

L'amour et le cinéma, ça fait deux

La frontière de l'aube de Philippe Garrel. France, 2008, 105 min. (Festival du nouveau cinéma, Montréal, octobre 2008)
Two Lovers de James Gray. États-Unis, 2008, 110 min.

Guillaume Lafleur

Numéro 225, mars-avril 2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/16682ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lafleur, G. (2009). L'amour et le cinéma, ça fait deux / *La frontière de l'aube* de Philippe Garrel. France, 2008, 105 min. (Festival du nouveau cinéma, Montréal, octobre 2008) / *Two Lovers* de James Gray. États-Unis, 2008, 110 min. *Spirale*, (225), 6-7.

Tous droits réservés © Spirale, 2009

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

L'amour et le cinéma, ça fait deux

LA FRONTIÈRE DE L'AUBE de Philippe Garrel

France, 2008, 105 min. (Festival du nouveau cinéma, Montréal, octobre 2008).

TWO LOVERS de James Gray

États-Unis, 2008, 110 min.

par GUILLAUME LAFLEUR

Saisir les constances et les ruptures d'un parcours artistique paraît d'autant plus pertinent pour le cinéma que les œuvres y sont particulièrement à la merci des aléas de la production et de phénomènes extérieurs à leur achèvement. Quoique trop souvent reçus comme des bouteilles à la mer dans le cadre rigide de la production américaine, les films sont abordés avec une relative indifférence par la critique, parfois sans mise en relation avec les œuvres passées de leurs auteurs. En ce sens, observer avec attention le travail de certains cinéastes sur la durée relève de la rigueur critique.

Deux films de l'actualité cinématographique, réalisés par des cinéastes dont on a déjà fait état dans ces pages (soit Philippe Garrel et James Gray), sont mis ici à l'épreuve du précédent constat. Le premier poursuit une ligne thématique en place depuis une bonne quinzaine de films, tandis que le second s'aventure sur le terrain nouveau du drame sentimental. Dans les deux cas, il s'agit d'une mise en scène de l'éveil amoureux, illustrant les mouvements du cœur d'un homme, balancier allant d'une aimée à l'autre.

Dans *La frontière de l'aube* de Garrel, comme dans les films précédents — *La naissance de l'amour* (1993), *Sauvage innocence* (2001) ou *Les amants réguliers* (2004) —, il est question d'un homme qui se promène entre deux femmes, une histoire filmée dans un noir et blanc granuleux, dont la charge mélancolique est parfois amplifiée par la superposition d'une toile historique, afin de contextualiser le théâtre des sentiments tourmentés (comme Mai 68 dans *Les amants réguliers*).

Constance poétique et politique

Alors qu'il est souvent fait mention d'un repli sur l'intime, dans lequel se complaît le cinéma français depuis quelques décennies, il ne faudrait pas perdre de vue la teneur politique de ce cinéma. En effet, *Les amants réguliers* étudiait plutôt, de façon presque clinique, un mouvement d'émancipation affirmé sur la scène sociale et politique (Mai 68, toujours), auquel succédaient les replis dans les divans profonds, les plaisirs d'alcôve, la drogue. Cette trajectoire relève sans contredit d'un constat critique sur l'état des mœurs à une époque donnée.

La frontière de l'aube semble répéter ce trajet décevant, mais de manière plus subtile. En effet, en y illustrant un certain tableau de l'amour, ce film énonce un propos plus fin qu'il n'y paraît sur la tension pouvant s'installer entre l'exaltation des sentiments des premiers jours et la pression sociale qui apparaît à moyen terme. S'appliquer à montrer le fracas du lyrisme des amants, abattu au mur de la réalité, n'est pas une proposition nouvelle, quoique le cynisme et la confusion univoque des mœurs semblent plutôt l'argument fictionnel courant de l'époque. Il va de soi que cela nous semble discutable et le film de Garrel est là pour nous rappeler la limite de cette vision. Cela étant, il apparaît que le cinéaste opte pour un propos sur le couple distinct de l'opus précédent, *Les amants réguliers*.

