

## L'image est bonheur Le cinéma de Léos Carax

Jean-François Hamel

Volume 30, numéro 4, automne 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/67495ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hamel, J.-F. (2012). L'image est bonheur : le cinéma de Léos Carax. *Ciné-Bulles*, 30 (4), 18–23.

Le cinéma de Léos Carax

PERSPECTIVE

# L'image est bonheur

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Léos Carax sur le tournage de **Holy Motors**

Léos Carax. Pour les uns, ce nom est inconnu ou encore obscur. Plusieurs n'ont pas vu ses films ou en ont simplement entendu parler; d'autres ont été indignés, perdus par les propositions de ce cinéaste résolument singulier. Pour d'autres encore, il évoque à lui seul, en à peine une poignée de films, tout un pan du cinéma français contemporain depuis les années 1980. Il porte sur ses épaules, avec Philippe Garrel, l'héritage de la Nouvelle Vague, en particulier celui de Jean-Luc Godard, dont il partage le goût de l'audace — il a même joué dans son **King Lear** (1987). Entre 1984 et 1991, en trois longs métrages — **Boy Meets Girl** (1984), **Mauvais Sang** (1986) et **Les Amants du Pont-Neuf** (1991), tous avec son acteur fétiche, Denis Lavant —, Carax bouleverse de manière fulgurante les codes cinématographiques, proposant un univers à la fois beau et poétique, ancré dans une certaine conception romantique de l'art. Puis, à l'exception d'un court métrage sensationnel, **Sans titre** (1997), il se fait discret jusqu'en 1999, année de la sortie de **Pola X**, sans Lavant, une adaptation épatante d'un roman d'Herman Melville.

Replongeant dans le silence pour une autre décennie, il collabore au collectif **Tokyo!** en 2008 avec le segment **Merde**, qui réunit à nouveau Carax et Lavant dans une proposition complètement décoiffante. Lavant y interprète M. Merde, une créature débauchée, qui met Tokyo à sang avant qu'un procès déchaîne les passions et attire l'attention sur cet être dont on ne sait presque rien. Puis, au plus récent Festival de Cannes, Carax revient avec un cinquième long métrage, **Holy Motors**, présenté en compétition officielle. Malgré des critiques plutôt élogieuses, le film n'a gagné aucun prix. Force est de constater que le vent de fraîcheur distillant une modernité inclassable proposé par Carax n'a pas convaincu le jury qui a perdu là une chance de célébrer un cinéma iconoclaste marqué d'une jeunesse irrésistible. Car c'est cela qui caractérise le cinéma de ce réalisateur extrêmement discret: la jeunesse et la nouveauté transpirent de chacune de ses images, tout comme la confiance en ses capacités d'émerveiller, de toucher et de transformer les spectateurs.

Après avoir vu **Holy Motors**, ce sont ces sensations amalgamées qu'on garde à l'esprit en repensant aux extraordinaires séquences, comme sorties d'un rêve, qui le composent. La scène d'ouverture annonce ce « réveil »: c'est Carax lui-même qui, se levant de son lit après avoir été réveillé par des bruits ambiants, quitte sa chambre pour se retrouver dans une salle de cinéma, où se tient un jeune enfant. Il y aurait là le symbole

d'une renaissance d'outre-tombe, qui extirperait l'artiste de son sommeil pour le placer au sein de sa nouvelle création. Et à travers cette apparition se trouverait l'incarnation du spectateur idéal que l'auteur convoque: en l'occurrence, cet enfant symbolisant la virginité d'un regard dénué de préjugés, pouvant absorber en toute innocence le monde imaginaire de **Holy Motors**. Cette séquence inaugurale porte la charge d'une

Plusieurs n'ont pas vu ses films ou en ont simplement entendu parler; d'autres ont été indignés, perdus par les propositions de ce cinéaste résolument singulier. Pour d'autres encore, il évoque à lui seul, en à peine une poignée de films, tout un pan du cinéma français contemporain depuis les années 1980.

histoire du cinéma que le cinéaste se permet d'interpeller par l'entremise de la projection d'une des premières captations du mouvement humain par le cinématographe au tournant du XX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, le ton est donné par cette mise en abyme du médium cinéma où se bousculent nombre d'idées autour d'un thème central: le cinéma et ses variations, mais un cinéma revenu à un état originel, pur, auquel il faut réapprendre à croire.

