

CINEMA

RITES ET MYTHES CONTEMPORAINS



Bulletin de recherches
du Laboratoire Audio-Visuel
de l'E.P.H.E - 5ème section

Poursuivant la description des étapes de notre recherche, les acquisitions de l'outillage et de la méthode, et le développement du travail en commun dans l'équipe, nous présentons ici un numéro consacré aux problèmes de l'espace liés aux figures filmiques de la conjugalité.

Aussi bien réflexion sur le traitement de l'espace en tant que dimension narrative du film, que réflexion sur le rôle de l'espace défini par et pour le couple, cette ligne de travail est présentée dans l'introduction et a donné son nom au numéro: Espaces en questions.

L'analyse de Beau temps mais orageux en fin de journée, Gérard Frot-Coutaz, 1985, est faite à partir de la problématique exposée en première partie. Le film a fait l'objet de visionnements individuels, en salle, puis d'analyses présentées en séminaire. Les travaux se situent à deux "étages": E. Bonpant, M.-F. Deligne, H. Puiseux et R. Weil ont apporté chacun leurs déconstructions et reconstructions des pièces de l'appartement d'un couple, pour suivre, au premier degré, les liens du couple et d'une portion d'espace. Christophe Séchet a inséré ces travaux de détail dans une perspective d'ensemble, au cours de laquelle il réfléchit et monte les éléments selon les catégories d'espace public/ espace privé, d'espace intérieur/intermédiaire/extérieur. Tous les éléments narratifs du film sont sollicités et utilisés, en association, un peu à la manière des "chaînes signifiantes". Le tout sous l'éclairage de la question de départ du séminaire, la construction des figures du mariage et de la conjugalité.

En quoi l'espace est-il porteur, créateur, et aussi créé et porté, par rapport au couple légitime? C'est ce qu'on essayé de cerner les membres du séminaire. Nous aurions voulu présenter une analyse vieille de deux ans, faite par Christophe Séchet, sur Joyeuses Pâques, de Georges Lautner. Les contraintes, d'espace, précisément, celui du numéro, nous ont obligés à la retirer; il y montrait clairement deux des pistes que l'on a retrouvées dans la plupart des films traitant de mariage, et notamment, on va le voir, dans Beau temps mais orageux en fin de journée: celui du tabou du domicile conjugal; il était, dans Joyeuses Pâques, question d'adultère déguisé en faux inceste, le mari prétendant que la fille qu'il avait introduite chez lui était bel et bien une fille à lui, née d'une ancienne liaison; et celui, qui lui était corrélatif, de l'inceste. Thème mythologique s'il en est, la question de l'inceste, dans les deux films, est étroitement liée à son inverse: l'intrusion d'un étranger. Jusqu'où peut-on pousser la notion d'intrus et d'étranger? La question sera poursuivie par le n°6 de Cinéma, rites et mythes contemporains. Elle est effleurée en conclusion, conclusion qui est à prendre donc comme une transition.

Je souligne, d'entrée de jeu, l'analyse absolument neuve que Christophe Séchet a élaborée à propos de l'espace dans Beau temps, et qui constitue la deuxième partie de l'analyse intitulée Images dans l'image. Ces pages-là dépassent de loin le problème de la conjugalité et atteignent directement le coeur de la spécificité du mode d'expression filmique.

H.P.

ESPACES EN QUESTIONS

1. La présence de l'espace

Je voudrais partir d'une réflexion sur l'espace dans les films d'Ozu (par exemple Dernier Caprice ou Le Goût du Saké). Entre les plans d'extérieurs et les plans d'intérieurs, la balance penche fortement vers ces derniers qui sont - beaucoup l'ont souligné avant moi - filmés de manière frontale et en très légère contre-plongée: ceci les rend plus "scène" (Scène de théâtre) que d'autres cadrages. Or, ces lieux intérieurs, si nombreux, si étroits et si définis, sont des scènes de comportements professionnels (bureaux, restaurants etc.) et familiaux: explications familiales ou entre employés, cérémonies familiales, deuils, entrevues matrimoniales, visites de courtoisie ou de travail etc.

Très fréquemment, ces "scènes" sont ainsi montées, enchaînées:

1. Le lieu, vide de ses habitants, enregistré dans son être même d'espace défini et cadré, pour et par le voyeur/spectateur; ou bien le lieu (un bureau par exemple) contenant un employé, présenté comme élément fixe du bureau, comme un meuble; ces quelques secondes suffisent à donner au lieu vide son existence propre, à en faire en somme un élément à part entière, présenté avant la perturbation (heureuse ou malheureuse) qui va suivre. Ou bien, dans le cas où un personnage est contenu dans le lieu, à le mettre en couple étroit avec ce lieu.

2. L'investissement du lieu (vide ou "meublé" par son occupant) est perçu à partir de ce lieu qui se met à résonner, par exemple d'une clé tournée, ou à se modifier par une porte poussée. Le ou les personnages prennent possession du lieu, le transforment dans son volume, s'y logent et le disloquent par leurs mouvements, le réorganisent et parfois même l'annihilent, en déplaçant l'attention sur leurs paroles, sur leurs corps, sur leurs gestes, sur leurs soucis. Lieux devenus

occupés, altérés.

