MAX MON AMOUR, Oshima, Japon, 1986

Centrée sur le rôle joué par l'appartement conjugal dans le récit d'une relation de couple en crise, cette analyse est précédée d'une présentation sommaire des personnages et des espaces de l'intrigue.

Personnages

- 1. Ayant droit à habiter l'appartement conjugal au début du film
- Peter Jones, attaché culturel britannique en psote à Paris Margaret Jones, sa femme Nelson Jones, le fils, environ dix ans Maria, la domestique
- 2. Personnage vivant à l'extérieur et admis à demeure au cours du film: Le singe Max
- 3. Personnages vivant à l'extérieur admis en visite au cours du film Archibald, archéologue britannique, amant de Margaret avant le début du film, parti en mission et revenant au cours du film lors d'un dîner, puis d'une visite très officielle en compagnie d'un psychiâtre Camille, une jeune femme de l'Ambassade, maîtresse de Peter, admise au cours du film lors d'un dîner.

Hélène, une amie de Margaret, et son mari, admis à ce même dîner Un psychiätre, amené par Archibald, inquiet sur l'état mental de Margaret lorsqu'il se met à soupçonner les relations qu'elle entretient avec Max. Des petits amis de Nelson, invités par lui pour distraire Max lorsque ce dernier tombe dans une profonde dépression due à l'absence de Margaret Un vétérinaire, venu soigner Max pour sa dépression Une prostituée, Françoise, amenée par Peter pour avoir, devant lui, des relations sexuelles avec Max (qui s'y refuse)

3. Personnages vivant à l'extérieur et qui n'entrent os dans l'appartement
La mère de Margaret, tenue à l'écart par une coalition tacite de Peter,
de Margaret et de Nelson, puis éloignée par sa propre maladie
Un spécialiste du comportement animal, présenté par Camille à Peter,
dans l'appartement de Camille, à propos des relations Margaret/Max
Des policiers du commissariat
Des membres du personnel de la maison de santé où se repose la mère de
Margaret

Intrigue autour d'un espace

Il y a un lieu-pivot, l'appartement, et un personnage-pivot, Max.

Apprenant l'existence de la liaisone de sa femme avec le singe, Peter,
par curiosité, par voyeurisme, par désir de comprendre, peut-être
par désir de contrôle, par jalousie, par stratégie, Peter, donc, oblige
Margaret à faire vivre le singe Max dans l'appartement conjugal. De
quatre occupants, on passe donc à cinq, dont celui qui représente
l'étrangeté absolue, l'Autre absolu, l'amant-singe, intrus par rapport
à l'espace congugal, intrus par rapport à l'espèce humaine. La situation
de quintette n'est pas tenable, pour de nombreuses raisons, et l'appartement devient à la fois <u>un piège et</u> un <u>lieu de dispersion</u> et de passages
provoqués par la présence muette du singe.

Tour à tour, Margaret (appelée au loin par la maladie de sa mère), Max (échappé par une fenêtre) et Maria (fuyant la présence de Max) déserteront l'espace conjugal. Enfin, l'appartement est totalement délaissé pendant quelques séquences: Maria est partie chez elle, Margaret en grande barlieue où se repose sa mère, Nelson, Peter et Max vont la rejoindre. Au retour, l'appartement resupère le quintette à problèmes, et Margaret annonce son intention de mettre fin à cette situation en tuant Max (ce qui demeure de l'ordre de l'invisible, du non-montré, du futur proche possible).

Les différentes situations font passer Max du statut d'amant à celui d'enfant protégé, pendant que symétriquement, Margaret passe du statut d'amante et de femme adultère à celui de mère incestueuse de ce singe, et enfin de mère tout court. Et Peter de rival et de mari trompé à père adoptif.

UNE PLANTE CARNIVORE

1. Par le trou de la serrure

D'entrée de jeu, Oshima rappelle au spectateur sa position de voyeur, en inscrivant le générique dans un trou de serrure. C'est par ce champ limité que nous sommes conviès à voir les problèmes de couple d'un attache culturel anglais et de sa femme.

