

NOTE D'INTENTION GENERALE

Les deux parties du film représentent assez simplement une antithèse entre idéalisme et matérialisme. On nous expose Jules, personnage qui est un pur idéaliste et qui a déjà une interprétation très précise du monde qui l'entoure, où chaque chose existante aurait déjà une explication fermée qui viendrait faire directement sens dans sa lecture de la vie. Dans son monologue en voix off, on détecte normalement sans trop forcer son usage de raccourcis analytiques bas de plafond, ainsi qu'une vision très fantasmée et exacerbée de la réalité. Cet idéalisme est aussi très rapidement associé à son statut social, l'élément peut-être central de sa caractérisation, qui sera assez directement déterminant tout au long du récit (jusqu'à la conclusion typiquement).

La première partie épouse donc le point de vue de Jules, que ce soit dans le simple filmage des situations montrées, comme avant tout dans une approche esthétique et narrative plus totale. L'emprunt au récit classique relève du choix de faire dérouler l'histoire autour d'un modèle narratif qui dans sa forme fonctionne à l'image de l'esprit de Jules (car une lecture de l'« idéalisme » pourrait être justement cette capacité à se dessiner un récit dans chaque histoire). On pourrait analyser comme le propre du récit classique que de donner une fonction (narrative) à chaque élément, et d'élaguer le reste. Et elle est à mon sens surtout dans cette omission-là, la vraie superposition au point de vue de Jules.

Pour pouvoir tenir une lecture aussi radicalement idéaliste du monde, il manque manifestement à Jules une certaine part de vécu. Et en bon bourgeois parisien dont l'on sait qu'il met pour la première fois les pieds loin de son confort, la logique voudrait qu'il découvre un tas de réalités qui lui étaient inconnues. Or, pour l'instant, il n'en est rien. Il s'est fixé l'objectif absurde de trouver la maison close la plus proche et c'est bien uniquement par ce prisme (donc d'enjeu, le maître-mot de la narration académique) qu'on va aborder toute la première partie. Tous les obstacles et rencontres auront un lien narratif direct avec cet enjeu, et on ne laissera aucune autre information qui y est externe ne demeurer ou ne pénétrer dans le cadre (visible comme audible). Cette rigueur dans la mise en place d'un environnement dépouillé, découpé et artificiellement recréé ne sera peut-être même pas forcément tout de suite remarquée par le spectateur, tant c'est une méthodologie courante dans les attentes esthétiques habituelles. C'est en entrant en contact avec la seconde partie qu'on réalisera (à l'instar de Jules) l'ampleur du fantasme mensonger par lequel, divertis, on s'est laissé porter.

Cette première partie assume alors, en effet, aussi de laisser rentrer une mission de « divertissement » dans son exécution. Le divertissement est par définition ce qui distrait l'attention, ce qui fait diversion. On peut l'identifier dans le récit classique à travers la mise en place d'un enjeu ainsi que de diverses étapes narratives qui ont chacun un moment et un ordre déterminés à respecter pour ne pas détourner l'attention du spectateur hors du récit ; ainsi que dans l'esthétique classique en général, par exemple à travers un certain modèle de montage devenu courant, et une certaine rythmique (s'accélérant d'années en années) à laquelle nous nous sommes habitués, pour éviter une fois de plus de détourner l'attention du spectateur hors du récit. Cette démarche de stimulation constante du spectateur est aussi ce qui, je pense, aide les potentiels retournements de situation (un outil qui devient substantiel à cette modalité d'écriture) à prendre place sans crier gare, sans qu'on ne soit non plus surpris de leur usage en soi (par simple habitude inconsciente).

Ici, l'emprunt dès le début du film d'un tel modèle narratif, préparera inconsciemment le spectateur à l'advenue d'étapes narratives attendues, et en particulier au mid-climax (événement narratif important usant souvent donc d'un retournement de situation), moment où interviendrait ici en effet la rupture esthétique et le début de la seconde partie. Cette insertion de la rupture au sein-même de la structure entamée permet d'éviter un accès potentiellement punitif du spectateur à la deuxième partie, malgré l'abandon de l'enjeu du divertissement. Le personnage est sur le point de toucher à son but quand il se trouve finalement leurré et qu'un tout autre objectif lui est révélé : c'est un modèle de mid-climax tout à fait assimilé et récurrent, sauf qu'ici le retournement narratif accompagne un retournement formel, encore une fois plus total.