3. L'espace est rendu à lui-même; ce qui ne signifie pas le retour pur et simple à la situation d'avant l'intrusion, car le fait d'avoir subi, soutenu le mouvement des personnages, les charge d'une histoire, d'une capacité d'altération qui demeure acquise. L'équivalence du poids de l'espace et du poids des personnages s'esquisse et se précise.

Ces sortes de "liserés" d'un espace à personnage par deux espaces sans personnages existent chez d'autres cinéastes; dans les films fantastiques, les films d'horreur ou les policiers, ils sont couramment employés comme effet: ils marquent par le vide une présence non-visible, sous-entendue, et ils constituent l'un des modes de création de suspense: couloirs déserts aux portes closes, caves où le noir seul répond à la résonance des pas du personnage inquiet ou innocent, rues vides, déserts de pierre, de sable ou de neige, ont tous pour fonction de mettre en valeur la surprise de l'apparition de la victime ou de l'assassin, du monstre ou du traître.

Mais chez Ozu, rien de tel: ils sont toujours montrés sans effet de surprise, sans redondance ou métaphore d'une indifférence, d'une absence, d'une pérennité; ils soulignent chez lui simplement l'existence de l'espace par et pour lui-même. D'autres cinéastes (je pense à Wenders, à Antonioni, à Jarmusch, par exemple) utilisent, intègrent, totalement l'espace comme personnage, comme créateur de situation, comme actant non seulement à part entière, mais comme atout, qui à la fois infléchit le jeu, et est le jeu.

Le rapport de l'espace et de la conjugalité a donc été l'un des soucis premiers de la recherche menée pendant quatre ans: l'exemple d'analyse de Beau Temps, mais orageux en fin de journée (Frot-Coutaz, France, 1986) est une application de cette prise en compte de l'espace, des espaces.

2. En ménage avec l'espace

Un couple (légitime puisque notre champ de recherche était placé sous le signe de l'institution du mariage) agit (ou n'agit pas), circule (ou stagne), se rejoint (ou se sépare), reçoit des visiteurs (ou les évince) dans des lieux dont la série n'est pas inépuisable et se laisse volontiers distribuer selon les plus sages principes binaires: extérieur/intérieur, public/privé, travail/loisir etc.

Chaque film construit l'édifice narratif qui lui est propre par l'ajustement et la répartition de ces éléments, et participe par le jeu des récurrences et des échos, d'un film à l'autre, à la projection d'une perspective que l'on obtient en prolongeant les lignes de fuite communes: la figure de la conjugalité, démultipliée en de nombreux couples, occupés à de nombreuses crises, dans de nombreux espaces, et selon des rythmes variés, se construit en fait aisément, pour peu que l'on soit attentif à la manière dont les éléments d'un couple occupent l'espace, à la manière dont l'espace est créé autour d'eux par la caméra (au niveau des plans) et par le montage (au niveau des séquences et de la respiration des espaces filmiques; la conjugalité cinématographique est donnée comme une figure d'écartèlement dont les points extrêmes s'étirent entre une dynamique centrifuge de l'individu (soulignée par une dynamique centrifuge de l'espace) et un resserrement au profit de l'institution contre l'individu. Paris-Texas, si l'on avait la place d'en développer la construction et l'histoire, fonctionne comme un modèle à cet égard, où la conjugalité p... s'égare et se perd, du désert initial à la verticalité des immeubles qui ne réussissent pas à masquer le carrefour des routes (de la solitude pour Travis), en passant par le trompe-l'oeil de la fausse cuisine où Travis et sa femme font le constat de la conjugalité impossible.

Dans les scénarios de cinéma - comme dans la vie - la conjugalité lie des éléments lourds et stables (tels que le juridique, contrat, transmission et acquisition de biens, filia-

tion) et des éléments volatils (l'amour, le désir, et leurs variations, le Temps). Mais au cinéma, cette alliance se fait, se lit, dans le poids visuel des espaces qui sont fournis au spectateur sur le même plan, avec la même force, avec évidence (au sens fort du terme), comme les comédiens; un espace acteur au même titre que les comédiens, mobile comme eux, porteur d'informations comme eux. Aussi, la figure de la conjugalité est-elle totalement liée à l'espace, elle est une manière d'occuper l'espace.

J'ai employé plusieurs fois le terme Occuper l'espace, et je rappelle qu'occuper a deux sens au moins:

- un sens militaire: par l'intermédiaire d'un cinéaste, d'un couple mis en scène et d'un spectateur, l'espace est pris, investi, gardé par un système de défense, ou perdu..
- mais aussi le sens "faire travailler quelqu'un à quelque chose": cinéaste, couple représenté et spectateur font travailler l'espace donné ou cadré, l'utilisent à la fois comme possession du couple et comme geôlier du couple. L'espace fait travailler le couple mis en scène à la construction de l'image de ce couple. Et le cinéaste fait travailler l'espace à la représentation de l'histoire qu'il monte en spectacle.

Une série d'espaces/actions, tabous ou non, s'édifie et pose les possibles des couples, les sens interdits, le code conjugal.