Les premières images du film, immédiatement après le générique, et toujours inscrites dans le trou de la serrure, situent l'action a Paris. Un Paris signifie par deux monuments "phalliques", l'obélisque et la Tour Eiffel, deux monuments dont l'un, l'obélisque, est un produit d'une autre civilisation et d'un autre temps, élément etranger que l'habitude nous a fait adopter comme parisien; l'autre, la Tour Liffel, est le produit de notre temps, de notre civilisation, fonctionnant aux yeux de l'étranger comme une sorte de logo de Paris, et ceci malgre la stupéfaction qu'il a d'abord suscitée il y a cent ans. Figure aussi comme signe, un monument au nom a la fois lourdement féminin, NOtre-Dame, collectif et maternel, montrée par une gravure ancienne, et rendu peut-être ambigu par ses deux tours érigées.

Voyeur d'affaires sexuelles ou sexualisées, c'est ainsi que le spectateur démarre dans le film: et c'est d'ailleurs ainsi que se definissent les spectateurs "fans" des films d'Oshima, <u>1'Empire des</u> Sens ayant largement contribué a accrediter cette position.

Passes les trois plans consacrés à Paris (en noir et blanc), le trou de serrure disparait de l'écran, mais il n'en reste pas moins prégnant, - par la force facile du symbole, peut-étre - mais surtout par la definition qu'il a imposée d'un ICI (la salle) et d'un AILLEURS (le lieu du recit filmé). Le hors-champ restera considérable, notre vue etroitement surveillée, les scènes sexuelles (dont Oshima n'est généralement pas avare) n'apparaissent pas dans le cadre, elles constituent soit des ellipses dans le present du film, soit elles sont repoussées dans le passe des personnages.

Ce trou de serrure, à la fois cache et secret, évocation d'une figure du sexe féminin, à moins qu'il ne soit le mariage stylisé d'un point d'interrogation et d'un point d'exclamation, est rappelé deux fois au cours du film, et place Peter (le mari), la caméra et nous-mêmes devant la porte de la chambre où est censée se dérouler la relation de Margaret et de son amant-singe. Ce rappel achève d'assimiler le mari et le spectateur; nous sommes indéniablement du côté de Rter, du coté de l'ICI, exilés d'un ailleurs invisible, que le regard glissé par le trou de serrure protège encore, frustre encore.

Dans l'espace ainsi défini, ICI pour le mari et le spectateur (faisant de tout mari un spectateur ?), AILLEURS pour la femme et l'amant, quel rôle joue le domicile conjugal, comment l'occupent ceux qui y vivent ou ceux qui y passent, et comment est-il utilisé dans la relation adultère qui brouille la paisible co-habitation qui regnait, jusqu'au début du film, entre Peter, Margaret, Nelson et Maria?

2. Mais ou est donc Margaret?

Après les trois plans consacrés aux monuments parisiens, nous est montré, comme si nous entrions par la fenêtre, le vaste salon de l'appartement d'un immeuble des beaux quartiers de l'Ouest, sans doute le seizieme arrondissement. Peter y nettoi-e son fusil, son fils Nelson va repondre au télephone. Intrusion sonore de la grand-mere, la mere de Margaret, qui appelle pour demander a parler a sa fille. Mais elle est dehors, ailleurs, en visite chez Helene, son amie. Peter fait signe qu'il n'est pas ici. Deuxième coup de fil, Margaret a menti, car c'est Helene qui appelle pour lui parler. Où est Margaret? Ailleurs. Mais dans quel ailleurs, hors des lieux connus et balisés par l'habitude.

L'appartement conjugal est defini comme l'ICI, a partir duquel se definissent les "ailleurs", depuis ceux que l'on connait, les parents, les amis, les relations, le travail, jusqu'a ce véritable AILLEURS, celui capable de susciter la peur, dont on sait qu'elle nait aux frontieres du connu et de l'inconnu.

En même temps, les téléphones permettent de definir les limites des droits a occuper l'esace conjugal, et sont utilises à la fois pour maintenir au dehors les intrusions et a la fois pour signaler que cet espace est mal clôturé, mal maïtrisé.

