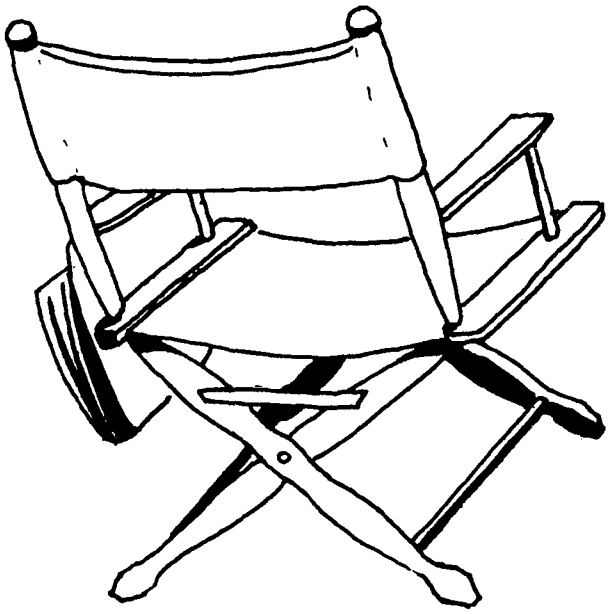
# CINEMA

## RITES ET MYTHES CONTEMPORAINS



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

N°8 1988 30F

# SCENES DE L'INTRUSION

En novembre 1987, le numéro 5 de CINEMA, RITES ET MYTHES CONTEMPORAINS a présenté, sous le titre d'Espaces en questions, une analyse de l'espace conjugal et de l'espace filmique qui le présente du film Beau temps mais orageux en fin de journée, de Gérard Frot-Coutaz, France, 1986.

De cette analyse, faite à plusieurs voix et à plusieurs niveaux, ressortaient:

1. L'importance de la notion d'intrusion dans la construction et la déconstruction d'un espace conjugal
2. Le flottement du statut de l'intrus, entre le père, le fils, tout en étant porté métaphoriquement par un poulet prêt à rôtir et que personne ne consommait, sauf à la fin du film, hors de l'espace conjugal: cette consommation s'accompagnait de la double disparition du père (qui meurt en transportant le poulet) et du fils (qui part vers une destination inconnue).
3. La sacralisation, ou plutôt le traitement sacralisateur, de l'espace conjugal, lieu qui ne souffre aucune intrusion sans que celle-ci ne porte la mort ou la disparition comme issue. Les différents éléments visuels et sonores, de l'espace architectural et de la proposition d'espace filmique qu'ils servent à élaborer, aboutissaient, par leur interaction, à faire de ce lieu un lieu totalement investi par Jacqueline, la femme héroïne du film, épouse vieillissante et mère d'un fils d'une trentaine d'années en passe de se marier peut-être.

Si l'intrus se répartit sur une ligne métaphorique et directe, constituée par le poulet, le père et le fils, tous rejetés à la fin du film, Jacqueline est lue comme une métonymie de l'espace conjugal, support des effractions passées et présentes, centre des lignes de force de l'espace social et de l'espace généalogique, qui viennent se rejoindre, s'écarter, tirailler et travailler sa personne, dans sa personne, à partir de sa personne.

On avait conclu le numéro par un engagement de pousser plus loin l'analyse du statut de l'intrus dans les films mettant les couples légitimes en scène.

De ce terme d'intrusion, on a pensé se servir à la fois comme outil de découpe d'un champ dans le corpus infini des films à couples légitimes, et comme champ lui-même. A la fois outil et champ, fallait-il commencer par définir l'intrusion?

## I. L'intrusion? Une définition préalable?

Dans le récent volume qu'il a consacré aux littératures autobiographiques (Moi aussi, Seuil, 1987), Philippe Lejeune dit très bien le double problème qui se pose à tout chercheur: le problème de la périodisation du corpus à travers lequel un chercheur tente de construire un objet de recherche, et la définition préalable de cet objet. Pour P. Lejeune, définition et periodisation posent un cercle vicieux: la définition préalable, en effet, oblige à étudier un objet avant de l'avoir délimité et avant de l'avoir étudié. Or, dit-il, et nous le suivons sans peine sur cette affirmation, il est impossible d'étudier un objet avant de l'avoir délimité et impossible de le délimiter avant de l'avoir étudié.

Quelle définition de l'intrusion fallait-il adopter? Fallait-il en adopter une, quitte à entrer dans le cercle vicieux ? Si on n'en adoptait pas, étions-nous certains d'avoir le même centre, la même visée, le même axe de fuite? Lorsque l'un de nous disait "intrusion", "intrus", l'entendait-il comme son voisin?