On a ainsi remarqué le véritable tabou qui règne associé au domicile conjugal, en ce qui concerne l'exercice de la sexualité. Conjugale, elle est pratiquement proscrite, on ne voit guère que lits demi-déserts, que sommeils trop tôt venus; quant à la sexualité extra-conjugale, si elle se pratique aisément à l'extérieur (dehors, ou à l'hôtel par exemple), elle aboutit, dans le domicile conjugal, soit à un échec, soit à une transposition vers l'inceste (cf C. SECHET, analyse de Joyeuses Pâques, ou H. PUiseux, Max mon amour, in C.R.M.C. n°6, à paraître en 1987), soit à la mort du conjoint coupable d'avoir transgressé le tabou (Ossessione).

3. Domiciles conjugaux

La conjugalité est une manière d'occuper l'espace: mais quel espace? car l'espace conjugal ne se réduit pas au seul domicile conjugal qui n'en est que l'intérieur, un espace interne doublé, bordé (comme une pelisse a un extérieur distinct de sa fourrure) par l'espace externe.

Cependant, en premier lieu, les films placent le domicile conjugal comme l'espace le plus porteur de la conjugalité, le plus fréquemment mis en scène dans les affaires de couple. D'une façon certaine, les films que nous avons étudiés constituent un véritable musée mondial du domicile conjugal au XXe siècle. S'y présentent toutes les nuances sociales, toutes les nuances culturelles. S'y présentent toutes les différentes pièces qui le composent.

L'extrême cloisonnement du lieu d'habitation définit des espaces aux usages stricts: chambres à coucher pour le sommeil et - très rarement - pour les relations sexuelles conjugales. La sexualité est de l'ordre du dehors, de l'ailleurs, qu'elle se consomme entre époux ou en "extra", elle est peu familière du domicile conjugal qui relève plutôt du No Sex's Land; les salles de bains où l'on soigne son apparence, où l'on se lave, s'habille, se maquille, en général pour le dehors, mais c'est là aussi que se manifestent les souffrances du corps¹, que les vomissements signent l'insupportable, que se soignent les migraines, devant l'armoire à pharmacie dispensatrice de pilules pour l'insomnie; les cuisines et les coins-repas des salles de séjour, métonymie par excellence de la famille, qui, à mettre les films bout à bout, paraît avoir comme activité commune, et comme seule activité commune, les repas pris ensemble, mal pris ensemble, mal terminés, ou au contraire, tombeau glorieux de vieilles rancunes: l'oralité n'est jamais loin de la sexualité (ainsi dans Ossessione de Visconti, l'adultère a-t-il lieu sur la table de la cuisine, tabou violé qui mène à la mort de la femme infidèle).

(1) C'est le cas, poussé à la caricature, de 37°2 le matin, où le sacrifice de la jeune femme (qui s'arrache un oeil pour manifester son inédaquation profonde à la vie) a lieu dans la salle de bains, transformée en mare de sang.

Les cages d'escalier dans les maisons de banlieue américaines sont les théâtres des scènes de domination, de rapport de forces entre les deux époux, entre celui qui est vêtu pour sortir et celui qui est en tenue d'intérieur, entre les parents et les enfants, et au pied duquel, souvent, se loge le Téléphone, instrument du dehors, de la médiatisation mal contrôlée.

Musée des cuisinières électriques, des services de table, des idées que l'on véhicule sur la représentation de la pauvreté ou de l'opulence, musée de la literie, du dormir, du manger, des chamailleries, des pleurs, dans ces lieux rectangulaires et clos, ouverts de notre seul côté, pour mieux nous y appeler.

Par extension musée des comportements et des relations de couple et de famille, les lits conjugaux désertés par l'un des conjoints, portes claquées, poubelles à sortir, visages dans les glaces, assiettes abandonnées ou empilées, nettoyées ou cassées, qui signent des manières de s'aimer, de se supporter et de se haïr.

La conjugalité est limitée à ces espaces, s'y étouffe et y survit parce qu'étouffée, semble-t-il. Car l'extérieur, les espaces extérieurs et les lieux publics (professionnels, loisirs, religion etc.), les routes, les champs ou les déserts, les villes ou les bords de mer sont en prise avec l'individu pour lui fournir de l'énergie: énergie sexuelle (les rencontres et les réalisations s'y distribuent presque toujours au détriment du domicile), énergie provenant de l'argent, fourni par le travail (honnête ou non, peu importe, on ne vole pas chez soi, on vole dehors), énergie fournie par la nourriture (cultures, courses dans les boutiques, les marchés). Ce qui est offert par le dehors - sexe, argent, nourriture - suscite la méfiance et l'envie (cf Beau temps, ci-dessous, où le dehors et le passé jouent le même rôle d'extérieur).

L'extérieur est fissuré, et le couple s'y fissure, il est lié aux surprises (et le couple peut s'y disloquer), au sexe (et la conjugalité se survit dans la non-sexualité).

4. Une problématique de l'intrusion

Les gardiens de prison sont définis par la prison et y vivent enfermés pour s'assurer qu'elle fonctionne comme prison. Dans les scénarios mettant en scène des couples légitimes, ceux-ci sont pareillement fondés en droit par la force de leur domicile, par leur plus grande fragilité hors de ce lieu, qui lui-même se définit comme un lieu où il ne doit pas y avoir d'intrusion sous peine de mettre l'existence du couple en péril.

