectif de la caméra, c'est superposer cet œil mécanique au mien ajouter une couche de plus à mon regard. Cet œil qui a sa façon propre de regarder. Comment les laisser vivre tous les deux ? Pourront-ils eux aussi créer une nouvelle identité, inventer ensemble un nouveau regard ? Filmer comme on regarde amoureusement et tenter d'éliminer tout rapport d'extériorité avec la caméra – comme si elle devait être le prolongement du regard, le prolongement du corps, retraçant le geste de la main, pour suivre le mouvement d'une caresse .

Pour effacer la distance de la caméra j'essaie de te caresser avec elle. Je te caresse avec cette caméra dans la main qui touche davantage qu'elle ne voit.

Une caméra qui brouillerait les repères sensoriels, où la vue se rapprocherait du toucher, au plus près de l'intimité de la sensation, pour contenir dans sa trajectoire toute l'émotion fébrile de la caresse. Là où le mouvement de caméra s'éloigne du code représentatif pour rejoindre une subjectivité en mouvement.

Voir le monde à travers le prisme de l'amour, c'est avoir en permanence la présence intime de l'autre en soi, comme par un phénomène de persistance rétinienne.

Des intérieurs et des extérieurs, des chambres, des lits, des fenêtres, en toutes saisons des paysages urbains, des campagnes.

Des paysages changeants avec en tout temps, en tout lieux, ton image qui vient se surimprimer sur toute chose.

Au cinéma, ce texte va s'énoncer à voix haute en même temps qu'il va se traduire par la surimpression d'une image fixe (celle de l'être aimé) sur le mouvement continu du défilement des paysages.

S'interroger sur le regard de la caméra, c'est aussi se poser la question de savoir ce qu'il va modifier/apporter au regard amoureux.

L'image va-t-elle faire émerger dans le regard de l'autre quelque émotion imperceptible ?

Cette image va-t-elle m'apprendre quelque chose de toi que je ne connaissais pas ?

L'image-cinéma pourrait-elle révéler quelque chose d'inédit, témoigner d'une autre vérité ?

Ce que le cinéma nous a révélé jusqu'ici de l'univers, que les sens pénètrent mal, est peu de chose en comparaison de ce qu'il nous révélera. (J.Epstein)

Pourtant regarder avec une caméra impose forcément une métamorphose, un dédoublement du réel devenu image. Te filmer c'est aussi te transformer.

Te regarder à travers l'œil de la caméra une image qui te ressemble mais qui n'est pas toi.

Le devenir-image est en quelque sorte mortification, simulacre de vie. Pour échapper à cette mort de l'autre dans l'image faudrait-il créer de nouvelles formes capables de produire une relation vivante avec le film et qui pourraient lui survivre ?

Ne pas être dans la même image constitue déjà une forme de séparation

Champ contre champ.

Regarder quelqu'un à travers l'œil de la caméra, c'est aussi en être séparé, filmer l'autre implique une séparation (de facto) dans le plan . Faire un film à deux, sans opérateur extérieur implique inévitablement qu'on ne soit jamais réunis dans la même image (sauf pour quelques plans fixes avec une caméra sur pied). Enfermement dans le cadre, paradoxe du dispositif cinématographique lui-même ?

L'enjeu consiste à tenter d'abolir la séparation et la distance créée par l'enregistrement des images. Quand il s'agit de filmer le réel, le cinéaste entretient souvent –volontairement ou non- un rapport d'extériorité avec ce qu'il filme. Ici, intérieur et extérieur se confondent dans une totale implication subjective, le dispositif est à l'image de ce qu'il désire exprimer : la fluidité et la libre circulation de la caméra de l'un à l'autre tente d'abolir les cloisonnements pour restituer le plus intensément possible ce va et vient, ce flux constant de l'amour.

FLUX/FLUIDE/MOUVEMENT

Car en dehors de ceux qui tournent sans autre souci que de commerce et dont il n'est pas question ici, toutes les écoles, tous les styles du cinématographe se sont au moins mis d'accord sur ce que le cinéma est le moyen d'exprimer le mouvement, de comprendre le monde dans son authentique mobilité.