Denis Lavant, dans une multitude de performances inoubliables, y incarne dans un premier temps un riche banquier: M. Oscar. Quittant sa demeure à bord d'une limousine conduite par sa chauffeuse, Céline, il est informé des nombreux rendez-vous qui scanderont sa journée. Après une conversation téléphonique, il profite du trajet pour se transformer en une vieille mendicante étrangère avant de sortir sur le trottoir demander l'aumône aux passants. Une fois ce premier « rendez-vous » achevé, il remonte à bord et se métamorphose pour sa prochaine « incarnation ». Jusqu'à la tombée du jour, il traversera Paris en empruntant avec conviction diverses identités. Il sera tour à tour contorsionniste, père de famille, tueur, vieil homme mourant, etc. Rapidement, **Holy Motors** se fait hommage au métier d'acteur, au don de soi qu'un tel dénuement exige. C'est une splendide célébration du pouvoir du jeu auquel se livrent les artisans du cinéma, du comédien au metteur en scène, tous entièrement impliqués dans la fabrication d'un univers irréel, mais ô combien poignant et bouleversant.

Le second rendez-vous de M. Oscar accentue l'importance du corps dans la pensée de Carax: Lavant, affublé d'un uniforme



### Holy Motors

noir, est dans une salle de *Motion Picture* où il entame une chorégraphie avec une partenaire féminine. L'attention de la caméra aux déplacements des deux personnages dans l'espace accorde une valeur centrale à la présence physique au sein du plan. Celle-ci devient, par la grâce qu'elle génère, une source d'accomplissement artistique. En même temps, le réalisateur joint à cette patience devant ces corps en pleine action la fonction originelle du cinéma, celle d'enregistrer et de découper le mouvement (pensons aux images captées par le chronophotographe Eadweard Muybridge à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle). La réflexion de Carax s'incarne clairement ici par un retour aux origines du septième art, mis en relation avec les nouvelles technologies qu'il exploite pour tenter de voir de quoi est fait son présent et comment il s'inscrit dans la continuité d'un passé qu'on ne peut renier. En filigrane, **Holy Motors** ne serait-il pas justement une méditation sur le temps qui passe, sur la nécessité de regarder derrière pour éclairer le présent, l'ici et maintenant? La rencontre, tard en soirée, de M. Oscar et d'une actrice serait à interpréter comme cette question : ayant déjà travaillé ensemble dans le passé, les deux anciens collègues entament une conversation sur la vie, le travail, le vieillissement, les chances ratées, les amours vaincues. Joué par la chanteuse Kylie Minogue, ce personnage, qui se déplace aussi en limousine, entonne, au fil du dialogue, l'air de *Who Were We?*, réaffirmant la tonalité mélancolique, et pas simplement nostalgique, dont est investie cette séquence et le film entier. De cette séquence en particulier se dégage l'impression d'un temps suspendu qui aurait réuni ces âmes longtemps

séparées dans un cadre intemporel, comme pour les faire réfléchir à ce qui reste, les yeux tournés vers leurs souvenirs.

Faisant écho à ces retrouvailles, un des épisodes les plus émouvants du film montre M. Oscar sous les traits d'un vieil homme alité, sur le point de mourir, recevant la visite d'une nièce pleurant son imminente disparition. Créant une charge émotionnelle vive à partir de cette fin proche, Carax explore la notion de mort inhérente au passage du temps. Car **Holy Motors** est constamment tiraillé entre la vérité de ce qu'il met en images — l'acteur en performance, la création — et le sentiment qu'il y a de moins en moins de gens pour croire et pour apprécier cette vérité. Dans une séquence, le personnage de Lavant, de retour à bord de sa limousine, est visité par quelqu'un qui semble être son employeur. Venu s'enquérir de son état mental, il affirme : « On dit que la beauté est dans l'œil de celui qui regarde. » M. Oscar, perplexe, se questionne : « Et s'il n'y a plus personne pour regarder? » En effet, à quoi servirait le cinéma s'il n'y avait plus de spectateurs? Le cinéaste semble se demander s'il n'y pas, dans ce monde effréné, envahi de milliards d'images, une perte de sensibilité, ou même d'intérêt, une incapacité à voir distinctement et calmement cette « beauté du geste » qui est la raison même poussant M. Oscar à continuer son travail. À certains égards, on peut affirmer que **Holy Motors** tente d'observer et de rendre visible cette « beauté » captée dans le dédoublement de la réalité, en une seconde imaginée : les histoires qu'il raconte ne diraient finalement que cela.