On pourrait presque dresser une carte des espaces selon leur degré de tolérance avec les écarts du couple qui les occupe: lieux particulièrement cassants, où l'on ne peut pratiquer d'écart, supporter d'intrus, sous peine de voir voler l'institution en éclat; lieux plus élastiques, qui, cadres, témoins ou acteurs de la crise, sont associés à sa phase aiguë mais temporaire, et permettent un retour à la stabilité, et la protection de l'institution. Lieux intermédiaires enfin où les crises sont comme suspendues, interrogatives, possibles, évitables: on se rappelle l'analyse de M.F. DELIGNE pour Péril en la demeure, qui mettait en valeur à la fois le rôle d'initiation et à la fois le rôle d'alarme des seuils, balcons, encadrement de portes ou de fenêtres. (C.R.M.C. n°1)

Dans ces lieux, cassants, élastiques ou intermédiaires, circulent les intrus (Intrus, dont je rappelle l'étymologie: celui qui pénètre sans droit, et qui convient donc particulièrement bien quand il s'agit de pénétrer dans la vie, dans l'espace, d'un couple légalement fondé). Ces intrus couvrent dans les films analysés, une gamme complète: est intrus tout ce qui n'est pas l'un des deux éléments du couple: cela va donc de la famille très proche (parents, beaux-parents) à l'étranger le plus exotique et inconnu, de l'être humain à l'animal, de l'être humain à l'intérêt esthétique, financier, à l'ambition, à l'amour du métier; tout, absolument tout, est rival du couple, cherche à fractionner le couple, à le diviser, à le briser (On verra dans Beau Temps qu'un simple poulet suffit..). Tout y compris parfois les enfants: mais ceci est un sujet qui mérite une analyse complète (n°6 de C.R.M.C.).

Cette cartographie, cette géographie de la crise conjugale, soit indépendantes de la morale déployée dans chaque scénario, indépendante de la plus ou moins grande liberté de représentation de la sexualité. L'extraordinaire répétitivité des tabous (avec la mise à mort de ceux qui les violent), la gamme terriblement large des intrus, la condamnation des excès quels que soient leur nature ou leur objet (car trop d'amour à l'égard de son conjoint est autant destructeur que l'indifférence), montrent la capacité normative du cinéma: créateur de normes, et, en matière de conjugalité, d'une sorte de nécessité du minimum (minimum d'espace, minimum de personnes admises, minimum de dynamique, minimum de désir), le cinéma présente et re-présente (à la fois répète, redit et met en scène) le mariage comme une structure-refuge, où l'individu se cogne, et où le couple devient une abstraction à protéger au dépens de ses composants.

Hélène PUISEUX

1. ETAT DES LIEUX

De par la disposition de l'appartement, la salle à manger est située dans la "belle pièce", celle à laquelle on accède par un large couloir dont elle est séparée par une double porte vitrée à petits carreaux; le couple l'a mise en valeur, ils ont installé leurs meubles à vitrines, l'un contenant des rangées de verres à pied étincelants, l'autre des services de table; un guéridon supporte une carafe et un verre en verre soufflé. Le décor est complété par l'accrochage au mur des peintures encadrées qu'ils ont réalisées l'un et l'autre (elle peint des fleurs coupées, lui des arbres dans leurs paysages, sans doute un facile symbole de leur mode d'insertion dans le monde). Sur deux des meubles, deux photos encadrées: l'une représente en gros plan Jacqueline jeune ; l'autre, Bernard, le fils, en pied, tenant une guitare (il est censé être musicien). Des plantes vertes, soigneusement entretenues et arrosées par Jacques, complètent l'aspect orné et donnent une certaine parure à la pièce, à la fois banale et solennelle.

Au centre - mais au centre de quoi? j'y reviendrai - une table en large rectangle, bien cirée, sur laquelle est placé "en vrai" le vase bleu plein de chrysanthèmes Tokyo, qui est reproduit dans une des peintures du mur.

Cet aménagement - avec les marques de ce à quoi l'on tient, la jeunesse de Jacqueline, l'idée que l'on veut avoir du fils, les cadeaux des amis - signale la pièce comme étant une pièce d'apparat. Une question de Jacques " On mange dans la salle à manger?" montre que son usage n'en est pas courant et que le fils sera traité comme un hôte de marque et non comme un familier.

Mais cette pièce n'en est pas vraiment une, dans le sens où elle n'est pas cloturable. Si une porte l'isole, peut l'isoler, du couloir d'accès, elle n'est séparée de la cuisine que par un petit demi-mur bas, et l'oeil, comme les conversations glissent entre ces deux pièces aux fonctions cependant si différentes; elle n'est pas séparée du tout, même par un meuble en épi, d'un coin disposé en salon. Dans la zone indistincte qui s'étend entre la table de la salle à manger

et le canapé du salon, la vaste porte-fenêtre donnant sur un balcon aspire vers l'extérieur l'ensemble de ces "pièces" (pièces au sens de morceaux).

Voilà pour la disposition matérielle.

Le traitement cinématographique achèvera de donner une rôle de carrefour à cette salle à manger ouverte à tous les vents (et où Bernard provoquera plus tard un violent courant d'air, à la demande de Jacqueline), où l'on ne mangera d'ailleurs guère. La caméra y siège volontiers pour filmer des séquences qui se déroulent dans la cuisine, dans le salon, dans le couloir.