Jean Epstein, Bilan de fin de muet 1931.

L'amour,est mouvement, fluide, occupe librement tout l'espace.

Au cinéma, le flux de la mer, la circulation de la caméra,des mouvements d'appareil en croisent d'autres. Un premier mouvement est saisi au tournage, un second est reconstruit au montage. Saisir le mouvement de l'amour c'est saisir celui de la vie elle-même, inséparables l'un de l'autre. Saisir « la vie à l'improviste » comme le voulait Dziga Vertov, saisir au moment de la prise de vue « la vie telle qu'elle est », sans artifice, ni fard, sans mise en scène, autre que celle, préexistante, du réel⁴. Croire comme Vertov à la puissance mécanique du « super-œil » plus performant dans la saisie du mouvement que l'œil humain, ou croire comme Jean Epstein aux vertus quasi magiques d'une photogénie capable de faire émerger l'invisible par l'accélération ou le ralenti du mouvement, c'est toujours l'expression d'un désir fort du cinéaste, celui d'une possible étreinte entre le film et le réel, se révélant l'un à l'autre du même mouvement et capable de faire émerger des choses jusqu'alors invisibles.

Ici la vie est saisie « telle qu'on l'éprouve », le réel se révélant à nous par le filtre d'une relation totalement subjective au monde, celle de l'amour. Il est évident que tout film est le fruit d'une relation subjective au monde, avec ses racines idéologiques, donnant lieu à une

conception du monde, au mieux à une conception du cinéma. Toute la question est de savoir quel rapport (plus ou moins direct) cette subjectivité va entretenir avec le film. La subjectivité ici, est exprimée directement, sans médiation, d'un côté comme de l'autre de la caméra, à toutes les étapes de fabrication du film .

Le tournage constitue déjà une première étape de transformation de la matière première , chaque prise de vue est pensée et ressentie dans l'unité de la démarche. Les images vont prendre forme et mouvement au montage. Le mouvement au montage, naît des effets de rupture, de discontinuité sonores et visuelles, de l'intrication des scènes et des lieux les uns dans les autres. D'autres mouvements naîtront de l'intersection, du croisement, de la superposition, de la juxtaposition, du glissement des images et des sons les uns dans les autres. La reproduction cinématographique du mouvement dans l'image sera démultipliée par la création du mouvement des images entre elles comme dans une seconde naissance offerte à l'image, beaucoup plus intense et productive que la première. Quand on lui en laisse la liberté, le cinéma possède cette extraordinaire capacité à générer son propre mouvement.

TEMPORALITES/ESPACE-TEMPS

L'amour crée incontestablement un espace-temps inédit, modifie profondément notre perception de l'espace et du temps en créant un nouveau rapport entre les deux, c'est-à-dire un nouveau mouvement. Le cinéma aussi bien sûr crée sa propre temporalité.

Comment va s'opérer ce télescopage, la coexistence de ces deux dimensions à l'intérieur du film ? Des lieux, des saisons se succèdent, des paysages changeants en tout temps, en tout lieux se rencontrent, brisant ainsi toute continuité narrative, tout repère spatio-temporel, pour participer à la construction filmique d'un espace-temps inédit, celui de l'amour. Une autre dimension, pourtant loin des chimères, des refuges de l'imaginaire, puisant sa source dans le flux d'un réel en perpétuelle transformation, modelé par l'émotion, façonné par l'instabilité jouissive du monde sensoriel. Un amour qui justement permet de vivre mieux et davantage, qui ne cherche pas l'évasion dans son propre fantasme, un amour capable aussi d'entrevoir la mort dans sa relation au vivant, et d'aller la filmer à l'hospice par exemple.

Temporalités de l'amour, temporalités au cinéma, « *l'élasticité temporelle* » du cinéma décrite par Epstein ⁵ peut-elle en quelque sorte s'apparenter à « l'espace-temps inédit » de l'amour. L'amour trouverait-il ainsi au cinéma un moyen privilégié d'expression de la temporalité qui lui est propre ?

