

## Amour imaginaire et imaginaire de l'amour

Quels déplacements produit la rencontre amoureuse dans l'espace-temps cinématographique?

Une conception renouvelée du voyage où intérieur et extérieur ne s'opposent plus. De nouvelles combinaisons audiovisuelles à la recherche de l'imprévu.

*La vitesse de transport ne fait que multiplier l'absence, voyager pour oublier conseillait-on autrefois au neurasthénique, voyager palliait la tentation suicidaire en lui opposant un substitut, la petite mort du départ, l'acquisition de la rapidité de déplacement, c'était la disparition dans le sans-lendemain de la fête du voyage et pour chacun comme la répétition différée de son dernier jour* (Paul Virilio)

Une conception du voyage, le voyage comme *illusion locomotrice*. La question n'est pas tant de se déplacer que de fuir sa propre inertie. Fantasme de mouvement, jouissance voyeuriste du voyageur cherchant à différer l'instant de sa mort, à se déconnecter du monde réel au profit d'un monde imaginaire. Un imaginaire d'évasion, improductif, stérile, qui ne cherche pas à transformer la vie, mais à la fuir au contraire, pour permettre d'oublier provisoirement ses conditions réelles d'existence, d'obtenir quelques satisfactions de compensation quand la vie n'en offre pas assez. Socialement, il fait office d'élément stabilisateur, de soupape de sécurité. Oublier sa vie l'espace d'un instant, la différer un moment. Percer l'abcès du quotidien, repartir soulagé et s'abandonner de nouveau à l'engrenage de l'existence.

C'est un mal de vivre qui ronge tout un pan de l'histoire du cinéma (mais aussi de l'histoire de la littérature, de la chanson populaire etc), à travers les représentations qui en sont données, notamment celles de l'amour: Romantisme édulcoré au happy end facile, passions au dénouement fatal, puritanisme ou perversité. L'amour est usé par sa propre image. Il est lui-même devenu image. Image publicitaire dominante, où l'amour ne sait plus exister en dehors de normes esthétiques imposées. Plus on l'enferme dans ses stéréotypes, plus il s'éloigne pour devenir un objet fictionnel occupant l'espace d'un imaginaire collectif. Comme immortalisé dans les formes fictionnelles toujours tenaces de l'amour tragédie et de l'amour conte de fée (voir les ribambelles de télé-romans partout sur la planète), il suivrait au contraire, dans la réalité, la courbe du vieillissement biologique, s'estomperait un peu plus chaque jour, puis finirait par mourir. Au temps suspendu de la fiction, s'opposerait le fugitif du quotidien. De plus en plus difficile à vivre dans la vie réelle, l'amour semble se dissoudre proportionnellement à son absence dans une consommation d'images-évasion. Ce n'est pas une fatalité, mais un simple rapport dialectique avec une organisation sociale, notamment avec un type de rapport dominant et déterminant dans les sociétés dites «développées» entre le travail (enfermement) et les loisirs (évasion). C'est parce qu'on vit des formes d'aliénation dans son travail ou dans sa vie en général qu'on éprouve le besoin de s'en évader.

Tout rapport à l'imaginaire n'est évidemment pas à exclure, dans la mesure où il existe aussi une autre facette de l'imaginaire, un imaginaire productif cette fois. Capable de générer à lui seul un mouvement, de donner naissance, de toucher ce qu'il y a de plus vivant en chacun de nous. C'est l'imaginaire de création, celui qui appelle à transformation, qui résiste, qui questionne. C'est celui que parfois rencontre la poésie. Dans sa forme la plus productive, il est capable d'interagir positivement avec la vie réelle et de la transformer. Loin d'entretenir un rapport d'exclusivité entre elles, les formes d'imaginaire coexistent, elles entrent en contradiction et s'opposent en chacun de nous. De la complexité de ces liens au cœur même de l'imaginaire naît la question du rapport entretenu avec la vie réelle. Quand l'imaginaire d'évasion souhaite y trouver un prolongement, il n'y parvient évidemment pas (le fantasme est par définition en décalage avec la réalité). Même s'il peut donner lieu dans certains cas à des productions artistiques intéressantes (Artaud, Nerval), il n'est pas en mesure de transformer positivement la vie réelle. Cette vie n'est supportable que dans la mesure où elle est remplacée par la vie imaginaire. La vie imaginaire se superpose à la vie réelle pour mieux la masquer ou parfois même la détruire.