Centre d'où les regards divergent, centre de distribution d'espaces, la salle à manger est appelée à jouer deux fonctions contradictoires: son mobilier en fait un lieu de rassemblement de signes sociaux et d'affichage, en quelque sorte, d'une socialisation, et un lieu de rassemblement de possibles convives. Mais elle se trouve aussi lieu centrifuge, par la multiplicité des ouvertures, qui sera soulignée par la mobilité des convives.

2. UN REPAS OU L'ON NE MANGE PAS

L'évènement de la journée de Jacques et de Jacqueline est la visite de Bernard accompagné de son amie Brigitte. Le "Tu déjeunes avec nous?" de Jacques à Bernard au téléphone, va organiser la journée autour de ce repas, si bien que le film pourrait se diviser en trois actes: les préparatifs du déjeuner, la consommation du déjeuner, l'après-déjeuner, encadrés d'un prologue et d'un épilogue (le petit-déjeuner et la séance de peinture) où le couple parental est en tête-à-tête, le fils se trouvant dans les deux cas dans un hors-champ sur lequel on n'a pas plus de détails que n'en ont eu les parents.

1. Les préparatifs

Une série de menues occupations ou évènements ont lieu le matin dans la salle à manger; les évènements importants ont lieu ailleurs, elle occupe un rôle secondaire dans l'espace du couple.

On note cependant:

- Jacqueline époussetant la table et le vase de fleurs
- Jacques commençant à mettre le couvert et dépliant la nappe
- Jacques arrosant ses plantes, le couvert étant dressé
- Le chat du voisin traversant la salle à manger pour aller se cacher sous le canapé du salon.

Déjà, dans ces quatre éléments, se marquent des annulations ou des aspirations vers d'autres centres d'intérêt:

- l'époussetage du vase renvoie au tableau qui le représente et aux leçons de peinture du couple

- pendant que Jacques déplie la nappe, la conversation de Jacqueline, à partir de la cuisine, sur le poulet halal et son étrangeté sollicite constamment Jacques (et le spectateur) hors de la salle à manger

- lorsque Jacques arrose ses plantes, Jacqueline, porteuse du poulet, fait irruption dans la salle à manger, proférant des menaces " Ce que j'en dis, c'est pour vous, moi, ça m'est bien égal de m'intoxiquer, au contraire": la salle à manger est presque prophétisée en lieu de mort, en lieu de danger en tous cas.

- enfin, le chat Pompon qui ne fait que frôler le territoire de la salle à manger, le marque en lieu de passage, en lieu de fuite.

2. Le déjeuner

Le menu, à l'image, comme au dialogue, se borne à une entrée et un poulet rôti-frites. Ni salade, ni fromage, ni dessert ne sont évoqués, moins encore servis. L' entrée, une salade de tomates, est présentée sous forme d'un plat presque vide, mais on n'a vu personne en manger. Du vin, un Bordeaux de 1961, sert de prétexte à Jacqueline pour évoquer cette année disparue, les 5 ans qu'avait alors Bernard, et l'on apprend aussi à cette occasion que la cave, qui reste hors-champ, est le pur royaume de Jacques et impeccablement rangée. Aux fouillis des souvenirs de Jacqueline, s'opposent les millésimes étiquetés de son mari. Et, à la surface un peu théâtralisée de la salle à manger, s'oppose le secret du "dessous" de l'appartement.

Le poulet et les frites sont servis (non sans mal pour le poulet dont la cuisson et le découpage ont provoqué ailleurs divers drames) mais ne sont pas mangés.

C'est donc un déjeuner que l'on n'avale pas; et de fait, à la lettre, personne n'avale la situation de ce déjeuner.

Les attitudes, les corps et les gestes des participants jouent sur le mode centrifuge: Brigitte, assise de travers, les jambes non engagées sous la table, est prête à se lever du début à la fin: elle se lève, d'ailleurs, pour aller s'étendre par terre, couchée en biais, dans l'espace indécis devant la porte fenêtre du balcon fermé.

Jacqueline, par nécessité de maîtresse de maison, est plus encore qu'il ne faut debout, parlant, gesticulant, oubliant son rôle. Bernard

saisit l'occasion du coup de sonnette du voisin pour se lever, puis il ira regarder la télévision, regarder par la vitre de porte-fenêtre, parler à Brigitte étendue, et ne reviendra à table qu'après deux injonctions "A table", de sa mère. Jacques part parler au voisin, puis découper le poulet.

D'ordre culinaire, ou social, ou carrément insolites, toutes les occasions sont bonnes pour les convives de mettre fin à leur présence à table, et casser le carré des deux couples, les hommes occupant les deux bouts, les femmes en vis-à-vis, chacune sur un des larges côtés. Les vis-à-vis ne se regardent pas, ou rarement. Brigitte regarde de temps à autre Bernard, de façon appuyée. Jacques, le plus solidement assis à sa place, regarde les uns et les autres selon la conversation.

La conversation de ce déjeuner est fragmentée par les nombreuses sorties de table. Mais elle reprend tous les thèmes de la journée: la famille, la retraite, le vieillissement, le travail, le non-travail, les remèdes et les maladies, les chèques, la non-communication, les pays étrangers (ceux des parents de Brigitte), les langues étrangères sues ou non sues. La salle à manger joue là le rôle de chambre d'écho et c'est Jacqueline, le personnage le plus animé dans cette séquence, qui est l'artisan principal de ces évocations multiples, temporalisées sur le mode du regret.