Si la définition a posé un problème, la périodisation n'en a pas soulevé: le cinéma est un art jeune, réparti sur moins de cent ans, avec une évolution certes très rapide , mais son mode d'expression, s'il admet des répartitions en écoles, et une fois posée la grande barrière du parlant à l'intérieur de laquelle nous travaillons, nous paraît

offrir un terrain suffisamment uni pour que la périodisation ne participe pas au cercle vicieux défini par Lejeune dans l'analyse littéraire. Notre corpus est donc délimité - et on s'en est expliqué dans de précédents numéros - par la distribution et l'accès aux oeuvres du cinéma occidental. Cette communauté d'imaginaire social est une de nos hypothèses de départ.

Revenons à la définition de l'intrusion. On peut, dit P. Lejeune, bricoler arbitrairement une définition de l'objet, tout en même temps que l'on délimite arbitrairement un corpus. L'illusion, dit-il, c'est de croire que ces deux méthodes s'opposent, et surtout de croire que ce sont deux"méthodes". Ce ne sont que des hypothèses de travail, et de toute façon, il faut rappeler, une fois encore, que l'on projette la construction d'un objet - ici, l'intrusion configurée avec le mariage dans les films occidentaux - qui n'est qu"un des objets possibles à construire" (1).

Cette attitude du chercheur vis-à-vis de l'aspect d'abord imaginaire de son objet - une hypothèse est plus de l'ordre du pressentiment que de la certitude - le fait descendre des piédestals disparus d'où certains croyaient autrefois imposer une lecture définitive ("vraie") d'une oeuvre ou d'un ensemble d'oeuvres, d'une notion ou de la configuration d'une notion. Cette même attitude engage le chercheur à autant de modestie que de rigueur pour que le passage de l'imaginaire à la construction effective de l'objet soit lui-même un passage efficace, valide, pour d'autres que pour lui-même. Elle fait accepter aussi que l'objet ainsi construit soit remis en cause, discuté, altéré: comme toute création humaine, et terrestre, l'objet de recherche n'est pas éternel, il lui faut seulement être efficace.

Cette discussion - ici résumée - évoque les querelles du séminaire autour de la définition préalable de l'intrusion. Alors, cette intrusion, qu'est-ce que c'est? Avant de le

(1) LEJEUNE Philippe, Moi aussi, Seuil, 1987, p. 16

savoir, peut-on le savoir? Faut-il préparer une grille pour y faire entrer les films? Faut-il construire la grille après les études de films?

On s'est arrêté à un moyen terme, entre ceux qui voulaient dessiner l'intrusion-type afin de la comparer avec l'intrusion dégagée des films, et ceux qui voulaient partir, avec seul bagage, du flou d'un mot qui ne l'est pas tant que cela: on sait très bien ce que c'est qu'une intrusion, dans notre vie quotidienne, affective, politique, etc. Le moyen terme a donc été l'adoption d'une définition minimale, prise dans le dictionnaire Robert: "action par laquelle on s'introduit sans en avoir le droit, dans une charge, une dignité, et p. ext. dans une société, un groupe..." La définition tourne donc autour d'une notion de droit, une notion juridique, qui semblait pouvoir s'accommoder avec notre parti d'examiner des intrusions dans un couple légitime, c'est-à-dire fondé en droit, par l'institution du mariage, telle qu'elle est définie par les différents droits occidentaux qui font du domicile conjugal un espace concret où se déploie-et s'enferme-la fiction juridique de l'unité du couple et de sa descendance. Les cinq analyses qui suivent partent donc de cette idée de droit ou non-droit. On verra, dans les pages qui suivent les analyses, ce qu'il est advenu de cette définition minimale, le rôle, le poids et l'"efficacité" de cette hypothèse de travail.

## II. Scènes

Intrusion: une action, une entrée (sans droit); ce qui en fait la variété, c'est le lieu où cette action prend corps, et les corps, précisément, qui exécutent cette action, en somme, toutes sortes d'intrus, dans toutes sortes de lieux, telle se présente l'intrusion, dans un miroitement de supports. Mot simple, acte simple - passage d'un dehors à

un dedans sans être invité a le faire.

C'est ce miroitement d'une même situation que tente de montrer, de rendre, le mot scènes dans le titre général du numero, Scènes de l'intrusion.

Scène fait partie de ces mots sont les sens premiers et dérivés convoquent plusieurs champs, se superposent, se tiennent, s'éclairent, se font écho, et que le filmologue aurait dû inventer s'il ne l'avait trouvé précisément, avec toutes ses acceptions, dans le propre berceau du cinéma, puisque scène est, à l'origine, un vocable de théâtre, de spectacle.