Un détective appelé par Peter (dans son bureau de 'lAmbassade) localisera cet inconnu, un quartier populaire parisien, où Peter part en reconnaissance. L'ailleurs, un petit deux-pièces dans un immeuble contrastant fortement par son apparence avec l'appartement conjugal, contient, emboité, <u>l'autre</u>, l'amant de Margaret. Doublement autre puisque, Peter entrant théâtralement dans la chambre de l'appartement adultère, découvre que sa femme est au lit avec un singe. La femme devient ainsi un mystère de perversion et se trouve comme contaminée par l'étrange amant.

En trois séquences, tout est posé: tout se redouble aussi, l'opposition des sexes, le masculin ici, le féminin ailleurs, l'opposition des lieux, riche et pauvre, l'opposition des goûts, le goût de savoir chez Peter, le goût du secret chez Margaret.

Peter dans la clarté de l'Ici, Margaret à la frontière de l'ailleurss, le singe Max, sans paroles, sans vêtements, sans famille, représentant l'autre absolu: telle est la distribution, par rapport à l'espace, du trio mari-femme-amant.

Le couple Margaret-Peter n'en est pourtant pas à sa première infidélité. Je dirais même qu'elle est l'état de routine de ces gens mariés depuis une dizaine d'années. Peter a une maîtresse, Camille, qui travaille comme lui dans les services culturels de l'Ambassade. Et Margaret a une liaison, interrompue au moment où commence le film, avec un archéologue qui se trouve en mission. Peter, cette fois-ci, pressent cependant un danger hors du commun, son recours au détective le prouve.

Ni Archibald, ni Camille n'entament en rien le monde connu, les appartements de Camille et de Peter sont presque semblables, riches et confortables, le métier d'Archibald, de Camille et de Peter relève de la même gestion de la culture. Tout se passait, avant le début du film, dans un monde lisse et bien élevé, dont on ne sort pas, les personnes sont rendues identiques par l'éducation, aucun déséquilibre n'est marqué, les relations sont de l'ordre du même.

Dans le cas de Max, c'est la bizarrerie, le sauvage, dans ce qu'il a de plus excessif - l'animalité - qui entame l'espace mental du couple.

Le déséquilibre provoqué par l'attirance de Margaret pour Max, éloigné dans l'espace physique par le choix d'un petit-deux-pièces à l'autre bout de Paris, une fois connu de Peter, va gagner l'édifice formé par l'appartement conjugal et ses quatre occupants, et va faire tache d'huile dans leur entourage: les codes ou références de Peter, de Margaret, d'Archibald, de Camille, de la mère de Margaret, d'Hélène et de son mari, se brisent, ou se voient prêts à se briser par l'éclat de l'étrange. Certains font mine de ne pas voir (Hélène et son mari), d'autres essaient de raisonner Margaret (Archibald, un psychiâtre, Camille et un spécialiste du comportement animal), et la mère de cette dernière tente de "perdre" Max dans une forêt pour l'éliminer.

Mais c'est le pur ICI, l'appartement conjugal, qui en définitive travaille à repousser l'étrange, en le phagocytant, en l'annulant.

3. L'arsenal de défense ordinaire

POur se défendre contre les intrusions, Peter, Margaret et Nelson utilisent, on le voit à plusieurs reprises au cours du film, une gamme de moyens qui relèvent de trois genres:

- le mensonge permet d'éviter les possibles intrus; c'est la stratégie employée par Nelson pour sa grand-mère, par Margaret vis-à-vis de cette même femme, sa mère; employée par Peter toujours vis-à-vis de la grand-mère, puis de Camille. L'intrus est repoussé vers l'extérieur avant intrusion, limitée à l'intrusion verbale et sonore et donc désamorcée, réduite.
- la rencontre à l'extérieur: le domicile est protégé de toute perturbation, car l'intrus possible est rencontré dehors. Par exemple Peter se rend chez Camille, et il l'empêche d'entrer chez lui lorsqu'elle s'y présente en tant que maîtresse; elle n'est admise que sous sa casquette d'amie de façade, lors de l'invitation au grand diner mondain; en tant que maîtresse, elle n'entre pas, et l'on se souvient de <u>Joveuses Pâques</u>, où Belmondo pose pour l'enfreindre et déclencher des drames la loi de "jamais chez soi". Margaret emploie d'ailleurs le même moyen, dans les débuts de sa liaison avec Max, en lui louant un deuxpièces pour adultère comme dans les romans du XIXe siècle. La mère de Margaret est, de même, vue hors de l'appartement conjugal, à l'hopital.

- un moyen plus raffiné consiste à céder aux intrus un droit temporaire à occuper l'espace conjugal, en les y invitant, le temps d'un diner, d'une fête, d'un thé: c'est le cas du diner offert par Margaret et Peter à leurs amis, y compris les amants et maîtresses introduits comme amis. Les occupants de plein droit restent ainsi maîtres du temps et de l'espace, protégés par les usages en vigueur, et ne concèdent qu'un visa d'entrée très momentané, public et sans danger d'incrustation possible. Il en va de même pour les petits amis que Nelson invite pour distraire Max un soir où il est seul à la maison. Un intrus invité n'est plus un intrus.

Les trois techniques - mensonge, rencontre au dehors, invitation codifiée - visent donc à <u>annuler</u> l'intrusion, à supprimer la question du droit à l'espace, puisque celui-ci se trouve contingenté (l'invitation), nié par le refus d'entendre la demande (mensonge) ou purement obsolète (ni demande, ni refus, on se voit ailleurs).

4. La technique de l'emboîtement: phases, risques et périls.

COntre Max, la mobilisation est à l'image de l'ennemi, étrange, étrangère aux coutumes, et elle engage totalement l'espace conjugal qui devient à la fois le terrain à défendre et l'arme pour cette défense.

On pourrait prendre cette technique comme une variante de l'invitation: car Peter en effet invite Margaret, et contre le gré de cette dernière, à installer Max dans leur propre appartement. L'invitation, très pressante, repoussée vivement par Margaret, se fait dans le lit conjugal, dont on a dit ailleurs (CRMC, n°2, 1985) qu'il était un espace à la fois totalement métaphorique et hautement détourné de la relation de couple. Margaret refuse l'invitation formulée par son mari, mais, montage cut, la séquence suivante montre l'arrivée de Max: la frontière que Margaret reprégente entre l'extérieur et l'intérieur a donc cédé. Or il s'agit là d'une invitation à demeure, non limitée dans le temps, donc tout le contraire du visa temporaire accordé parfois, pour les désamorcer, à des intrus possibles.

<u>Max arrive en cage, Margaret</u> est avec lui <u>dans cette même cage</u>, ils traversent, portés par des camionneurs, la cour de l'immeuble, l'escalier, l'entrée de l'appartement, le couloir qui mène à la chambre réservée à

⁽¹⁾ Il faut rappeler que, comme l'a remarqué M.F. Deligne, les petits amis sont plus ou moins deguises en singe.

Max. Voici donc un espace clos, contenant l'ennemi, contenant et d'une certaine façon maîtrisant les gens de l'"ailleurs" - l'amant-singe et la femme-frontière - introduit comme un cheval de Troie dans l'appartement. Max prisonnier, Margaret, toujours dans l'ambiguité, à la fois prisonnière et geôlière. C'est Margaret qui fait sortir Max de sa cage pour prendre possession de la chambre, meublée d'un seul lit, elle qui détient la clé de cette même chambre, clé rangée dans la commode de la chambre conjugale, sous l'oeil de Peter.

A partir de cette inclusion, se produisent deux séries de phénomènes ayant trait à l'espace:

- la conquête progressive, sous la direction de Margaret et avec la connivence de Nelson, des différentes pièces de réception de l'appartement par Max. Il conquiert ainsi le droit à la salle à manger, puis au salon, au couloir. ON ne le verra jamais dans les autres chambres (celle de Nelson, celle de Maria et la chambre conjugale).
- La conquête de l'espace du film par Max, tous les personnages se dispersant ou se rassemblant dans les divers lieux filmés, en fonction seulement du singe: ce dernier devient à son insu l'organisateur de tous les déplacements, pour tous les personnages.