L'exaltation amoureuse ne s'inscrit plus dans une séquence narrative succédant à l'accès au politique et à la représentation d'une hypothétique communauté de Mai 68. *La frontière de l'aube* met plutôt en

parallèle deux formes d'enfermement qui se répondent, comme deux côtés d'une même médaille, soit la folie et l'amour insensé qui pose une frontière entre les amants et tous les autres. Dans ce jeu peu ludique des symétries se déploie l'histoire d'une rencontre entre un jeune photographe, François (Louis Garrel), et Carole, une actrice du même âge et à la page (Laura Smet). Le mari de cette dernière, vivant à Los Angeles, va débarquer pour la première fois depuis des mois, puis Carole sera internée après avoir mis le feu à son appartement et cherché à contacter François en vain. Avec une économie de moyens remarquable, la séquence de l'internement montre bien les dérives actuelles de la psychiatrie, où le débat sur l'emploi des électrochocs (au Québec, notamment) refait périodiquement surface. Il semble y avoir toujours des spécialistes pour arguer des bienfaits de quelques décharges sur un cas trouble, afin de maintenir le contrôle et d'éviter la malencontreuse révélation de thérapies ineptes.

Malgré tout, le film témoigne d'une réalité schématisée, construite autour d'une opposition entre normalité et folie. Après l'internement, Carole se donnera la mort et la deuxième partie du film s'amorce de façon quelque peu démonstrative. Par suite de ses déboires sentimentaux, François va adopter un parcours apparemment rédempteur en renouant avec une ancienne flamme; ils vont bientôt se marier. Le cinéaste s'applique alors à montrer comment l'aimée ne veut surtout pas perdre François après une liaison survenue lors d'un séjour new-yorkais. Cette nouvelle situation qui impose la force de la raison et les bons sentiments est pourtant, contre toute attente, brisée sans vergogne par Garrel qui, dans un moment de

remarquable audace, met en scène des visions, entre autres celle de François qui, devant son miroir, voit apparaître le fantôme de Carole le sommant de venir la rejoindre.

Ce retournement fantastique emprunte à l'effet le plus simple du cinéma muet, soit l'image en surimpression. Ainsi est exprimée la folie d'un personnage, plus forte que son nouvel engagement dans un amour raisonnable. Les rires fusent souvent dans la salle à ce moment clé du film, mais ils relèvent plus du malaise que de la franche rigolade. Cela tient tout autant à l'emploi d'un effet visuel perçu comme désuet qu'à la simplicité déstabilisante avec laquelle le cinéaste met en scène les visions et la folie. L'issue de ce mélo dépouillé, hautement mélancolique, est malheureuse et peut susciter une sorte de dépit chez le spectateur puisque le héros choisit d'en finir. Nous sommes donc abandonnés à cette seule réalité sans aucune intervention des proches, sans contre-champ pour dénouer l'impasse.

Renouveau et classicisme

Le dernier film de James Gray, s'il ne propose pas un tableau aussi sombre de l'idéal amoureux fracturé par l'ordre social, s'applique cependant à mettre à mal les attentes d'un final bien sombre ou guilleret. Mais avant d'expliquer la trame de *Two Lovers*, plantons le décor: cette histoire sentimentale se déroule dans le Little Odessa de New York, quartier fétiche du cinéaste qu'il connaît depuis l'enfance et lieu inaugural de son cinéma (*Little Odessa*, 1996). Depuis, il a réalisé une poignée d'œuvres qui ont renouvelé la mise en scène du cinéma de gangster américain, avec l'adoubement de son mentor, Coppola.

Quel est le rapport entre *Two Lovers* et les films dont il a été question jusqu'ici ? Si le cinéaste déplace son angle d'attaque, il ne fait que mieux révéler son sujet principal, prolongeant un goût tenace pour les histoires de liens du sang, le désordre des sentiments et des passions. L'actualité de ce film, aussi éloignée soit-elle du contexte social comme du cadre de production du cinéma de Garrel, consiste également à tracer une ligne dramatique nette, où les thèmes plus contemporains sont mis à l'écart au profit d'une intemporalité dans le tableau des rapports humains. On pourrait qualifier cette approche de classique. Le film *rejoue du moins des schémas chers au mélo en série*, tablant sur le dilemme auquel fait face le protagoniste principal (Joaquin Phoenix, dans son troisième film successif avec Gray), pris entre un mariage de raison avec la fille d'une famille amie (Vinessa Shaw) et la nouvelle voisine, l'éternelle *girl next door* (Gwyneth Paltrow, vive et juste).