Si l'imaginaire esthétique convoqué dans la première partie, au sein de son cap classique, avançait vers un cinéma de plus en plus fantasmé et romanesque, poussant presque l'idéalisme jusqu'à saturation (<= autre facteur de préparation du spectateur à la rupture rythmique/formelle), avec un référentiel de mise en scène allant d'un cinéma historique français classique pour l'ouverture jusqu'à un cinéma presque d'*heroic fantasy* pour l'appel vers / l'arrivée au village ; l'imaginaire mis en place dans la seconde partie conserve quant à lui cette idée de cheminement / itinéraire de la forme, mais venant cette fois-ci désaturer et aérer peu à peu le film.

Pour cette rupture, l'idée est de profiter du moment de latence qu'est la découverte de la maison pour le constituer comme un sas hermétique se positionnant à la croisée des deux champs cinématographiques que nous et le personnage allons traverser. Le calme ambiant de ce sas sera dans un premier temps abordé sous sa forme menaçante, un suspect moment de creux au milieu d'une séquence d'angoisse, un calme qui dans un langage très commun de la scène de suspense nous laisse très souvent attendre la surprise. L'occasion de pousser à fond la carte du mid-climax, de maximiser les effets de tension en crescendo vers la porte de la chambre jusqu'à ce que Jules l'ouvre et que tous les curseurs tombent finalement à plat. Le calme ambiant se détend lui aussi, et se contraste désormais des atmosphères précédentes et suivantes par son impression de confort et de fixité, de cocon protégé du monde extérieur, convoquant presque un cadre de cabinet thérapeutique où les certitudes de Jules vont pouvoir librement s'effondrer.

Au sein de cette bulle déconnectée des deux réalités du film qu'est cet étrange moment de la maison, se trouve finalement incorporé une reproduction à petite échelle du cheminement de tout le film : des deux côtés de la faille, un même espace se miroite, mais deux regards se confrontent.

Le contenu de l'échange entre Hélène et Jules agit forcément à un moment de la discussion comme une révélation pour ce dernier (bien que d'autant plus embarrassant pour lui car cet endroit n'a jamais été explicitement désigné comme une maison close), mais c'est bien plus la forme de leur échange que son fond qui vient déstabiliser Jules. C'est comme si toute la vision fantasmée du monde de Jules s'écroulait sous la simple confrontation à une autre individualité. Pas de grands discours, pas de débats d'idées, pas de conflit (qu'il soit physique, verbal, psychologique), le simple fait d'un contact social avec un esprit externe au sien agit comme un éclair de lucidité qui le fait émerger hors de sa bulle. C'est cette idée de la toute-puissance du facteur social comme déterminant crucial de notre personnalité qui me tient à cœur, ce contraste entre tout ce que nous pouvons être et penser quand laissés face à notre propre individualité et tout ce nous pouvons être et penser de différent quand confronté à une altérité (et à quel point d'ailleurs notre personnalité peut drastiquement vaciller entre les différents

individus qui l'entourent). Là où sur les précédents dialogues, l'on pouvait se dire que le charisme / la confiance en soi de Jules le faisait dominer socialement sur la situation (même si le changement de point de vue peut suggérer que notre perception de la réalité ait été manipulée plus globalement par son regard), c'est comme si Jules découvrait ici pour la première fois l'échange avec un individu de son égal, voire plus charismatique / confiant encore que lui. On sort du dialogue anticipé et calculé, fruit du cerveau singulier (celui de Jules, scénariste de son propre film) et on trouve la conversation spontanée, fruit de deux cerveaux indépendants qui se confrontent pour la première fois (avec son lot d'hésitations, de malentendus, de creux, coupures, faux départs, etc).

On a donc un Jules pour la première fois perdu, balbutiant, déstabilisé, dans un cadre certes pour l'instant calme et sans danger, mais une carapace s'est malgré tout brisée, et c'est sous l'ordre de cette fragilité soudaine et exacerbée que ses premiers pas hors du refuge d'Hélène vont s'effectuer. Dès qu'il se relève pour quitter la chambre, on passe pour la première fois dans un filmage à l'épaule, près de son corps. Rien ne le menace pour l'instant mais c'est comme si Jules était devenu tout à coup conscient de sa position de proie et non de prédateur, en sa qualité de petit étranger insignifiant qu'il occupe dans ces espaces, bien loin de l'espèce de jeune seigneur à qui tout est permis qu'il se rêvait être.

