

Le temps de vivre et celui de penser

Le temps qui reste de François Ozon. France, 2005, avec Melvil Poupaud, Jeanne Moreau, Valeria Bruni-Tedeschi, Sélection officielle « Un certain regard » au Festival de Cannes

Maité Snauwaert

Number 211, November–December 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16616ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Snauwaert, M. (2006). Le temps de vivre et celui de penser / *Le temps qui reste* de François Ozon. France, 2005, avec Melvil Poupaud, Jeanne Moreau, Valeria Bruni-Tedeschi, Sélection officielle « Un certain regard » au Festival de Cannes. *Spirale*, (211), 9–10.

comme plaintes, tant elles sont discrètes et leur vocabulaire, indiciblement tendre. Je n'ai que ces signes tracés sur un papier jaunâtre et ces mots sans nouveauté, car ils expriment toute une vie la même chose. » Chacun voudrait en effet être le musicien régisseur de son propre monde, il ne peut en être que le locuteur appauvri. C'est ce que donne à entendre, dramatiquement, le seul fragment étendu de l'œuvre, la description du chef d'orchestre. Mais au mieux, on sera le membre d'un quatuor, forcé à tout moment de s'interrompre, de se briser en se fracassant sur la prose.

Le pouvoir des mots est appelé à reconnaître ses limites et l'idéal d'une phrase unique, parfaite, livrée dans sa simplicité est toujours démenti par la profusion du non-sens, par l'impossibilité du silence. On voudrait en effet pouvoir accueillir ce spectacle comme une méditation sur le langage, comme un exercice contemplatif, mais ce serait se satisfaire d'une finalité esthétique : tout silence est habité, par exemple par des regards, par la présence animale, par des secrets. Heiner Goebbels a résisté à la tentation de lire Canetti dans Wittgenstein, il le maintient plutôt pro-

che de Robert Musil : les questions philosophiques ne doivent pas parvenir à se formuler, elles doivent demeurer inquiètes sur le seuil du sens, hésitant entre le récit et la proposition. Peut-être des aspects kabbalistiques jouent-ils ici un rôle occulte ? La puissance des noms, la fascination des syllabes et de la déclinaison, et même l'admiration des caractères chinois, tout ce qui apparaît dans l'articulation de l'acteur, à la fois froide, calculée, pleine de résolution et en même temps capable de proximité et d'attente. Un curieux mélange de diction autoritaire et de paternité compatissante.

Une atmosphère feutrée où l'intelligence est à l'œuvre n'est aucunement synonyme de liberté : ce pourrait être un monde concentrationnaire, où la puissance est au travail dans le contrôle du système. Goebbels a lu *Masse et puissance*, il a lu le roman *Auto-da-fé*, il sait ce que signifiait pour Canetti le pouvoir : dans la séquence des phrases décrivant une société ironique (« Une société où chacun possède son portrait et lui récite des prières. Une société où l'on ne respire qu'une fois par an »), on entend le grincement des utopies, la faillite des projets totalitaires, mais aussi le déses-

poir du rapport humain impossible (« Une société où chacun dresse un animal pour le faire parler. La bête parle alors à sa place tandis que l'homme se tait »). Ce n'est donc pas d'abord le langage lui-même qui fait l'objet de ce théâtre, mais le fondement éthique, l'abîme moral de la souffrance que le langage arrive à peine à effleurer. Les facéties, l'ironie galopante, tout cela n'empêchera pas Canetti de dire quelque chose : « N'explique rien. Montre-le. Disparais », mais aussi : « Parler comme si c'était notre dernière phrase. » C'est ainsi qu'une morale de la précision devient une morale de l'inquiétude, de la lenteur, de la précaution.