Dans ce registre du spectacle, scène est d'abord un lieu concret, réservé aux acteurs, formé du plateau et des coulisses, visible et non-visible nécessaire à l'organisation et à la circulation sur l'espace visible; mais il est bien davantage: il est l'action elle-même représentée sur ce lieu concret; ainsi voit-on, à la suite de la liste des personnages, l'indication "La scène est à Séville" (Le Cid), et là, se composent la situation et l'action, le statique et le dynamique, le lieu de la représentation, et le lieu de l'imaginaire; entrant plus avant dans le déroulement du spectacle, scène sert à désigner les parties de l'action, les divisions secondaires des actes, et l'on peut refléchir sur ces actes, à la fois cadre et passage à l'acte, et à ces scènes, à la fois cadre et découpes qui font avancer le système narratif. Enfin, parmi ces scènes déjà multiples, certaines produisent, mettent en scène, et alternativement,des "scènes" de transition, et des "scènes" violentes et heurtées, sens dont l'acception de violences verbales ou physiques est passée directement dans l'expression qui a franchi les portes du théâtre: "faire une scène".

Cette épaisseur et cette richesse du mot scène n'a pas manqué de servir d'outil à Freud et aux psychanalystes; faisant de l'organisation psychique d'un individu une sorte de théâtre avec ses en-deçà, ses fictions, ses coulisses, ses non-dits et ses rôles, son statisme et son dynamisme identiquement

exprimés, les scènes primitives, originaires, nucléaires (les Urszenen) servent de socle à l'individu dans son contact avec l'Autre, et dans l'organisation postérieure de son imaginaire, lieu où s'élabore, voire bégaye, son approche du réel: ainsi la scène du fantasme est-elle un imaginaire où les personnages, leurs actes, le cadre où ils prennent corps et se déroulent de manière répétitive, sont tous rapportés à ce meme imaginaire: le créa teur du fantasme est comme démultiplié, éparpillé, solide ou fluide, actif ou passif, décor ou actant, dans un montage en boucle qu'il est toujours possible d'arrêter pour le reprendre et lui faire subir des variations, des ajouts, des retraits, sans que le fantasme soit modifié pour autant. Dans "un enfant est battu", l'auteur de la scène est tout, celui qui est battu, celui qui bat, la pièce où se déroule l'action, les coulisses de la pièce, le hors-champ de la scène, l'avant et l'après.

On voit, à la simple énumération des emplois de "scène", combien ce vocable est lié au cinéma, à son mode d'être, la représentation filmique.

On présente maintenant cinq scènes de l'intrusion: cinq films où un couple se trouve confronté à la rencontre avec quelqu'un qui est hors du couple. Les jeux de miroir y sont nombreux, et comme le dit Etienne Bonpunt dans son titre "Une intrusion peut en cacher une autre".

Les films sont présentés chronologiquement:

1. La kermesse de l'Ouest (Paint your Wagon) Joshua Logan, USA 1968. Analyse effectuée par Andrea Grunert
2. Conseil de famille , Costa-Gavras, France, 1985 Analyse effectuée par Etienne Bonpunt

3. Max mon amour, Nagisa Oshima , Japon, 1986. Analyse effectuée par Hélène Puiseux

4. Liaison fatale, A. Lyne, USA, 1987. Analyse effectuée par Marc-François Deligne

5. Adieu je t'aime, Claude-Bernard Aubert, France, 1988. Analyse effectuée par Grégoire Halbout

A la suite de ces cinq scènes, on reprendra les éléments qui permettent de poser à nouveau la question de la définition de l'intrusion, de la valeur opératoire de celle que nous avons préalablement adoptée, et de ce curieux discours filmique où se lient couple et intrusion, au point de ne plus savoir qui est qui.

Hélène Puiseux

## LES NUANCES DE L'INTRUSION

### NUANCES I : la valeur d'une définition?

Si l'on s'en tient - et nous allons le faire provisoirement - à la définition préalable de l'intrusion, on est assez embarrassé.

Dressons le tableau suivant, combinant le nom des intrus qui pénètrent au domicile conjugal, et le sort qui leur est réservé.

| Titre du film | Intrus | Sort final de l'intrus |
|---|---|---|
| Kermesse de l'Ouest | Pardner, amant d'Elisabeth | Reste propriétaire du domicile conjugal et de l'épouse |
| Conseil de famille | Le jeune avocat qui fait la cour à Marianne | Assassiné (maquillé en accident) |
| Max mon amour | Max, singe, amant de Margaret<br>Camille maîtresse de Peter<br>Archibald amant de Margaret | menacé de mort<br>renvoyée au moins provisoirement<br>id. |
| Liaison fatale | Alex, maîtresse de Dan | tuée dans la salle de bains conjugale par la femme de Dan |
| Adieu, je t'aime | Philippe amant de Michel<br>Philippe amant de Nicole | abandonné à la fin des vacances |

Au total, pour 7 intrus, définis par rapport au couple légitime, il y a deux assassinés (Alex et l'avocat), trois abandonnés (Philippe, Camille et Archibald), un menacé de mort (Max), un triomphant qui a vraiment réussi son coup (Pardner).