A travers l'attitude et les mots de Jacqueline, qui se définit comme étrangère à son propre corps, se met en place une chaîne de corps étrangers: Brigitte (dont elle ne parvient pas à se rappeler le prénom), le voisin, laissé sur le pas de la porte, Bernard relégué dans son image enfantine (ceci sur le mode tendre du souvenir, ou sur le mode de la réprimande: "on ne parle comme ça à ses parents"). Et bien sûr: le poulet. Ce poulet qu'on ne mange pas, sauf un brin de peau goûté par Brigitte.

Dans cette salle à manger, les conversations et les plats viennent échouer et ne sont pas partagés. Il s'y passe ce que sa construction en carrefour redouble: elle est à la fois centripète et centrifuge, et sert de scène à des échecs culinaires et des échecs de compréhension.

III. QUATUOR FINAL

La scène est d'abord occupée par les deux hommes, le père dans son rôle protecteur et inquiet, questionne Bernard sur sa voiture, sur son

travail, sur son inscription à la mutuelle. Des questions à la fois retenues et posées de manière détachée; Bernard répond à peine; l'échange est inutile, le père a déjà préparé le chèque, sous-entendant ainsi qu'il sait l'incapacité de son fils à être indépendant financièrement, quelles que soient ses assertions.

C'est devant ce chèque, signe de reconnaissance de sa non-autonomie que Bernard annonce enfin qu'il va se marier (devenir à son tour un adulte?). Dans la zone indécise entre salon-salle à manger, père et fils s'embrassent. Fait irruption Jacqueline, qui a appris de Brigitte, à la cuisine, le projet de mariage. Brigitte arrive en dernier.

La salle à manger est alors investie comme lieu social, cérémonie, invitations, rappels d'autres mariages y compris celui de Jacques et Jacqueline. Cependant, la pièce échoue encore ici dans son rôle de rassemblement. Contre Bernard, sa mère et son père, Brigitte annonce une série de nouvelles (toutes d'ordre familial): elle ne veut plus se marier, elle est divorcée, elle est enceinte. A l'image, Bernard partiellement exclu du champ, est repris en charge par la caméra, qui le "récupère" le long du rideau de la porte-fenêtre et le suit jusqu'à Brigitte, debout devant un des meubles à vitrines. Projet compromis?

Un instant, les deux couples sont reformés, à l'image, debout, l'air embarrassé les uns et les autres, mais nettement en deux couples: Jacques et Jacqueline, Bernard et Brigitte.

Lieu contradictoire, la salle à manger apparaît constamment sous le double signe de la mise en scène sociale, et de l'échec de la sociabilité. Toutes les tentatives de partage (de mets, de souvenirs, de projets) y échouent, y avortent. En ce sens, elle est en rapport métonymique avec les deux couples, oscillant sur un axe vertical de crises avortées et de rapprochement avortés, mais une oscillation qui ne déplace rien sur l'axe horizontal.

ESPACE PROFANE, ESPACE SACRE

Images dans l'image, de Christophe Séchet a remarquablement éclairé la recherche sur l'espace filmique et son mode de fonctionnement très spécifique, que l'on se place dans ou hors des figures de la conjugalité. A partir de l'espace, ici conjugal, il a montré comment la structuration d'un film résultait d'un assemblage d'espaces à la fois mimétiques, symboliques, visuels et sonores, et de leur utilisation comme par collage, par écho, par effraction, dans le domaine spatial et temporel (on pense, en peinture, aux reliefs de Arp ou aux toiles trouées de Fontana). Cette analyse, dans ce film particulier, a notamment montré comment pour Jacqueline, la mémoire (introduite par la télévision, les photos etc.) fonctionnait non comme pensée du temps, mais comme évocation hors du temps (cf à ce sujet, Vernant, Mythe et pensée chez les Grecs, éd. de 1985, La Découverte, pp.132-133).

Cette partie du bulletin (Images dans l'image) née à propos de Beau temps mais... vaut pour toutes les problématiques adoptées ou adoptables.

Pour ma part, en guise de conclusion, je m'en tiendrai aux problèmes de l'intrusion, de la circulation donc, des sens interdits et des espaces qu'ils dessinent, érigeant peu à peu une lourde figure conjugale.

I. Lieux interdits

Dans l'appartement: la mère circule partout, le père se voit interdire (par le film) la chambre du fils et la salle de bains, le fils est exclu de la cuisine, la belle-fille potentielle, de la chambre conjugale (du vieux couple). Les pièces de réception accueillent indifféremment, une, deux, trois, quatre personnes, c'est là que se forment, en théâtralisation comme l'ont montré les analyses de détail, les couples, soit assortis en âge (le mari, la femme, - le fils, la jeune femme) soit croisés (père, jeune femme - mère, fils) soit en filiation (père-fils). Les chambres sont offertes aux triangles oedipiens: la chambre de Bernard reçoit Bernard-Brigitte, Jacqueline; tandis que la chambre conjugale reçoit Jacques et Jacqueline, ou bien Jacqueline et Bernard sans Jacques qui y est présent cependant en

photo. La cuisine se prête aux relations de couple (Jacques, Jacqueline), au trio (Jacqueline, Jacques, Brigitte) et au duo (Brigitte, Jacqueline). La salle de bains, d'où est exclue la représentation du corps tout entier (on ne voit ni baignoire, ni douche), et les miroirs coupent les gens à la taille¹, (pas trace non plus de W.C.), est réservée à la relation pré-oedipienne (mère-fils en idylle) ou au fils seul ne se supportant pas.