Les réactions corrélatives des personnages par rapport à ces deux conquêtes d'espace se lisent dans les espaces plus restreints, mais parlants, de leur corps:

- Nelson, au fur et à mesure du film, et par comparaison avec la sauvagerie de Max, semble gagner, gagne de fait, des façons d'adulte, sachant se tenir à table, sachant recevoir ses amis, une sorte de petite copie des bonnes manières de son milieu. Ses manières de regarder, d'observer, en font une sorte d'image en réduction de Peter, plus secret et plus retenu cependant, sans violence.
- Peter est d'abord relayé, au niveau de l'expression de ses sentiments vis-à-vis de Max, par le corps de la bonne, Maria; je m'explique: Peter est partagé entre son désir de voyeurisme aigu (voir Margaret et le singe faire l'amour), son dépit de ne rien <u>voir</u> en raison de la volonté de Margaret de préserver cet "ailleurs" de sa vie; la bonne éducation de Peter, celle que copie Nelson dans sa discrétion, l'empêche une grande partie du film de se conduire avec la violence qui monte avec sa frustra-

5. Le basculement du statut de Max en liaison avec la conquête de l'espace

A - L'espace des lits, lit conjugal, lits adultères

. La première rencontre avec Max se fait, pour Peter et pour nous, dans le lit du deux-pièces loué par Margaret. Elle-même y est couchée, couverte du drap, mais nue, une forme blottie sous le drap contre elle. La forme remue, sort du drap, c'est le singe. La scène est classique, sur le modèle des constats d'adultère du siècle dernier. Le singe est bien vu en position d'amant. Plus tard, au restaurant, à la question de Peter: "C'est vraiment ton amant?", Margaret répond : Oui.

Cette consommation, génitale, de l'adultère, est mise en doute plusieurs fois par Peter, elle est toujours affirmée comme telle par Margret. Ces questions sont toujours posées par Peter (à part la scène du restaurant), dans le lit conjugal, où Peter et Margaret sont trois fois filmés. A la 3e fois, ils ont fait l'amour, avant la scène filmée, donc hors champ, en ellipse, ("C'était bon ? aussi bon qu'avec Max ?", demande Peter). Margaret se lève et passe chez Max. "Tu peux regarder par le trou de la serrure", dit elle à Peter, et, comme lui, nous. regardons:

. Par le trou de la serrure, le lit de Max, sans drap. Margaret est habillée (robe de chambre) allongée, et contre elle, dans une attitude paisible, mi-animale, mi-enfantine, Max, sans aucun geste sexuel, juste de la tendresse, du bien-être.

L'ambiguité était absente de la première scène, à l'image, mais elle est patente à la scène du trou de serrure.

. Une fois encore, nous allons voir Max, grâce à Peter, sur un lit, sur son lit. Mais nous sommes dans la chambre, en l'absence de Margaret, Peter a amené une jeune prostituée pour la regarder faire l'amour avec le singe. A moitié nue, une pomme à la main, Françoise essaie en riant de séduire Max, qui ne la regarde pas et finit par la chasser violemment de son lit ("Je ne dois pas être son type" dit Françoise en riant.)

Là, Max n'a pas de sexualité du tout. Il est animal indifférent à cette femme et jaloux de son territoire.

B - L'espace des repas

C'est par les repas que Max se socialise le plus nettement.

La caméra, dans le deux-pièces de location, avant de se poser devant la porte close de la chambre à coucher, a erré sur la cuisine, où il n'y a aucune trace d'activité culinaire, ni même de simple pique-nique: ni vaisselle, ni provisions, rien, la paillase nue de l'évier. Le lieu adultère ne sert, à l'image, qu'à l'amour, au lit.