Mais deux questions viennent aussitôt brouiller ce tableau, et la conclusion hâtive que l'on pourrait en tirer, à savoir qu'il est dangereux d'être un intrus et venir fracturer l'espace d'un couple.

1ere question: à l'exception d'Alex, peut-on dire que les autres intrus pénètrent dans le domicile sans y être invités? Bien au contraire: l'avocat est sollicité pour rendre un service capital en matiere de couple et de logement, c'est-à-dire qu'il fournit le domicile conjugal et à titre d'affaires, il lui est loisible de pénétrer avec droit (et sans jeu de mots, bien qu'il soit avocat). De plus,

cette effraction, cette "intrusion" ne semble pas devoir passer à l'acte sur le plan sexuel, le film reste muet et invisible sur ce point, il semble que l'intrusion ne se fasse que dans l'imaginaire, dans la crainte, du mari de Marianne.

Pour Max, il n'est question ni de droit, ni de non-droit: il est forcé, par le mari, d'entrer et de vivre dans le domicile conjugal, et ce malgré la résistance de Margaret, l'épouse. Quant à Camille et Archibald, ils pénètrent dans l'appartement, soit sur invitation de la part des deux époux, soit, lorsqu'ils se risquent de leur propre chef, ils sont empêchés d'entrer (cas de Camille) ou de rester (cas d'Archibald).

Dans Adieu, je t'aime, Philippe est invité, attiré, littéralement précipité dans les domiciles conjugaux de Paris, de campagne ou de plage, par le couple. Peut-on parler de droit? Devrait-il exister un droit à résister? ou bien le non-résistance donne-t-elle un droit?

Seuls, Kermesse de l'Ouest et Liaison fatale présentent des intrusions conformes à la définition minimale adoptée. Et encore, pour Pardner, le cas est limite, voire au-delà des limites: ne serait-ce pas vis-à-vis de lui qu'il y aurait intrusion? Car, après tout, ou plutôt avant tout, il faisait couple avec Ben. Un couple non légitime, c'est entendu, mais qui posait quand même le droit à l'espace, et le droit du premier occupant, dont on verra plus loin qu'il est un des droits fondamentaux dans l'espace conjugal.

2e question: il semble que ce tableau soit bien pauvre, par rapport à la richesse que révèlent les analyses des cinq films. Un exemple: si Etienne Bonpunt décèle évidemment le rôle d'intrus du jeune avocat, confirmé par son élimination, il a su mettre en lumière une cascade, une gamme d'intrus, qui se renvoient la balle et le rôle, mais le partagent tous; de tous les "intrus", l'avocat est le plus classique mais aussi le plus pâle: E. Bonpunt voit dans le personnage de Durieux, sortant de prison, non seulement un intrus lorsqu'il cambriole les riches demeures de la banlieue ou de la province, mais aussi un intrus dans sa belle-famille (où on ne laisse pas pénétrer dans le château familial), et même un intrus dans sa propre famille, par rivalité larvée puis ouverte avec son fils. Or il est évident que Durieux, mari de Marianne, ne répond pas à la définition minimale de départ, dont on s'aperçoit qu'elle est faite pour être dépassée dès qu'elle gêne, parce qu'elle est prise

ailleurs que dans les films. Valable sur le plan juridique, peut-être, et même certainement, cette définition échoue au plan filmique, car elle laisse échapper l'un des modes d'expression du film, qui est de démultiplier les accrochages d'une même notion: on l'avait remarqué, de manière tout à fait identique, et toujours à propos de l'intrusion, dans Beau temps, mais orageux en fin de journée.

NUANCES II : L'espace conjugal d'un film atypique

Si l'on se rapporte au tableau de la page suivante, la Kermesse de l'Ouest fait bande à part sur tous les plans du répertoire: ce qui ne l'empêche pas d'être d'une valeur opératoire grande.