Notre film se situe du côté de l'essai cinématographique, en expérimentant des formes susceptibles de rencontrer le spectateur sur la face active de l'imaginaire.

Il ne s'agit plus de voyage évasion, de voyeurisme passif, le voyage ici n'impose plus une rupture avec le quotidien, il l'exalte au contraire, dans un rapport où la vie et l'amour sont indissociablement liés.

Il ne s'agit pas pour autant de filmer le quotidien de l'amour en temps réel mais plutôt de construire cinématographiquement une temporalité qui correspondrait à celle de l'amour. Tenter d'exprimer cinématographiquement le regard amoureux, la fluidité d'un mouvement. Il n'y aurait plus de frontière entre le temps du voyage et celui de la vie. Le voyage amoureux construirait un espace-temps inédit, mettrait en jeu différentes temporalités, transformerait activement la vision.

*L'amour tout comme le cinéma 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.*

*Comment vont coexister ces deux dimensions à l'intérieur du film? L'amour trouverait-il ainsi au cinéma un moyen privilégié d'expression de la temporalité qui lui est propre?*

*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.*

*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.*

### **Presque une conception de l'amour...**

Amour, le mot est galvaudé, tellement délavé qu'on ose à peine le prononcer. On peut tout aimer en français. Rien ne distingue la chose, de l'action ou du sentiment. Peut-être faut-il faire table rase de tout ce fatras sémantique (un peu à l'image d'une démarche poétique comme celle de Francis Ponge) pour *repandre tout du début*. Aimer quelqu'un c'est un peu plus précis mais insuffisant. Sous le même substantif, l'amour filial, familial, platonique, à sens unique. Qu'est-ce qui distinguerait une forme d'une autre? Peut-être nous faudrait-il inventer un autre mot?

Nous ne voulions pas faire un film de plus sur l'amour, ni représentation, ni témoignage, ni exhibition. L'enjeu consistait plutôt à nous situer d'abord à l'intérieur d'un mouvement amoureux pour tenter d'en saisir, d'en retenir quelque chose avec une caméra.

Le titre du film *en amour* (et non pas de l'amour) exprime bien la notion de mouvement, l'amour est avant tout le flux qui se confond entièrement à celui de la vie, qui la submerge. L'amour quand il atteint cette intensité est capable de faire naître un troisième terme de l'union des précédents. Il ne s'agit pas pour autant d'une fusion qui supposerait l'absorption, la disparition, la perte de soi. La soustraction ici serait remplacée par une addition du type  $1+1=3$ . L'amour donnerait lieu en quelque sorte à un profond séisme qui ferait éclater les cloisonnements des identités respectives, en créant ainsi un mouvement capable de générer une nouvelle forme identitaire, plus riche, plus intense, démultipliée par l'interaction des deux autres.

La relation amoureuse se définirait donc au cœur d'un rapport identitaire. Un rapport qui conditionnerait l'existence même de l'amour. Le terme *amitié amoureuse* pourrait alors se substituer à celui d'amour dans les autres cas. Là, où la relation amoureuse est vécue -a contrario- comme le renforcement de sa propre identité dans le regard de l'autre. Là où le partenaire sert de faire-valoir narcissique et où la relation est réduite à des rapports de séduction. Chacun délimitant le territoire de son identité, le défendant becs et ongles contre l'adversité amoureuse, refusant toute transformation identitaire par peur de se perdre dans l'autre, de ne plus être «soi-même».

Peut-on se suffire à soi-même? Se compléter l'un par l'autre, c'est d'abord reconnaître son incomplétude. Trouver en l'autre tout ce qui nous manque et réciproquement. C'est ainsi exclure toute forme de domination, se transformer l'un par l'autre, l'un avec l'autre, dans un même mouvement positif de construction. Construire, se transformer, c'est changer, agir sur, être dans une disposition à...pour pouvoir se rencontrer. Même si cette rencontre ne peut absolument pas être programmée, elle a besoin malgré tout d'une ouverture suffisante pour se produire. Elle est le fruit de la volonté et du hasard. Se mettre dans «une disposition à» c'est déjà provoquer des événements, aller à leur rencontre.