Bien qu'il explore diverses avenues, le film de Carax revient constamment vers son point de départ : la puissance de la fiction. Dans l'épilogue, Céline ramène la limousine dans un garage où sont déjà garées d'autres voitures, qui se mettent à discuter entre elles, se plaignant de leur état d'objet anachronique dans un monde où l'homme dédaigne chaque jour davantage tout ce qui est motorisé ou activé, qu'il s'agisse de caméras (dont les formats ne cessent de réduire) ou de voitures. Ainsi, le film (celui-là en propre, mais également tous les films) appartiendrait lui aussi à une période révolue, puisque plus personne ne saurait ni ne voudrait le désirer. Ce constat est d'une lucidité implacable, d'autant qu'on voit se profiler à l'horizon le moment où les films de Carax apparaîtront comme les derniers vestiges d'un monde passé. D'ici là, **Holy Motors** permet de se laisser persuader du contraire, à savoir que l'art, exposé dans tous ses mécanismes, est encore bien visible et nécessaire.

### L'amour dans tous ses états

Il y a maintenant près de 30 ans que le visage de Denis Lavant, *alter ego* du cinéaste, se laisse filmer dans toute sa fragilité, incarnant avec une incomparable intensité les destins malheureux des écartelés presque fous qu'il personnifie, tel ce M. Merde qui réapparaît dans **Holy Motors** sous les traits de M. Oscar. Kidnappant une vedette qui se fait photographier dans l'un des rendez-vous, il la traîne dans sa caverne; puis, après s'être déshabillé, il se recroqueville auprès d'elle, tel un nouveau-né, pour s'assoupir. Il y a dans ce personnage énigmatique et hideux l'un des exemples les plus concrets de la poésie ambivalente que creuse Carax. Dans l'esprit des grands vers baudelairiens sur la laideur, qui explorent ses atouts séducteurs, l'œuvre caraxienne plonge dans les méandres de l'étrangeté à la recherche de sa valeur et de son éclat. Si l'on voulait résumer ce qui se dégage de cette immersion dans des décors aussi excentriques que désenchantés, on pourrait écrire « être est souffrant ». Cet être étioilé, c'est Denis Lavant lui-même qui lui donne sa chair, et cela, dès **Boy Meets Girl**. Alex est un apprenti réalisateur voué à être malheureux. Jusqu'aux **Amants du Pont-Neuf** au moins, Carax explore à travers son chétif héros l'amour dans ce qu'il a de plus insensé, aussi exaltant que tragique.

Dans **Boy Meets Girl**, Alex, sur le point de partir au service militaire, est largué par sa copine. Dans sa détresse, il fait la rencontre d'une inconnue qui l'attire. Lors d'une fête, ils décident de se confier leurs peines et leurs misères. Cette soudaine proximité confirme la dérive amoureuse dont chacun fait l'expérience, sans pour autant que le bonheur ne parvienne à les atteindre. Pour Alex, abandonné dans un monde où il ne se sent pas le bienvenu, le destin frappe sans prévenir; fatigué de se battre contre une fatalité qui le poussera inévitablement vers

la mort, il préfère attendre celle-ci. **Boy Meets Girl** raconte l'histoire d'une jeunesse égarée dans la nuit parisienne, prise dans un noir et blanc taciturne qui succède au Paris lumineux et éclatant de la Nouvelle Vague. Là où sont parvenus les amoureux déchus de Carax, après ceux encore enjoués de Godard, c'est dans la pleine noirceur de leur vie incolore. Plus qu'autre chose, c'est la conscience d'un temps perdu qui donne à ce premier film toute son ampleur.



**Boy Meets Girl et Mauvais Sang**

Dans **Mauvais Sang**, les mêmes thèmes sont traités avec autant de force et touchent au sublime. Lavant est encore là, toujours aussi secret et romantique, guetté par la mort. Il joue à nouveau un Alex engagé cette fois par une bande de truands pour réaliser le vol d'un vaccin dans un laboratoire pharmaceutique. Il tombe alors sous le charme de la maîtresse de l'un des malfrats, Anna. Évidemment, le cinéaste ne se limite pas à cette trame narrative sommaire, il l'amplifie, l'amène dans les hautes sphères de l'amour fou et incontrôlable, jusqu'à son point de non-retour. Ses images prennent la mesure de cette agitation : elles alternent à un rythme fulgurant, prises dans un

tourbillon de couleurs, d'effets d'accélération et de ralentissement, de ruptures de tons et de musique. Carax garde les mêmes états d'esprit, la même langueur chavirée par une présence féminine que dans **Boy Meets Girl**, mais il bouscule la mise en scène en intensifiant tous les éléments visuels et sonores qu'il utilise. On pourrait là encore voir un legs godardien : cette façon de déconstruire le film noir en y adjoignant une poésie existentielle, une sorte de jeu du hasard désinvolte, rappelle **Bande à part** (1963) et son trio de jeunes adultes s'essayant bêtement au crime pour n'en récolter au final que désillusions sur la vie et l'amour.