Rien d'apparemment neuf sous le ciel de ce triangle amoureux, si ce n'est la vigueur avec laquelle la mise en scène vient témoigner d'un désordre intime, dont on a du mal à trouver un équivalent sérieux depuis Louis Malle, voire Truffaut. Il est vrai qu'on peut légitimement se demander, au-delà de l'exemple de Garrel qui nous occupe aussi, où serait bien passée une représentation des sentiments qui marquerait un intérêt pour la subjectivité contemporaine — ce qui élimine d'office les adaptations d'Hawtorne, Wharton ou encore *La vieille maîtresse* de Catherine Breillat, d'après d'Aurevilly.

Entre autres choses, la représentation au cinéma du sexe *ad nauseam* n'est-elle pas un truc des dernières décennies qui marque une impuissance à représenter la vie sentimentale ? En ce sens, *Two Lovers* est un film que l'on peut placer historiquement à la suite du legs bergmanien, dans une époque où l'on continue à vivre et à aimer, bien que les films en témoignent peu ou mal, au-delà du formatage qui ne surprend personne et de la dérision cynique toute-puissante. Ceci n'est pas la moindre force d'un film de facture classique.

Emprise, inconfort

Deux aspects retiennent notre attention dans l'ordre de la représentation du film de Gray : d'une part, le caractère du personnage principal et, d'autre part, la position des protagonistes féminins dans le triangle relationnel précité. Leonard (Phoenix) est emporté : il vit chez ses parents, la trentaine entamée. Il s'avère incapable de s'extraire de la gangue des liens du sang. L'acteur joue ce rôle ingrat tête baissée, mettant son corps au service du caractère du personnage (il a épaissi ces derniers temps), l'air d'un vieux poupon égaré. Les prétendantes, quant à elles, sont renvoyées à leur misère sentimentale. Sandra (Shaw) ne semble pas avoir de conversation au-delà du ressassement de référents familiaux. Ainsi, elle parle tout naturellement de son admiration pour *The Sound of Music* et, dans le contexte, cet anachronisme illustre l'adhésion au panthéon culturel

familial. Alors que Leonard paraît la fuir, elle ne se débat pas pour le reprendre, comme si cela risquait de bouleverser l'ordre des choses, l'immuable nécessaire.

Pour sa part, Michelle (Paltrow) se vautre dans la passion avec ce qu'elle peut avoir de destructeur, marchant main dans la main avec l'imprévu et son incertitude. Dans une séquence saisissante, Michelle et Leonard, amant passif, se trouvent dans un chic restaurant de Manhattan en compagnie du patron de la prétendante, amant officieux qui l'entretient. Leonard, présent pour vérifier la véracité de l'amour que le patron porte à sa protégée, éprouve un malaise insupportable. Le spectateur aurait légitimement envie que le héros, dans un coup d'éclat, quitte les lieux. Sans quoi c'est le spectateur qui pourrait bien penser à se barrer. Or, non seulement Leonard reste sur place, mais cette dynamique malsaine est poussée très loin, au

point où il n'est plus qu'homme-objet, sans qu'on puisse pour autant croire que Michelle se joue de lui, tellement son ambivalence est trouble. Avec beaucoup de grâce, la variation de ses attitudes et de ses mimiques épouse cette complexité.

Au final, le basculement dans la folie est évité ; l'ordre des liens du sang, soit la voie toute tracée par la famille, est maintenu. Mais si l'amertume n'est pas au rendez-vous, on ne peut que s'étonner d'une telle résignation chez le héros. Bien que d'apparence destructrice, l'exaltation recelait aussi les promesses d'une autre trajectoire. Comme Garrel, mais par d'autres moyens, Gray nous laisse avec cette question : de quel côté est la vie ? Où se situe la résignation, où commencent la folie et le lyrisme amoureux, un brin échevelé ? À la sortie de la salle, vous voilà bien penaud ; débrouillez-vous avec ces questions. ●

Nick Sikkuark, **sans titre (Chamans volant)**, 2004.
Crayon de couleur, 14 x 16 po
Avec l'aimable permission de la Marion Scott Gallery, Vancouver