En effet, le film analysé par Andrea Grunert bénéficie d'un triple éclairage qui le décolle de l'effet de réel que les quatre autres films avouent plus ou moins. La scène de la Kermesse est l'Ouest américain, dont le caractère légendaire est souligné d'entrée de jeu par le nom même de la ville où se déroule le mariage, le ménage à trois et la victoire d'un ordre: la ville nommée emblématiquement No Name City est comme hors existence, sans passé, puisqu'il s'agit d'une ville champignon, sans avenir, puisqu'elle est vouée à l'abandon à la fin du film. Le temps historique choisi est flou, la ruée vers l'or s'est étirée sur des dizaines d'années, hors histoire, hors références (dans le film); enfin le mode d'expression choisi, une comédie musicale, avec l'extrême irréalisme souligné par Andrea Grunert avec des monologues chantés, achève de verser au compte de la légende le cadre de l'intrusion. C'est dans ce triple éclairage de légende américaine (lieu, temps, expression) que se déroule une intrusion qui se termine au bénéfice de l'intrus, qui, auparavant, fait la présentation d'un couple à trois somme toute heureux. C'est enfin un film où le couple n'a pas d'enfant, et où ne se pose pas la question du "bouclage" que représente la présence d'un enfant dans un couple. Et où

TABLEAU DES ELEMENTS DU REPERTOIRE DES 5 FILMS

| Titre du film | Espace<br>Lieux de l'action | Temps<br>Epoque de l'action | Personnages<br>Milieu social du couple | Enfants |
|---|---|---|---|---|
| Kermesse de l'Ouest | "No Name City" une ville champignon de l'Ouest américain | Dans les années de la "ruée vers l'or" sans précision | migrants, chercheurs d'or, mormons, vagabonds | PAS |
| Conseil de famille | France (Paris, banlieue résidentielle, Bourgogne, Bretagne, Côte d'Azur | Années 80 | Couple disparate elle: famille de hobereaux de province<br>Lui: sans famille, cambrioleur | DEUX<br>1 fils<br>1 fille |
| Max mon amour | France (Paris et grande banlieue forestière) | Années 80 | Diplomates anglais en poste à Paris | UN<br>1 fils |
| Liaison fatale | New-York (ville et banlieue résidentielle | Années 80 | Milieu aisé (Publicité, édition, droit | UN<br>1fille |
| Adieu, je t'aime | Paris (ville) Landes et bord de mer | A nnées 80 | Milieu d'affaires aisé | UN<br>1 fille |

ne se pose pas non plus la possibilité de transfert d'image d'une génération à l' autre, comme c'est le cas, par exemple, dans Max mon amour, dans Conseil de Famille, dans Beau temps mais orageux en fin de journée, films où les glissements de père à fils, les glissements de statut, s'opèrent à vue. Ici, dans La Kermesse, rien de tel. Il existe pourtant une différence d'âge qui ne manque pas de pouvoir être rapprochée de ce glissement de génération à génération: et c'est précisément un transfert de pouvoir, de droit, de légalité, qui se fait entre Ben le(vieux) mari et Pardner l'amant dont l'âge est assorti à celui de la (jeune)épouse de Ben.
Mais c'est surtout dans le statut même du domicile conjugal que ce film est atypique: il s'agit d'une cabane, face aux quatre autres films, où l'on vit dans du classique, du dur, donc du fracturable, du cassant. La cabane est davantage plastique, et le ménage à trois y est "accueilli" par ces murs sans racine. Sans racine, mais sur un sol: ceux qui resteront dans la cabane sont ceux qui aiment le sol: Pardner et Elisabeth. Ben, de par son statut de vagabond, de par son goût pour l'espace libre et sans racine, perd son droit de propriété sur le sol de sa cabane et le corps emblématique de sa femme: Andrea Grunert souligne et démontre cette adéquation du corps féminin et de la cabane. TOut se passe, dit en substance Andrea Grunert, comme si le "droit", à la recherche duquel nous étions partis pour trouver l'intrusion, était ici défini par l'amour du sol qui donne le droit au sol et à son image, son double, le corps de la femme légitime. Le droit à pénétrer dans le domicile conjugal, déjà fortement accordé par les deux époux à Pardner, - ce qui prive son "intrusion" de son caractère de viol de domicile- est, dans ce film, un droit invisible dans la tête de PArdner, décelé par Elisabeth, par affinité, et reconnu par Ben, qui cède le terrain (le terrain stable, et l'on se rappelle que la stabilité est une des caractéristiques posées par les films sur le mariage pour définir et asseoir l'espace conjugal: cf n°2 et 5 de CRMC). Cette stabilité, qualité nécessaire du domicile conjugal, manque d'ailleurs à Conseil de famille, où le couple Durieux,

en déménagement fréquent, est un couple instable qui s'annule à la fin du film. Tout comme il manque dans le film de Wenders, Paris-Texas.