Le passage d'une réalité à l'autre passe également par cette fracture temporelle s'opérant dès que Jules sort de la chambre, puis de la maison, avec ce soleil zénithal qui vient le surprendre. On aura pourtant bien pris soin de ne marquer aucune ellipse entre son entrée dans la maison, en pleine nuit, et sa sortie, en plein jour. Un dérèglement dont l'explication (ou pas) diégétique reste ouverte, mais qui enverra surtout le signal à Jules qu'on lui a repris les clés de son récit et qu'il n'est désormais plus le maître de son univers.

La vraie coupure nette de point de vue s'opère à la retrouvaille mouvementée entre Marcel et Jules. C'est au moment où Jules se fait mettre à terre que d'un unique cut nous passons de cette caméra tremblante implantée au cœur de l'action à une caméra fixe observant d'un œil et d'une oreille très lointains le déroulé de l'altercation, noyé au milieu de ce paysage de campagne.

On décentre et on éloigne, dans un premier temps, notre point de vue le plus possible de Jules (dans une mesure suffisante pour nous laisser supposer ses dires et actions), non seulement par contraste vis-à-vis de l'autocentrisme de la première partie, en venant remettre en cause les hiérarchisations d'intérêt établies. Mais aussi surtout en rendant ce personnage, alors réduit à la banalité, entièrement lisible et pénétrable du pourtant peu d'espace d'image et de son qui lui sont laissés (plans d'ensemble, paroles à peine audibles). On oppose là le prosaïsme du geste au « récit de soi » que Jules conduit dans son ethos bourgeois, en cela qu'il a les moyens d'une vie sans contrainte matérielle. Pour, dans un second temps, le ramener progressivement de manière plus équitable au centre du film, jusqu'à conclure sur une sorte de juste harmonie dans la répartition du filmage entre lui et l'extérieur, entre ce qui est champ ou hors champ, entre ce qui est montré ou éllipsé. Un équilibre qui s'apaise en correspondance avec la situation de Jules. On remarque que cela ne l'empêchera pas de s'enfuir dès qu'il en aura enfin les moyens : un choix de retour dans son confort de bourgeois parisien plus que compréhensible, mais on aura tout de même pris soin de dépeindre toute la lâcheté du geste.

Quoi qu'il en soit, on avance dans une deuxième partie globalement de plus en plus déstructurée et elliptique. On ne devrait pouvoir deviner si Jules est resté à l'auberge pendant deux jours ou bien un mois. On ne devrait non plus pouvoir se projeter une quelconque carte

mentale des différents espaces traversés. Là où Jules est saisissable, le monde lui est vaste, brouillé, intraçable.

Et si on a mis en place, en première partie, un ‘environnement dépouillé, découpé et artificiellement recréé’ (comme développé plus tôt) dans le but de n’y intégrer que ce qui concerne l’enjeu narratif premier de Jules, l’objectif est alors, en seconde partie, de venir observer et écouter tout ce qu’on est venu élaguer de ces environnements. On s’approche alors bien plus d’un registre de cinéma du sensoriel, de l’ambiance, de la captation. On reconnaît certains espaces déjà filmés mais on nous dévoile leur véritable incarnation.

L’objectif est de jouer avec le spectateur sur une dynamique, que j’apprécie tout particulièrement voir au cinéma, d’opacité par le manque, l’investissant bien plus dans le récit en le trouant qu’en le remplissant. Si la première partie s’appliquait effectivement à couvrir l’entièreté du contenu narratif, le rendant lisible par le montage des moments forts uniquement et la coupe des moments ‘n’apportant rien à la narration’, cette deuxième partie vient en l’occurrence volontairement éllipser ces moments forts en laissant l’inconscient du spectateur combler les trous à notre place. Car l’imaginaire du spectateur est je pense bien plus complet que ce qu’on tend à le penser. En quelques livres, quelques films, il a probablement déjà vu et enregistré en son inconscient la quasi-totalité de l’étendue des possibles en termes de narration. Et cela fait bien longtemps que l’on décline des schémas bien plus que ce que l’on n’en crée. Alors plutôt que de se lancer dans cette quête à la nouveauté narrative vouée à l’échec, autant décentrer la narration de sa position d’enjeu filmique principal, omettre ce que le spectateur peut trouver seul, et lui laisser le reste.