L'amour effectivement est une énorme prise de risques, il est rupture, subversion, il exige un engagement total. Accepter de lâcher prise, en effet, de s'abandonner totalement, corps et âme, dit-on, c'est vertigineux. Pour beaucoup la peur du vide est insoutenable. Si on vit comme on aime, les compromis sont de plus en plus difficiles, la vie et l'amour sont liés et l'organisation sociale ne laisse que très rarement de place à un mode de vie amoureux. L'amour étouffe sous les contraintes de la vie professionnelle, sous les nécessités économiques. Aimer c'est aussi une forme de résistance, un défi à l'ordre social.

L'amour devra, s'il veut survivre, inventer sa propre existence, créer une nouvelle façon de vivre, d'être au monde à deux.

Si le cinéma et l'amour se rencontrent dans le film c'est aussi en inventant leur propre forme de vie commune. Entre construction programmée et ouverture vers l'imprévisible. L'ouverture d'une voie commune à l'amour et au cinéma pourrait peut-être trouver une incarnation juste sous la forme d'un espace poétique.

## **Pour ne savoir pas trop ce qu'est la poésie... (Francis Ponge)**

Pour libérer la poésie de son enveloppe rhétorique il faut l'entrevoir dans une forme de relation au monde sensible, dans le sens d'un rapport poétique au monde.

La poésie serait comme une seconde vue, une relecture du monde, une façon inédite de voir du déjà vu. L'amour rencontre la poésie à travers cette capacité merveilleuse d'exploration et d'interrogation du monde sensible. L'amour, s'il est une deuxième naissance, à deux cette fois, (une co-naissance) donne lieu, lui aussi, à une nouvelle façon d'être-au-monde. L'amour est certainement une des formes les plus intenses de relation poétique au monde. Dans le sens d'une relation au sensible, dans le sens d'une réécriture complète du monde.

## **Rencontre du cinéma et de la poésie**

Jean Epstein qualifiait le cinéma de *machine à grand rendement poétique*. Le cinéma fait preuve de qualités photogéniquement programmées pour atteindre la sphère poétique chez le spectateur. Un spectateur d'autant plus réceptif qu'il est atteint par un mal qui le rongesournoisement: la *fatigue intellectuelle* occasionnée par le rythme de travail exténuant de l'homme *industrialisé et commercialisé* mais aussi par un excès de rationalisme. Le spectacle cinématographique va alors lui offrir la part de rêve qui lui fait défaut dans sa vie quotidienne, il pourra enfin au cinéma se repaître des images pour satisfaire son *besoin de grosse poésie facile*. L'analyse d'Epstein faite dès les années 20 reprend les oppositions précédemment évoquées du temps de travail à celui du temps de loisirs, où rationnel s'opposerait à émotionnel où poésie serait dissoute dans sublimation.

Mais Epstein va encore plus loin, pour lui la fonction poétique du cinéma est affaire de santé publique, *l'antidote poétique* assure une *cure collective*, une sorte de thérapie cinématographique de groupe. «*les succès commerciaux apparaissent comme le baromètre des névroses et introspections collectives*» dit-il, toute tentative avant-gardiste effraie le public elle est donc vouée à l'échec. Par conséquent, il faut donner au public ce qu'il attend, ne pas le dérouter de sa routine spectatorielle. Cette conception a largement nourri les discours de rentabilité commerciale avec pour argument principal l'irrépressible besoin d'identification/projection du spectateur dans le film. Aussi faut-il rester dans la sphère du vraisemblable et du prévisible. Il en va au cinéma comme dans la vie. Prise de risques minimum.

Même si l'analyse d'Epstein reste pertinente par certains côtés, il n'empêche qu'il occulte complètement l'intervention du cinéaste dans la construction du film. La poésie découlerait naturellement de la machine cinématographique et à la limite tout film serait virtuellement poétique. En ce qui concerne la fonction poétique du cinéma, Epstein associe poésie à rêve (voir rêverie), à évasion, à sublimation, la dissocie du rationnel, bref la poésie serait une satisfaction substitutive face à l'aliénation du spectateur.