Ainsi, par son atypisme même, La Kermesse de l'Ouest confirme le discours filmique sur le pouvoir de décision que semblent conférer au domicile conjugal les scénarios et l'espace filmique (cf à ce propos les analyses d'E. Bonpunt sur les catégories du haut et du bas, de M.F. Deligne sur les résistances aux invasions sonores, ou les dispositions de l'ici et de l'ailleurs dans Max mon amour),

NUANCES III Intrusions en chaîne

Une fois encore, revenons à la définition de départ, dont on vient de montrer les limites : elle a servi, cette définition importée du dictionnaire, à se mettre en question, à nous la faire mettre en question, et à montrer comment, par son étroitesse et son étrangéité au domaine cinématographique (un film n'a pas pour vocation de mettre en image le code civil), dans la gêne qu'elle a même été capable parfois de causer, elle a servi à éclairer, à devoir changer d'éclairage, et d'outil de découpe dans le champ de l'espace conjugal. Elle a mis en lumière, cette définition minimale et importée, la superposition, la confusion, créée, montrée, montée, construite à coup d' interférences, d'échos, de résonances, d'éparpillements, de la notion d'intrusion entre plusieurs intrus, de la notion d'espace conjugal entre plusieurs qualités d'espaces, l'espace matériel du couple, mais aussi l'espace social où il s'inscrit, l'espace imaginaire accordé aux conjoints, et l'espace familial lorsqu'il existe des enfants.

Etienne BOnpunt a su choisir un film où cette distribution de l'intrusion est redoublée, renforcée, par les espaces parcourus par le mari (Johny Halliday: Durieux): d'un espace off - la prison - il regagne à la fois son espace familial quitté depuis de longues années, et trouve celui-ci occupé par son fils. Mais son espace professionnel redouble cette

qualité d'intrus que son absence, pendant son temps de prison, semble avoir causé dans son propre domicile. En effet, Durieux est un intrus professionnel. Avec le produit de ces intrusions successives dans les domiciles cambriolés, il acquiert de nouveaux domiciles conjugaux, où Marianne et les deux enfants sont installés. Si l'appartement où il retrouve sa famille au début du film, à sa sortie de prison, peut être considéré plus ou moins comme un lieu régi par sa femme, il n'en va pas de même par la suite: ou du moins, il ne devrait pas en aller de même, c'est lui qui paye, c'est lui qui permet ces installations de plus en plus aisées: or, plus les maisons lui appartiennent juridiquement, financièrement, moins il y exerce ses droits -à commencer par son "devoir" conjugal. C'est qu'il est de moins en moins souvent à la maison. Le film est ainsi fait qu'il est toujours dehors, à faire ses "chantiers" en intrus qu'il est, à emmener sa famille au restaurant, à la plage, en location de vacances, puis aux Etats-Unis , bref, il n'occupe jamais sa place chez lui, et ce faisant, il perd le droit d'y habiter: ce n'est pas tout de posséder un chez-soi, encore faut-il s'y tenir; c'est aussi le discours délivré par l'occupation du domicile conjugal par le ménage Jones au début de Max mon amour; comme Durieux, Margaret est une figure de l'ailleurs, ce qui la rend intruse, ou complice d'intrusion. Comme Ben dans la Kermesse de l'Ouest. Ces gens-là, tout ayant-droit qu'ils sont, par rapport au "droit" civil, perdent ces droits par leur excessive mobilité, ou par leur absence qui les rendent intrus. Le droit du premier occupant (premier par rapport à l'organisation temporelle du film) fixe le droit de possession, le droit au couple, délimite la figure de l'intrusion, les contours, les frontières de l'intrusion. C'est d'ailleurs ce qu'indique, plus faiblement, mais non moins sûrement, Liaison fatale: la rencontre de Dan avec l'intruse Alex se fait lorsque la femme de Dan est partie à la campagne. Une sorte de court-circuit se produit entre la désertion et l'intrusion rendue possible: selon les films, le déserteur, de retour, peut être pris comme intrus (c'est le cas de Conseil de famille) ou bien le déserteur

provoquant un appel d'air, reçoit comme monnaie de sa désertion une intrusion de la part de quelqu'un d'extérieur, (Liaison fatale).

NUANCES IV: les enfants, rivaux, intrus, métaphores?

Dans Beau temps mais orageux en fin de journée, dans Conseil de famille, dans Liaison fatale (cf notamment l'analyse de la scène où la petite fille occupe la place de son père dans le lit conjugal), il y a une éviction du père mise en scène grâce aux enfants, ceci d'une manière ni déguisée, ni latente, mais parfaitement évidente: je renvoie pour cela aux analyses effectuées plus haut, où le père est en liaison complète avec l'intrusion, désigné comme intrus, ou facteur, auteur, complice de l'intrusion extérieure: l'enfant, quelles que soient les raisons données par le scénario, se construit dans une ligne en miroir: il prend la place du père, il montre que le père est de trop, il rejette le père dans le cercle de l'intrusion et des intrus. Ce qui ne l'empêche nullement d'occuper, lui aussi, puisqu'il s'agit d'un jeu de miroir, la position d'intrus, et de risquer aussi sa propre place (c'est le cas de Beau temps, où le fils est évincé comme le père et le poulet métaphorico-métonymique).