Ainsi, Les pièces se chargent de symboles, et se vérifie une fois de plus l' "absence de limites" de Jacqueline, qui est la seule à circuler dans tout l'appartement. Or elle circule aussi dehors, même si elle y est plus ou moins perdue. Elle se diffuse dans l'espace, tout comme elle se diffuse dans le temps par ses éternels souvenirs et ses références fréquentes à sa filiation (ses grands-parents surtout, pour elle prestigieux, ce qui a pour effet de la renvoyer plus loin encore hors du temps présent).. Ce n'est pas que Jacqueline soit sans foyer, bien au contraire, partout où elle est, est le foyer. Partout où elle est, est la famille.

2. Le poulet et le chat

La circulation des personnages ne dessine encore qu'un réseau autour de l'importance de l'espace maternel. Pour accéder à la catégorie religieuse de l'espace sacré et de l'espace profane, il nous faut suivre les personnages animaux.

Du poulet, chacun a vu qu'il était métaphoriquement Bernard. Cependant reprenons à zéro l'identification possible de cet animal, dès l'instant où, à la bande son, il est en projet pour le déjeuner. Il occupe tous les espaces et les porte successivement en lui, si bien que les propres trajets de ce corps, petit, transportable, nu, consommable doivent être réexaminés à la file. Matériellement, il est lié à l'espace public, un espace public profane, le marché de Belleville où l'on parle de l'acheter, la boucherie où il a été acheté. C'est en tant que poulet qu'il entre dans la cuisine, pour être déballé et installé d'abord sur un plan de travail, puis sur le muret de séparation de la cuisine et du salon. C'est là, sur cet espace ...

1. Sur cette représentation où le bas du corps est absent, cf l'analyse de Florence MARTIN, sur le Café Grand-Mère, in Indicence n°3, 1981.

intermédiaire entre les "coulisses" de la cuisine et le "théâtre" du salon qu'il dévoile ses liens avec l'espace public sacré, la Mosquée de Paris, où il a été, non pas tué vulgairement, mais sacrifié. A ce titre, il pénètre une première fois dans la salle à manger, encore nu et cru, image de l'"inquiétante étrangeté" et franchit ainsi l'espace social. De la table de la cuisine où Jacques se disputant avec Jacqueline le saisit avec rage, faute de pouvoir saisir Jacqueline, il passe violemment (il a déjà été violemment tué) à la poubelle, où se situe son premier contact avec le second animal du film, le chat Pompon, vivant, lui, et velu. Passage de purification par l'évier, purification opérée par Jacqueline, qui l'investit alors comme étant plus ou moins Bernard. Passage de victime rôtie dans le four. Passage de victime découpée pour être offerte, aux dieux? (on pense aux poèmes de Ras Shamra "Ils mangent, les dieux, avec leurs bons couteaux"). Présentation à la table (2e passage dans la salle à manger, mais cette fois, cuit) retour à la cuisine, inconsommé, précipité au sol par Brigitte (2e contact avec le bas), retour à la poubelle (3e contact avec le bas), retour à l'évier pour une nouvelle purification effectuée cette fois-ci par Jacques, et enfin, passage chez le voisin, dans la cuisine vide (tout comme le reste de l'appartement que l'on voit ou a vu en amorce le matin) et, 4e contact avec le sol où il se retrouve face au chat, qui cette fois-ci, l'ingère.

Que le poulet ne soit pas mangé, qu'il soit ainsi promené de lieu en lieu, offert et en même temps non ingurgité sauf par le chat, montre bien qu'il est dans le film traité comme un sujet symbolique. S'il est Bernard: ni Jacques, ni Jacqueline, puisqu'ils ne le mangent pas; n'enfreignent le tabou de l'inceste alimentaire. Par contre, à l'image, la seule personne qui pique un petit morceau (minuscule, une lamelle) dans le plat à table et le met effectivement dans sa bouche, c'est Brigitte: dévoration de l'amour? Une très petite faim.. S'il est Jacqueline: il ne peut être consommé par Bernard pour la même raison d'inceste alimentaire. Pour Jacques, la question se pose autrement: il est d'emblée écarté du poulet ("Tu n'aimes pas le poulet" dit Jacqueline; "mais Bernard l'aime" répond Jacques et Brigitte dira pour sa part "c'est la seule viande que j'aime", ce qui ne l'empêche pas de le jeter par terre, au moment, justement, où l'attitude infantile

de Bernard entre ses deux parents et surtout avec sa mère l'exaspère). Enfin, si, à titre évident d'étranger intrus, il peut aussi figurer Brigitte, il ne peut être consommé sous peine de l'acceptation implicite d'une quatrième personne dans le triangle oedipien.

Ainsi sur ce corps d'animal, se condensent les passions soit dévoratrices, soit réjectantes, objet acheté, désiré, haï, consommable et inconsumé, il se comporte comme un projet d'inceste alimentaire finalement non réalisé, non passé à l'acte, et cependant mortel.