Les derniers mots, ceux que le quatuor entreprend de déplacer dans une autre résonance, puisque Goebbels choisit de substituer aux déchirements de l'écriture contemporaine un morceau de *l'Art de la fugue* de Bach, le neuvième contrepoint, se chargent de proposer un dépassement des apories du langage. On parlerait de ces phrases ultimes, prononcées quand l'illusion théâtrale se dénonce elle-même dans son dispositif, comme d'une forme de spiritualité. Les désigner autrement serait les trahir. Il est d'abord question

d'un art de la solitude, fait d'ascèse, de dépouillement et d'exil dans un silence quasi définitif : « Ne passer le reste de mon existence qu'en des lieux qui me soient entièrement neufs. Brûler tout ce que j'ai commencé. Me rendre dans des pays dont il est impossible d'apprendre la langue. Me défier de chaque mot défini. Me taire, me taire et respirer, respirer l'incompréhensible. » Mais aussi : « Être un autre, un autre, un autre. Autre, ou peut-être se revoir soi-même. » Et encore : « Devenir incompréhensible à toi-même, balbutier. » Et enfin : « Là-bas, on dit : "Tu es" et pense "Je serai". »

Il fallait donc que le titre soit celui qu'a choisi Goebbels, il fallait qu'il évoque un là-bas qui est celui de la sortie des impasses de l'Europe, même si c'est pour buter sur une utopie. Il fallait que cette sortie soit aussi un exil du langage et un retour dans l'art de la fugue, tout cela il le fallait pour que cette éthique de la solitude soit possible, qu'elle ouvre sur l'horizon de la différence. Ce que Canetti aurait pensé de ce spectacle, lui qui était un exilé et qui a passé tant de temps à écrire dans l'oreille de l'autre, on peut le conjecturer. Il l'aurait accueilli comme nous avec reconnaissance et admiration. ☉

CINÉMA

Le temps de vivre et celui de penser

LE TEMPS QUI RESTE de François Ozon

France, 2005, avec Melvil Poupaud, Jeanne Moreau, Valeria Bruni-Tedeschi, Sélection officielle « Un certain regard » au Festival de Cannes.

par MAÏTÉ SNAUWAERT

Je suis amoureuse de Melvil Poupaud depuis que j'ai quinze ans. Ça pervertit un peu mon jugement. Mais je ne crois pas que ça l'obscurcisse. C'est le meilleur acteur de sa génération et on remercie François Ozon de l'avoir retrouvé, car les réalisateurs français sont loin de l'exploiter autant qu'ils le devraient, à moins que ce ne soit lui qui, délibérément, se fasse rare.

La simplicité rare d'Ozon

Le film est une merveille de précision et, sans pourtant être original, de courage. Difficile d'en parler sans révéler la fin, mais comme la fin est

pour ainsi dire inscrite à même l'affiche et annoncée dès les premiers moments du film — qui n'en demeure pas moins téléologique, c'est une partie de sa force : on attend, et avec angoisse, sa fin —, je ne suis pas une bien vilaine fille si je l'évoque pour bâtir mon raisonnement. Courage d'abord d'aborder un sujet vraiment pas sexy, comme Ozon le faisait déjà dans *Sous le sable*, et, d'une certaine façon, dans *5 x 2*, son précédent long métrage. Le premier, avec une Charlotte Rampling (on peut dire qu'il sait les choisir) admirable et un Bruno Kremer parfait pour le rôle, abordait dans la région du deuil, impossible lorsque le corps n'a pas

été vu, lorsqu'il y a *disparition* comme volatilisisation, et conduisant dès lors celle qui ne sait pas se résoudre, à garder la tête *sous le sable*, comme font, paraît-il, les autruches que nous sommes devant l'inacceptable. Tout en pudeur et en silences, ce film lent ne possédait lui non plus pas d'avenir dans sa diégèse, puisque l'irréparable en était le sujet. L'attente irrésolue de sa protagoniste, pourtant, en constituait la densité temporelle. Une même rigueur de composition présidait à *5 x 2*, qui pour aborder le divorce démontait à rebours la mécanique de dix ans de mariage, inexorablement. Aucun espoir ne pouvait donc être attendu

au détour ou à la fin du film, celle-ci étant placée à l'initiale, comme le coup d'envoi du projet, son impulsion première.