Si le père est récupéré, comme dans Liaison fatale, ou dans un grand nombre de films à fin moralisante, l'enfant est en quelque sorte remis à sa place d'enfant, et dans Liaison fatale, proprement encadré à tous les sens du terme.

Dans Max mon amour, le fils, Nelson, oscille entre la position de double du père ( et de ce fait propriétaire du domicile) et de double de l'amant-singe: dans les deux cas, selon les scènes, il est placé dans une position biaisée par rapport à sa mère, dont il ne "jouit" jamais: ni comme figure du père, lui aussi évincé, ni comme amant-singe, puisque celui-ci perd peu à peu ses qualités d'amant pour devenir une figure d'enfant: si bien que Nelson n'accède à l'ailleurs, qu'en s'effaçant; le dernier plan du film montre la famille ainsi formée: Peter, Margaret, et Max en enfant sage (mais menacé de mort ). L'ailleurs dont Nelson bénéficie n'appartient

qu'à lui, c'est le monde, toujours laissé hors champ, de l'école, un monde d'enfants jamais offert au voyeur qu'est le spectateur dans les films d'Oshima.

Restent les deux films Adieu, je t'aime et la Kermesse de l'Ouest: le premier donne bien un enfant au couple, mais il s'agit d'une jeune fille pratiquement adulte. Le second, on l'a vu, fait de Pardner, par son âge, une sorte de figure du fils de Ben. En tant que pouvant être assimilé au fils, Pardner entre dans la catégorie où le fils, en situation tout à fait oedipienne, et même ici, incestueuse, évince le père et le droit au domicile lui revient entièrement. Dans Adieu je t'aime, il semble que l'âge de Philippe, amant successif du père et de la mère, incarne aussi une situation oedipienne et incestueuse, conjuguée ici sur la gamme de l'hétéro et de l'homosexualité. Et le film, malgré son petit piment "mode" d'une situation homosexuelle que l'on ne traitait que déguisée avant les années 70, est en fait clos de manière très traditionnaliste, par le retour à la situation d'entente d'un couple, après l'affrontement avec un intrus. Un intrus laissé pour compte. Dehors.

NUANCES V : le fantasme de l'intrusion?

Ainsi, le rôle des enfants ou des tenant-lieu d'enfants par leur âge ou leur situation de dépendance - et notamment de partage de domicile - achève de distribuer l'intrusion en chaîne et en miroir: chaînes généalogiques, miroirs de rôles, échanges et glissements de statut entre celui qui est l'intrus et celui qui attire l'intrus, entre ceux qui sont dans la forteresse du couple et ceux qui en sortent ou y entrent. Tout le monde joue double jeu: par exemple Peter Jones, gardien du foyer, mari d'une femme qui est le dehors et qui est dehors, effectivement, hors-champ, est celui qui fait entrer l'intrus-singe, contre le gré de l'intrus-singe qui est amené en cage; les deux doubles de Peter (Maria et Nelson) essaient deux types de réaction: la fuite devant l'intrus (Maria), l'assimilation de l'intrus (Nelson). De même Nicole,

"emboutie" sur tous les plans par Philippe sera à la fois celle qui subit l'intrusion, la provoque, la vit et la rejette.

Les films sur l'intrusion ressemblent à un jeu de cartes où toutes les figures vaudraient successivement l'une pour l'autre, rendant ainsi les conventions et les règles inapplicables, comme dans une suite d'Alice au pays des Merveilles ou De l'autre côté du miroir.

C'est en ce sens que les films travaillent un peu à monter leur scène comme le fantasme: tout sert à tout et à un seul axe de fuite ou d'origine.

Pour faire simple, l'intrusion est une altération, une rencontre avec l'autre, modificatrice ou non selon les scénarios, les réalisateurs - le poids de leurs propres fantasmes jouant sans doute un rôle à jamais non-mesurable et non-connaissable. Cependant, les films étudiés montent cette intrusion, avec le jeu de miroirs que nous avons dit, en utilisant des éléments simples (directs ou en métaphores, je n'y reviens pas): un mari, une femme, un enfant, un intrus: mais le jeu est le suivant, l'intrus, c'est l'un des quatre ou l'un des trois premiers, à tour de rôle. Comme si l'intrusion était non pas en couple avec le mariage comme un recto et un verso, non pas inévitable accroc, temporaire ou non, d'une situation de couple, non pas inévitable effraction d'un espace conjugal que l'intrusion montrerait, l'espace d'un instant, comme une fiction d'unité en réalité destructible; mais comme si l'intrusion, lorsqu'elle survient, mettait en scène une intrusion antérieure, voire deux intrusions antérieures. Je m'explique, et pour ce faire, j'irai chercher un exemple dans un film extérieur à ce numéro de revue, et récemment sorti en France: Une affaire de femme, de Chabrol.