Force est d'admettre que Carax, malgré l'influence de Godard (et de plusieurs autres réalisateurs et films) sur son œuvre, est de son temps, ancré dans la réalité de son époque. **Mauvais Sang**, par exemple, s'approprie certains éléments des années 1960 en les actualisant, pour en faire une matière éminemment contemporaine. Tous les poncifs des années 1980 sont identifiés : le début de l'ère du vidéoclip, l'effervescence de la culture populaire, le règne de l'image surfaite et de la télévision. Comme le fera **Holy Motors** en questionnant sa place (s'il en a encore une) en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle, **Mauvais Sang** est traversé par une envie de s'inscrire dans une période donnée, tout en étant paradoxalement intemporel et presque abstrait dans ses ambiances et sa structure. D'une certaine manière, la méthode de Carax allie un contenu de tradition romantique — l'intimisme, le héros tourmenté, l'amour plus grand que nature — à une forme qui le positionne dans un présent auquel le film est intrinsèquement lié. Dans un tel contexte, **Mauvais Sang** devient l'objet pop que la réalité qui le met au jour le contraint à être, sous peine de sombrer dans le statut de pâle copie des réalisations passées.

### D'amants à exilés

C'est ainsi que, plus explicitement, la toile de fond des **Amants du Pont-Neuf** est imprégnée des commémorations du bicentenaire de la Révolution française, qui sont advenues pendant le tournage. Les feux d'artifice, l'euphorie, la joie et la danse se manifestent à l'écran comme les traces d'un événement concret (un instant du présent que la caméra vient immortaliser) auquel Carax adjoint sa fiction. Un soir, Alex et Michèle, deux itinérants amoureux vivant sous le pont du titre, participent à une fête, buvant et rigolant sous l'impulsion des lumières qui jaillissent dans le ciel. Cette scène admirable unifie la grande histoire (le début de la démocratie en France) à la petite (celle de ces sans-abris qui goûtent au bonheur de s'être trouvés), dessinant une trajectoire par laquelle ces temporalités disjointes se répondent. C'est souvent par de telles liaisons, pas toujours nettes ou claires, sur le rapport qu'entretient le cinéma au temps que les films de Carax émeuvent et envoient le

spectateur. Comme **Mauvais Sang**, **Les Amants du Pont-Neuf** vibre au son d'une fureur extrême qui survolte les personnages comme des flèches tirées dans tous les sens. Rien ne peut les arrêter : quoi qu'il arrive, ils iront au bout de leur destinée.

Ironiquement, au moment où Michèle s'embarque dans une aventure avec Alex, sa vue se met à décliner de plus en plus. Et c'est un peu ce que raconte ce film merveilleux : comment se rendre aveugle à force d'aimer. Lorsque le jeune homme, complètement épris de celle qui lui est apparue presque divinement, apprend qu'une opération pourrait sauver la vue de Michèle, il garde le secret pour lui, de peur de la perdre. Et quand il sent que le nouveau départ de cette femme maintenant guérie pourrait leur être fatal, Alex l'empoigne et se jette à l'eau avec elle, la forçant à accepter une fois pour toutes un désir qu'elle avait refoulé après être parvenue à s'extirper de la rue. Par ce geste déraisonnable, dans cette attitude profondément égoïste de son protagoniste, Carax condense ce qui anime et fait respirer tous ces récits : l'émotion traversant l'esprit (et le corps) de ses personnages, les pousse vers la démesure, les conduisant soit à leur perte (**Boy Meets Girl**), soit au triomphe de leur détermination (la conclusion des **Amants du Pont-Neuf**, montrant Alex et Michèle, récupérés par un bateau après leur chute, voguer au loin, ensemble). Ce que ces films expriment, c'est une méditation sur l'angoisse de la solitude et l'obligation d'exister lorsque rien ne parvient à chasser l'ennui.