Une fois Max entré dans l'appartement conjugal, la première personne invitée à pénétrer dans la chambre de Max est Nelson. Sa mère lui propose: "Viens, on va manger tous les trois". Dans la chambre fermée, une table est dressée avec trois couverts; Max mange une banane, Nelson et Margaret, des oeufs au bacon. Peter est laissé à la prote. Maria, qui a servi le trio, commence à se couvrir de boutons.

La soirée suivante, ou quelques jours après, les Jones reçoivent, pour l'anniversaire de Margaret. La salle à manger est occupée par trois couples, Camille et un homme, Hélène et son mari, Margaret et Peter; en bout de table, Nelson. Maria sert, le visage de plus en plus défiguré par son eczéma. Arrivent en surnombre les deux amants de Margaret: l'amant humain, Archibald, de retour de mission, débarque à l'improviste ; et l'amant singe, Max, que Nelson est invité par Margaret à aller chercher. Max se conduit mal, il abime les quelques cadeaux rapportés par Archibald, lui bouscule ses valises, et il caresse les cheveux de Margaret. Nelson commente certaines attitudes de Max "il a faim", "il est très propre", il en parle comme d'un enfant très jeune, un bébé. Les invités se regardent, un peu gênés, soupçonnant quelque mystère, et il semble qu'en quelques minutes, tout le monde ait compris le lien Margaret-Max, même Nelson qui regarde d'un oeil pensif Max et sa mère passer dans la chambre de Max en plein dîner.

La séquence suivante, le singe a disparu. Quelqu'un (Nelson? Maria?) a ouvert la fenêtre. Le singe s'est échappé.Les chiens en'aboient plus. Margaret appelle Max " Viens, Max, sois gentil, Mother will be inquiet" (Le couple est bilingue, Nelson aussi).

A la séquence suivante, Max est retrouvé, il est blotti dans la cour de l'immeuble; Margaret descend le retrouver, elle le cajole "Tu as dû avoir froid". A nouveau dans la salle à manger, elle le fait manger pour le réconforter, elle lui caresse la tête. Peter les regarde: "Tu ne m'as jamais aimé comme ça", dit-il. Il a raison, elle est en train de traiter Max comme un enfant, elle n'a jamais traité Peter comme tel. Pas même Nelson, avec lequel elle est d'une grande économie de gestes, de paroles et de démosntration maternelle, sauf quand elle le protège, un peu plus tard, du fusil de Peter maladroitement tenu. Maria décide quelle ne supporte plus le singe, elle part.

Séq. 35. Margaret, Nelson et Max sont à table <u>dans la cage</u>. Pour Peter qui rentre, le barreau est mis, "Ton diner est prêt dans la cuisine" (le lieu de Maria, déserté par celle-ci), dit Margaret. Eclate alors la scène où Peter arme son fusil, veut tuer Max. Margaret protège de son corps Max et Nelson, les coups partent, et Peter se retrouve derrière les barreaux du commissariat.

Autour de ces deux cages de la séquence 35, celle de la chambre de Max et celle du commissariat, le film pivote comme autour d'une charnière.

A partir de ce moment-là, en effet, Max est assimilé par Margaret, puis par Peter et Nelson, à un enfant, à protéger. La rivalité ouverte Peter/Max et la rivalité larvée Nelson/Max sont annulées.

Dans les trente-cinq premières séquences, Max passe du statut d'amant hyper-exotique à celui d'enfant très immature.

De la séquence trente-six à la dernière (57), le statut d'enfant se confirme, à la faveur de la disparition de Margaret, partie au chevet de sa mère. Max n'est plus alors qu'un pauvre enfant abandonné, devenant complètement anorexique, soigné par Nelson; par Peter, qui court chez Fauchon lui achèter des fruits supposés de son pays; par un vétérinaire, jusqu'à ce que Peter emmène enfin le singe voir Margaret. La grand-mère, méfiante, traite apparemment Max comme un second petit-fils et les promène ensemble dans sa voiture, laissant Margaret et Peter en tête-à-tête - qui reste hors champ. Elle essaie de le perdre dans la forêt (comme dans le Petit Poucet), Margaret et Peter cherchent Max toute la nuit, dans une grande complicité, et une inquiétude réelle. Finalement ils abandonnent et, avec Nelson, ils rentrent à Paris, laissant la grand-mère : Max est retrouvé sur la route.