Dans *Le temps qui reste*, même désespoir froid, et le personnage principal (presque unique) interprété par Melvil Poupaud est sans aucun doute le héros de Ozon le plus loin de la complaisance. Apprenant (ça y est, je révèle le *punch*) au tout début de la trentaine qu'il est atteint d'un mal incurable et foudroyant, non pas le sida mais une sorte de leucémie fulgurante, me semble-t-il, il décide de ne rien faire, refuse les traitements par trop incertains que lui propose le

médecin et ne souffle mot à personne. Sans rien expliquer à son amant qui vit avec lui, il le congédie, puis exprime à sa sœur ce que depuis longtemps il a sur le cœur à son égard, avant de se réconcilier avec elle, la laissant à la fois soulagée et perplexe. À ses parents avec qui il passe un dernier dîner, pas un mot, aucune confiance ni recherche de consolation, si ce n'est, au dernier moment, avec son père qui le raccompagne — cependant, celui-ci continue d'ignorer tout. Mais sur le chemin qui le mène chez sa grand-mère, vraie figure maternelle et seule confidente, quelque chose comme une rencontre va venir, en partie, le sauver. Là je n'en dirai pas davantage, il faudra avoir été à *l'Ex-Centris*, au *Parisien*, ou bien attendre le DVD pour le savoir.

Le sexe de l'humain

Courage ensuite d'aborder dans une banalité qui ne perd rien de sa douleur d'être partagée par un plus grand nombre, comme c'était le cas du divorce pour *5 x 2*, et comme c'est en partie le cas pour *Le temps qui reste*, puisque la maladie, précisément, évoque fortement le sida, et que le héros, homosexuel, pense d'abord en être atteint. La réponse du médecin, tout de suite négative, vient confirmer dans le film qu'il n'y a pas là de châtement divin, de punition pour un comportement qui serait déviant. J'y insiste parce que l'homosexualité, ici, est loin d'être indifférente. Premièrement parce qu'elle implique que, *a priori*, le personnage ne réunit pas les conditions pour devenir père. Ensuite parce que, n'étant pas frappé par le sida mais par une obscure et incontrôlable maladie non transmissible et non héréditaire, c'est bien une fatalité aveugle qu'il subit, et nullement une *réponse* à un comportement qu'il aurait eu. De la même façon que le divorce était décortiqué cliniquement, sans jugement de valeur dans le point de vue du réalisateur, dans *5 x 2* (ce qui ne nous empêchait pas, en tant que spectateurs, d'en émettre), et de même que la disparition, dans *Sous le sable*, ne pouvait qu'être constatée.

Qui plus est, et c'est le troisième courage de ce film qu'on peut supposer de grande audience, non réservé en tout cas à des réseaux confidentiels ou parallèles de distribution, le rapport homosexuel est fortement montré, pour la première fois peut-être dans ce type de film — je veux dire : qui ne pourrait pas être qualifié de

cinéma homosexuel, qui ne s'inscrit pas dans une mouvance, un genre ou une revendication, esthétique, politique ou idéologique, puisque les films précédents de François Ozon font jouer des référents hétérosexuels. Les scènes d'amour sont des scènes de sexe et elles sont crues, visibles, évidentes dans leur simplicité et leur absence d'artifice. Elles sont — elles me paraissent en tout cas, si le mot n'a pas trop perdu de sa signification — authentiques. Ce sont de vraies scènes de rapports humains, tout simplement, et pour cette raison — *a contrario* de l'image de l'homosexualité comme sexualité spéciale, ponctuelle, désentimentalisée, et que sais-je encore, souvent véhiculée par le cinéma majoritaire — l'homosexualité dans le film de François Ozon ressemble à (rappelle) l'hétérosexualité. Autant dire une normalité des rapports qui impliquerait simplement, chaque fois, des individus particuliers, en fonction du couple qui est représenté — et non pas en fonction de la préférence sexuelle de celui-ci. Ce n'est pas, je l'ai dit, le sujet principal du film, mais c'en est une composante forte, car novatrice.