L'amour qui fait resurgir d'autres temporalités les fait se croiser pour en construire une nouvelle. Suspension du temps, abolition de la continuité narrative, ruptures et discontinuités du son et de l'image, déconstruire pour reconstruire une autre représentation du temps au cinéma qui correspondrait davantage à un temps de l'état amoureux.

Retrouver la discontinuité originelle de l'image cinématographique dans un montage qui affirme son existence fragmentaire, par coupes franches, ruptures nettes, très loin de l'asservissement à une obligation de vraisemblance téléguidée par les contraintes d'une narration formatée et limitative. Un montage qui est persuadé depuis bien longtemps de sa véritable puissance créatrice.

La fragmentation apparente d'une partie n'exclut pas pour autant l'unité de l'ensemble. Le mouvement global du montage est celui de la relation amoureuse et de l'intensification de son mouvement à travers l'émergence d'une nouvelle identité. Il s'est organisé autour de 6 séquences s'imbriquant les unes dans les autres suivant leur propre logique.

Les amoureux ne sont surtout pas seuls au monde et la séquence d'ouverture du film part de la représentation sociale de l'amour (images commerciales de la Saint-valentin), de l'amour

objet de discours, pour tenter d'en trouver des définitions, des manifestations chez les autres. Voir des couples défilier le dimanche au bord de l'eau. Y a-t-il des signes extérieurs d'amour ? L'amour est-il visible ? Comment l'amour se vit-il chez les autres ? Donner la parole à des amies proches et les faire parler d'amour, risquer des définitions.

Le film est au départ une commande⁶ sur le thème de la lettre au cinéma. Au départ, l'idée d'une correspondance amoureuse mais très vite cette impossibilité :

Comment m'adresser à toi ?

S'adresser à quelqu'un c'est déjà l'envisager comme extérieur à soi c'est déjà en être séparé c'est déjà accepter la séparation.

La lettre sera davantage celle d'un couple s'adressant à d'autres amoureux ou en général à toute personne désireuse de l'être. La deuxième séquence choisit de faire apparaître la problématique de la séparation à travers des questionnements, l'amour peut-il se filmer ? Pourquoi se filmer ? Comment se filmer sans être séparés l'un de l'autre ?

Les séquences suivantes amorcent un vaste mouvement s'intensifiant au long du film comme pour recouvrir, par cercles concentriques, l'espace social de départ par l'espace intime d'arrivée.

Déjà, plus rien n'existe sans nous

Réunir en une séquence des lieux parcourus dans des *enfances lointaines et immensément présentes*, dans la suivante croiser le regard des familles, poursuivre en entremêlant par la surimpression des lieux de vie, des corps *ne pouvant plus respirer l'un sans l'autre* jusque dans leur rapprochement sexuel le plus intime à la fin du film. La dernière séquence correspondrait à l'éclatement de cette identité, à cette nouvelle naissance à deux.

Le déferlement de cette nouvelle identité s'enracine dans nos pulsions les plus intimes, elle envahit tout, comme la mer envahit progressivement l'image de nos deux corps, confondant leur ondulation à celle des vagues.

Nouvelle identité des images délivrée par le montage, nouvelle liberté des sons partant à la rencontre de nouvelles images. Espace sonore inédit où l'on pourrait entendre le bruit des vagues dans un paysage urbain, entendre les tramways de Lisbonne traverser une plaine déserte à la campagne, où le son s'affranchirait d'une relation servile à l'image, créant d'autres vies possibles, en traversant les frontières sensorielles, en une synesthésie toujours renouvelée.