La dernière séquence est encore occupée par un petit-déjeuner:

Maria est revenue, elle n'a plus d'eczéma. Nelson part en £lasse. Restent
en trio Margaret, Max et Peter, tous trois à table, avec leurs couverts
mis, l'image d'une famille. L'ICI a bel et bien digéré l'AILLEURS.

Max n'est plus intrus, semble-t-il, en tous cas ni pour Peter, ni pour
Maria. Il est un enfant, le frère, encore mal éduqué, de Nelson.

Mais l'AILLEURS incarné par Margaret n'admet pas cette solution; sous couleur de raconter son rêve de la nuit, elle décrit un futur proche; "J'imaginais qu'ils (la police) venaient chercher Max. Vous n'avez pas le droit de le garder; il est vieux, dangereux. - Et que faisais-tu? - Je essayais de le garder, alors je prenais le fusil et je le tuais". Elle souřit, tous trois sont vus de dos, comme par la porte de l'entrée. On entend aboyer les chiens du voisins, qui ont repéré le retour de Max, la police en effet ne doit pas être loin. Max mourra de la main de Margaret, sans doute. Ou bien, Max continuera à vivre en petit frère de Nelson. La fin est suspendue entre ces deux possibles: la fin de Max comme amant est seule certaine, commun dénominateur des deux solutions. L'Ici, l'appartement conjugal, a effectivement traité Max comme un organisme traite un virus, par phagocytage. Max s'est fondu dans l'ICI, dans un espace familial, au risque de perdre son identité exotique. Mais ce n'est pas ce que veut Margaret, à la perte de l'exotisme, à la perte du statut d'amant par Max, elle préfère la mort, pour lui, et ne lui laisse pas le choix. Jusqu'au bout, elle garde la maîtrise de la situation, et ce, à l'égard de tous les personnages. Sauf, malgré l'apparence, à l'égard de Peter.

L'espace conjugal a le dessus, le couple qu'il contient et qui l'a créé, est protégé. Entre le "Ça y est, il est entré", crié par Nelson et souligné par l'évanouissement de Maria, et le "Alors je prenais le fusil et je le tuais" prophétisé par Margaret, entre le lit adultère et le petit déjeuner familial, Peter a déployé un piège à intrus qui a fonctionné comme une fleur carnivore.

La durée de cet épisode n'est pas clairement indiquée. Un certain nombre d'éléments servent à la répartition du temps: les

départs de Nelson en classe et ses retours de l'école (qui reste toujours hors-champ), la maladie et la convalescence de la mère de Margaret, la maladie, le départ et le retour de MAria, les "fuques"de Max (la première dure une nuit et un jour, la seconde, celle où il est réalité "perdu" dans la forêt par la mère de Margaret comme dans le conte du Petit Poucet). Ces éléments, cependant, ne permettent pas de construire la durée du séjour de Max: l'histoire est vraiment traitée en "épisode" selon l'ancienne définition de l'art dramatique: "partie de drame entre deux entrées"; les deux entrées, ici, sont, matériellement, inscrites par le cache en trou de serrure qui ouvre le film, et l'aboiément des chiens des voisins annoncant l'arrivée imminente de la police. C'est à une histoire d'intrusion, close, secrète, enfermée dans l'espace et dans le temps, qu'Oshima nous convie. En ceci, Max non amour rappelle, par sa construction, l'Empire des Sens. Mais il s'oppose à ce film dans la présentation de la sexualité: celle-ci, attirée dans l'espace conjugal, s'y trouve transformée, hors-image, anéantie. L'espace conjugal est transformé en no sex's land et la sexualité de Peter ne trouve plus comme débouché que la violence (la scène de la fusillade) et la tendresse paternelle.

> Hélène Puiseux Octobre 1988