Notre démarche prend le contrepoint de cette analyse. *Une raison qui ne lâcherait pas en route le sensible* la poésie ainsi évoquée par Ponge donnerait lieu au contraire à de multiples interactions entre émotion et pensée dans leur dépassement commun. La fonction poétique du cinéma ne viserait non pas l'endormissement du spectateur dans un rêve doucereux mais au contraire lui proposerait un objet d'exaltation et de réveil pour lui rendre sa part créative dans la réception du film, sa liberté d'(inter)action. Le film ne serait plus en rupture avec le quotidien mais il le stimulerait au contraire, en s'inscrivant dans une démarche de découverte artistique. *Regarder un film c'est déjà faire du cinéma* disait Godard. Encore faut-il que le film soit pensé comme tel. La plupart des films mettent en jeu des rapports de séduction avec le spectateur, ils opèrent sur le terrain de la reconnaissance, de l'identification. Il s'agit toujours plus ou moins d'une manipulation. Ne pas se situer dans un rapport de séduction avec le spectateur c'est la mort du spectateur en tant que personne assistant à un spectacle. Vous l'aurez compris, il ne s'agit pas du spectacle de l'amour. Il ne s'agit pas d'éveiller le désir du spectateur mais de partager quelque chose de ce désir avec lui. Etablir ce rapport d'égalité, de communication c'est aussi le retrouver dans le dispositif même du film. Faire un film à deux, s'entrefilmer c'est vouloir abolir la distance entre filmeur et filmé, laisser la vie l'emporter sur le cinéma.

Faire surgir un monde en partant du réel pour le donner à voir de manière inédite, approfondir notre connaissance intime du monde et non plus le fuir en voulant s'en évader. Toute tentative de transformation est soumise à cette condition. Toute démarche poétique est libératrice, au cinéma elle correspond à des formes ouvertes de scénarisation.

## **(des)ordres poétiques**

*On passerait de l'ordre naturel à l'ordre poétique en supprimant de la réalité . Supprimer des maillons c'est au pire gagner du temps au mieux découvrir d'autres règles, d'autres ordres qui étaient déjà là mais qui ne pouvaient être révélés que par des coupures accidentelles ou délibérées. (Jean Daniel Pollet)*

Où la poésie et le cinéma se rejoignent dans un même processus de reconstruction, de recomposition du réel –comme pour articuler les éléments disparates du monde- en retrouver l'unité perdue.

Le montage au cinéma symbolise parfaitement ce morcellement, ce passage du fragment à l'unité du film. C'est en effet dans un montage qui affirme son existence fragmentaire, par coupes franches, ruptures nettes, très loin d'une obligation de vraisemblance que le film offrirait une nouvelle identité aux images, une nouvelle liberté aux sons, les faisant se rencontrer l'un et l'autre par croisement, par juxtaposition. Ouvrir des espaces de liberté dans l'intervalle, élargir l'horizon du sens dans les écarts, les entre-deux. Mais aussi réunir et joindre ce qui était disjoint au départ.

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.

*Les images s'enlaceraient 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.*

Par la surimpression, les images se transforment les unes par les autres, inventent des formes nouvelles, espèrent créer de nouveaux rapports à l'imaginaire.

Simultanément, des textes lus et mêlés aux images tissent d'autres liens avec l'espace filmique. Le cinéma arrête-t-il le texte comme le disait Marguerite Duras ou les mots au contraire 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 également l'un par l'autre?

Tout ce désordre apparent permettrait-il de créer avec les moyens du cinéma un ordre nouveau, capable d'exprimer quelque chose de l'amour en train de se vivre, de signifier esthétiquement la rencontre amoureuse aux confins d'un territoire poétique, proche de l'imaginaire amoureux, pour finalement entrer en mouvement avec le regard du spectateur. Car après tout plus rien n'existe sans le spectateur, sans cette rencontre improbable avec lui.

Catherine Guéneau