LA SECONDE VUE (VIE)

La réalité visuelle ne connaît pas de frontières

Rudolph Arnheim

Contrairement à l'amour-sentiment, sans territoire défini, donc occupant librement tout l'espace, le film-objet possède une version matérielle circonscrite en une unité de durée (ici 30 mn) et de support (vidéo), destinée à être projetée dans des lieux précis sur la surface plane et limitée d'un écran. Heureusement, cette existence matérielle du film n'est que l'apparente surface de la véritable vie du film, celle qui naîtra de façon unique, de la rencontre avec chaque spectateur. Elle débutera pendant la projection, pour se poursuivre parfois après et continuer de vivre peut-être dans l'esprit de quelques spectateurs. La seconde vie du film.

La poésie serait comme une seconde vue, une relecture du monde, une façon inédite de voir du déjà vu. L'amour partage sans doute avec la poésie cette capacité merveilleuse d'exploration et d'interrogation du monde sensible. L'amour, s'il est une deuxième naissance, une co-naissance donnerait lieu à une nouvelle façon d'être-au-monde.

Le film, par l'assemblage des images, des sons, des paroles, des textes lus, énonce lui aussi sa propre recomposition du réel.

Des textes, à la mesure des images correspondent à des instants de vie, des textes écrits séparément se rejoindront au montage pour s'offrir l'un à l'autre, portés tour à tour par nos voix. Le passage de la sensation au mot, un obstacle à franchir, faire coïncider des mots avec des émotions, c'est toujours éprouver l'abrupte séparation des mots et du monde. Les mots pourraient-ils retrouver un peu de l'expérience du monde en s'associant à des images ?

Les mots et les images pourraient-ils se compléter l'un par l'autre ?

La lutte est inégale, souvent la parole tue l'image, le film retombe dans la simple reproduction d'un discours parlé, renvoyant les images aux seules fonctions illustratives.

Redonner force et vie au langage c'est le rapprocher d'une (pré)disposition commune avec le cinéma : la sensibilité poétique. Les rapports entre poésie et cinéma traversent toute l'histoire du cinéma, du ciné-poème de Vertov en passant par des cinéastes-théoriciens comme Gance, Epstein ou Pasolini. La poésie pour Francis Ponge (un poète non-cinéaste dont la poésie a été mise en image par Jean-Daniel Pollet) est « *une raison qui ne lâcherait pas en route le sensible* »⁷ Comme pour redonner aux mots un peu de leur enveloppe charnelle à travers leur ancrage dans une relation au sensible. Qu'est-ce qui permettrait finalement à la rencontre des mots et du cinéma de partager le territoire un peu vague de la poésie ? Des liens se tisseraient entre textes et images pour permettre l'aboutissement d'une forme pensée.

Les textes ici occupent une fonction analogue à celle du montage des images, dans une perspective d'organisation de fragments au sein d'une unité plus vaste.

Réconciliation du sensible et du conceptuel dans une forme en devenir parce que *signifier poétiquement consiste à ouvrir le cinéma à un monde dont le sens est indécidable*⁸.

Catherine Guéneau

¹ Les textes en italique sont extraits de la bande son du film « en amour » réalisé avec Gérard Leblanc GREC/Documentaire sur grand écran , 30 mn ,2001.

² Sur la question de la sublimation « Filmer l'amour en documentaire » mémoire ENSLL Isabelle Bonnet 2001

³ Rudolph Arnheim, la pensée visuelle , Flammarion, 1997 (1^{ère} édition 1969).

⁴ Sur cette question voir Gérard Leblanc dans scénarios du réel, L'harmattan 1997.

⁵ P.287 Ecrits sur le cinéma tome I, Seghers,1974.

⁶ Du GREC et de l'association Documentaire sur grand écran.

⁷ cité dans l'entreVues Jean-Daniel Pollet et Gérard Leblanc, Editions de l'œil, 1998.

⁸ p.239 Trajectoires, Gérard Leblanc, Editions de l'œil, 2001.

Entrevoir dans ce texte des problématiques liées à l'expression cinématographique de la relation amoureuse. A l'intersection de la vie et du cinéma, il sera question de la rencontre et particulièrement de celle des images à travers la surimpression, du regard, du mouvement, de la construction de différentes temporalités, de (co)naissance.