Notons d'abord l'emploi presque constant, obsédant, de plans rapprochés à l'extrême, pour filmer Isabelle Huppert dans son domicile conjugal. Elle est littéralement écrasée par le cadrage, aplatie contre les murs sombres de sa cuisine ou de sa chambre, contre les murs de l'escalier ou du palier. Plans rapprochés qui semblent l'imprimer contre le mur, et l'écraser si bien, l'enfermer si bien que lorsqu'elle est

en prison, à la fin du film, elle ne semble pas moins libre que chez elle. Cette mise en portrait d'une femme mariée s'accompagne d'une autre fermeture, qui n'est plus d'espace filmique, mais relève du scénario: Isabelle Huppert est fermée à son mari - d'abord absent parce que prisonnier en Allemagne, puis présent et évincé, annulé sur le plan de ses relations sexuelles conjugales. Isabelle Huppert - et Chabrol- jouent cette fermeture, ce refus de l'effraction en le montant en parallèle avec l'activité illicite de la jeune femme: l'avortement. Qui dit avortement dit qu'il y a eu, d'abord, effraction, sexuelle, avec ou sans droit, avec ou sans plaisir, peu importe. L'activité d'Isabelle Huppert se situe tout entière sur le refus ou la réparation des traces de l'effraction conjugale. Une affaire de femmes met donc en suite chronologique: effraction conjugale, réparation de l'effraction (c'est-à-dire expulsion de l'enfant) par une autre effraction, une autre intrusion (celle de la sonde, scène elle-même vue par une intrusion, celle du trou de la serrure par où le petit garçon regarde les activités de sa mère.

Reprenons l'intrusion là où nous l'avons laissée: sur une scène où le dédoublement des joueurs, l'intime rapprochement du décor avec les joueurs eux-mêmes (par le biais de l'analyse de l'espace où se déploient les protagonistes), bref, tout ce phénomène d'écho et de répétitivité, nous l'ont fait rapprocher du fantasme. Et suivons, quelques pas, cette proposition. Le fantasme se construit en fixant ensemble des éléments, des fragments de scènes réelles ou imaginaires, peu importe: le montage de ces éléments est, lui, oeuvre de l'imaginaire, et sert à vivre et à voir et à supporter quelque chose que le sujet s'interdit de vivre, de voir et de supporter, sans cesser de le craindre et de le désirer.

Derrière la destruction fictionnée de la fiction de l'unité d'un couple - c'est-à-dire devant l'intrusion représentée dans un couple fictif sur un écran de cinéma - ne peut-on pas proposer que se répète (au sens théâtral du terme) et que

se joue en variations un thème premier: le mariage est l'intrusion, parce que c'est la rencontre d 'un individu avec un autre, l'agrippement réciproque, avec toutes les effractions consenties que cela suppose dans la vie et la personne psychique de chacun, le tout légalisé. ON retrouve ici la question du droit posée en hypothèse de travail, mais sérieusement repoussée à la base de la conjugalité, comme droit à l'intrusion.

Une fois ce thème premier joué, il y a possibilité de reprise, lors de la présence d'enfants, qui, à leur tour, s'introduisent, fissurent, écartent, travaillent l'espace fictif de l'unité du couple.

Des lors, toute intrusion ultérieure, toute description d'une intrusion de quelqu'un qui est autre par rapport au couple ou au triangle oedipien, joue en résonance de ce thème premier (mariage=intrusion) et de la reprise majeure (enfant=intrusion), en éparpillant des données des trois épaisseurs mises en jeu, mises en scène..

Cette proposition d'interpretation , d'un thème qu' a juste titre G. Halbout reconnait comme écule,-sachant que les themes éculés sont ceux qui font question, problème, et prêtent a un discours ressassé parce que non rassasiable - a l'avantage d'accrocher derrière elle, autour d'elle, le glissement et le brouillage du statut de l'intrus, tantôt mari, amant ou fils, tantôt femme, maîtresse ou fille. Elle accroche aussi l'inextricable diffusion en miroir de l'intrusion et de l'intrus et permet de comprendre la solidité de l'espace conjugal, espace métaphorique, matérialité, évidence filmique, d'une notion abstraite autant que fictive, celle de l'unité du couple ou de la famille, notion qui trouve là, dans cet espace filmique donnant forme à l'expression de la conjugalité, sa cohérence, sa fixité, sa force et son pouvoir, sa capacite de definir les normes et, par la même, sa sacralite.

Hélène Puiseux
Novembre 1988