Fausse évidence du simple

Ce qui me demeure énigmatique, en revanche, dans l'affiche de présentation du film, qui dit tout, qui dit le sommeil définitif et qui dit la poursuite du monde dans le petit corps d'un enfant, c'est le choix de la croix catholique qui repose, disposée vers nous, sur le torse et la naissance de l'épaule de Melvil Poupaud, accrochée à la chaîne qu'il porte. Autant qu'il m'en souviennent, rien en effet dans le film ne nous achemine vers un traitement religieux de la question ou une quelconque religiosité du personnage.

Autre souci d'ordre interprétatif, le parti pris par Ozon est bien celui d'une perpétuation de l'homme par la naissance de son petit, puisqu'il se revoit lui-même enfant dans la venue de son enfant — comme si la naissance à venir allait opérer une réincarnation, une véritable *renaissance*, qui laisse présager une survivance sous forme de hantise, voire de résilience fantomatique : il n'est pas mort, il dort seulement, et va se réveiller sous la forme d'un autre qui lui ressemblera comme lui-même.

D'ailleurs, la photo de l'affiche, de nouveau, prend le parti d'une genèse consubstantielle : le petit, telle Ève sortie de la côte du premier homme, dort au côté de ce nouvel Adam imberbe et proche de la perfection plastique. Quoique l'enfant à venir — qui n'est présent que sur l'affiche, non dans le film — soit le produit d'une reproduction sexuée, on est proche par cette image de la multiplication végétative. Dès lors, le film peut commencer par sa fin, au sens eschatologique et téléologique, puisque celle-ci est la voie d'un éternel recommencement. Au plan scénaristique, l'impact du film peut alors se déplacer vers un cheminement au lieu de culminer dans un point final en forme bipolaire de *happy end* ou d'*unhappy end*. La fin est disséminée tout au long, elle fait la matière, temporelle et dramatique, du film. Ce rêve de perpétuation est peut-être proprement masculin. Il tend en tout cas à fonctionner en circuit fermé, et l'on ne sait plus si le contrat passé entre Melvil Poupaud et Valeria Bruni-Tedeschi est une alliance en vue d'une vie nouvelle (je sens que je n'ai pas préservé le mystère), ou un contrat faustien.

Faut-il alors déduire de la présence périfilmique mais ostentatoire du symbole catholique la proposition d'une vie après la mort pensée comme éternité terrestre de l'âme voguant d'un corps à l'autre ? Ou est-on plus près d'une forme de pensée du clonage, puisque l'enfant à venir est moins le fruit d'un échange, de la fusion de deux, que le résultat d'un seul, qu'il mime et rejoue de par son sexe masculin ? On pourrait m'objecter la vraie altérité d'une rencontre avec le parfait inconnu — un homme étranger à sa vie, pour la femme, un sexe étranger à sa sexualité, pour l'homme —, sauf que cette rencontre est si peu persistante qu'elle ne peut me faire oublier la fin, réelle cette fois, scénaristique, de la dernière image : le retour à la source solaire de l'enfance, la boucle d'un recommencement. Ces aspects dans le film laissent perplexe, mais c'est une saine perplexité — car comment François Ozon pourrait-il trancher ces questions ? Il a donc le mérite de les laisser ouvertes et, du point de vue de son personnage, il paraît normal qu'au moment de sa mort il rêve de tout recommencer, ou, plus simplement encore, retourne en rêve au moment inaugural où tous les espoirs étaient permis, où tous les bonheurs étaient possibles. ●