Avec **Pola X**, réalisé à la fin des années 1990, Carax fait encore une fois la démonstration de l'originalité de sa démarche d'auteur, où se profile un « je » aussi identifiable que celui d'un écrivain ou d'un peintre romantique. Bien qu'il adapte un roman de Melville, le cinéaste aboutit à un résultat résolument personnel. Il transpose ainsi dans un cadre contemporain (le sien) l'intrigue initiale, montrant son refus de l'adaptation banale et sans sa personnalité qui ne pourrait que donner lieu à un film en costumes sans intérêt, platement fidèle à sa source. Et même si le héros, Pierre, appartient à une fiction préexistante au film, sa fuite, telle que filmée par Carax, a la texture languissante et parfois désespérée de ses précédents récits. La façon abrupte avec laquelle Pierre abandonne son milieu bourgeois en compagnie d'une sœur dont il vient d'apprendre l'existence a quelque chose de franchement godardien qui fait échos à l'escapade de Ferdinand et de Marianne dans **Pierrot le fou** (1965). Il y a là une envie de tout plaquer pour recommencer à zéro, de partir au loin. Laisant derrière sa mère et sa fiancée, Pierre se jette dans le vide. Accompagné d'Isabelle, il embrasse un quotidien plus rude, moins privilégié ; comme chez Godard, la désillusion de l'après-coup, une fois la routine installée, laisse entrevoir le pire, que la finale confirmera fatalement — ce qui était déjà le cas dans **Boy Meets Girl**.

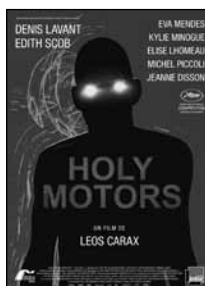


### Les Amants du Pont-Neuf

Pierre, comme tous les Alex à qui il succède, est un personnage profondément instable, porté par une incapacité à se fixer. Mais surtout, et c'est là une constance chez Carax, il fait partie de ceux dont le monde ne veut pas, rejeté par tous, certes, mais rejetant tout en retour. Et comme si cela était une condition à la récurrence de cette marginalité ou le miroir du rapport du réalisateur au monde qui l'entoure, chacun de ces personnages est un artiste, que ce soit l'apprenti cinéaste ténébreux de **Boy Meets Girl**, le prestidigitateur de **Mauvais Sang**, l'acrobate et cracheur de feu des **Amants du Pont-Neuf**, auxquels Lavant prête ses traits, ou encore l'écrivain éternellement insatisfait de **Pola X**, joué par Guillaume Depardieu. Chez ce dernier, le récit est entièrement porté par le doute de l'écriture, par l'isolement que celle-ci impose, élevant le film vers les contrées impénétrables de la quête de l'idéal par la création, création d'une œuvre en même temps que de soi-même, et la déception qui l'accompagne presque toujours. **Pola X** pousse à son paroxysme la figure de l'artiste maudit. Aussi n'est-il pas étonnant que le titre **Mauvais Sang** renvoie à un poème de Rimbaud, poète maudit par excellence, exilé et éternel adolescent. Dans cette image, il y a quelque chose de Carax et de ses héros dont il filme les dérivations agoniques.

En repensant aux images de ce brillant esthète pour qui la forme porte chaque fable sur ses épaules, une phrase de Saint-Augustin vient à l'esprit, justement citée par Godard (ce n'est

pas un hasard) dans **Éloge de l'amour** (2001) : « La mesure de l'amour, c'est aimer sans mesure. » Il n'y aurait pas meilleure formule pour résumer le mouvement qui parcourt tout l'œuvre de Carax : l'amour du cinéma, ressenti par les liens qu'il tisse avec une panoplie de référents, et en particulier avec la Nouvelle Vague, grande observatrice des tourments amoureux (suffit de mentionner **Jules et Jim** de Truffaut pour le comprendre). Mais aussi l'amour avec lequel les êtres se regardent une première fois, se déchirent, se retrouvent, s'embrassent, s'isolent. Tout cela jusqu'à l'épuisement, dans une course à vive allure. Ultimement, vers l'amour à mort, pour reprendre à Alain Resnais le titre de l'un de ses films. ▀



France / 2012 / 115 min

**RÉAL. ET SCÉN.** Léos Carax **IMAGE** Yves Cape et Caroline Champetier **SON** Emmanuel Croset et Erwan Kerzanet **MONT.** Nelly Quettier **PROD.** Martine Marignac, Albert Prévost et Maurice Tinchant **INT.** Denis Lavant, Édith Scob, Eva Mendes, Kylie Minogue, Michel Picoli, Jeanne Disson **DIST.** Métropole Films