Intervient en effet un autre animal, dont Christophe Séchet a montré qu'il était lié à Jacques: le chat: Lié soit de manière antinomique (il est la sauvagerie, Jacques l'ordre social) soit parallèle (tous deux se sauvent de leur foyer, tous deux s'interchangent dans l'appartement conjugal, le chat n'y entrant que lorsque Jacques, justement, n'est pas là). Si bien que l'offrande du poulet cuit au chat, suggéré par Jacqueline, un moment refusé par Jacques et finalement accepté et exécuté par lui, après le bain lustral, apparaît comme une sorte d'autodestruction, redoublée par la présence du visage de Jacques sur le sol carrelé, à côté de la cuisse de poulet et des débris d'assiette, chez le voisin: le domicile conjugal n'est ainsi pas souillé, l'intrus (le poulet) a été expulsé. Jacques aussi, en définitive.

3. Mais qui donc est intrus?

Faut-il en conclure que Jacques était aussi un intrus? La question ne se résoudra pas aujourd'hui. Cependant, la définition des lieux interdits dans ce film, et la remarque plus générale faite sur le tabou du domicile conjugal dans de nombreux autres films, conduisent à poursuivre cette problématique de l'intrusion dans les numéros suivants, autour de la question des enfants, déjà esquissée ici avec les rapports de Bernard à l'espace conjugal, autour de la question de la violence entre époux, qui pourrait structurer la conjugalité comme figure permanente de tension, entre le fixe et le mobile, l'ouvert et le fermé, le dedans et le dehors. Autour également de la question des repas, qui, dans la Grèce ancienne était le moment, l'espace de temps et l'espace de lieu ouvert aux hôtes étrangers (c'est le cas dans Beau temps). Ici, le passage de l'une des catégories spatiales à l'autre est bien assuré par une victime de sacrifice,

un animal sacré, "chargé d'une souillure : ineffaçable"¹ pour avoir fait communiquer le monde des hommes et le monde des dieux. Ici, il s'agit du monde d'en bas, dont Christophe Séchet a montré la relation évidente avec les déchets, les ordures (la rue, le dehors, le sol, les bennes à ordures) avec le monde d'en haut (la demeure perchée de la conjugalité, le ciel qui apporte les enfants, le théâtre avec sa scène et sa coulisse); le monde du dehors (les étrangers du marché, les Africains éboueurs, l'Islam) et le monde du dedans (le chez soi, le drap, la salle de bains aveugle et tendre).

Les deux morts sont le poulet, et Jacques. Jacques, de par ses fonctions de garde des clés, des chèques, des achats faits au dehors, est l'introducteur de l'animal victime, le poulet, et peut-être aussi cette souillure prend-elle, de façon ambiguë, la forme de Bernard, témoin, résidu d'une sexualité ancienne de Jacques; Jacques dont la famille (Jacqueline y insiste à plusieurs reprises) est du monde d'en bas ("tes parents étaient de petits ouvriers, mon grand-père était maître-verrier, de l'aristocratie du travail," dit elle); Jacques qui communique avec la cave, avec la poubelle, avec l'évier, tous situés sur l'axe vertical. C'est lui qui vide les miettes, reçoit la pluie, lave les assiettes et les bols. Jacqueline n'intervient dans ces lieux haut-bas que pour corriger les passages de Jacques.

On se rappelle que sacrificare veut dire proprement rendre sacré, en même temps que sacrifier, c'est à dire retrancher, et permettre, par la mort, de franchir le seuil séparant la vie et la mort, et de réparer les passages indus qui ont pu avoir lieu. Sacerdos, l'agent du sacrifice, ce pourrait être la fonction du voisin, l'homme des portes, du palier, celui dont Teresa ne sait pas s'il est du côté de la vie ou du côté de la mort, précisément parce qu'il en assure le passage, celui dont cette même Teresa (qui le rejoint alors peut-être dans cette fonction) a enfoncé la porte pour vérifier, celui chez qui meurt Jacques porteur du poulet, dans l'espace vide et blanc de l'au-delà.

Hélène Puiseux

1. E. BENVENISTE, Vocabulaire des institutions indo-européennes, Ed. de Minuit, 1969, T.2, pp.179 sq.

TABLE DES MATIERES

Avant-propos.....	1
Espaces en questions, par Hélène Puiseux.....	3
Beau temps mais orageux en fin de journée.....	12
I. Espace conjugal	
1. Situation de l'appartement (Ch. Séchet).....	15
2. Aux frontières d'un appartement (Ch. Séchet).....	18
3. L'espace conjugal interne	
Présentation (Ch. Séchet).....	27
L'entrée (R. Weil).....	29
Les chambres (M.F. Deligne).....	31
Une cuisine par temps orageux (E. Bonpunt).....	36
Le salon (R. Weil).....	42
La salle à manger (H. Puiseux).....	44
La salle de bains (H. Puiseux).....	49
4. L'espace conjugal hors du domicile conjugal (Christophe Séchet).....	50
Entre ciel et terre.....	50
Le couple marié et l'humanité tout entière.....	52
Pas de toit sans mariage.....	53
II. Images dans l'image (Ch. Séchet).....	56
Espaces profanes, espaces sacrés (H. Puiseux).....	65
Table des matières.....	70