



HAL
open science

Châteaux intérieurs : du théâtre de la mémoire aux espaces imaginaires

Lara Hirzel

► **To cite this version:**

Lara Hirzel. Châteaux intérieurs : du théâtre de la mémoire aux espaces imaginaires. Art et histoire de l'art. Université Paris sciences et lettres, 2016. Français. NNT : 2016PSLEE057 . tel-02006641

HAL Id: tel-02006641

<https://theses.hal.science/tel-02006641>

Submitted on 4 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE DE DOCTORAT

de l'Université de recherche Paris Sciences et Lettres
PSL Research University

La Fémis – École normale supérieure

Châteaux intérieurs

Du théâtre de la mémoire aux espaces imaginaires

Ecole doctorale n°540 - EA 7410

Ecole doctorale transdisciplinaire Lettres/Sciences
Spécialité: Cinéma

SACRe

Soutenue par Lara HIRZEL
le 17 novembre 2016

Dirigée par **Jean-Loup BOURGET**
Et **Jean-Charles FITOUSSI**

COMPOSITION DU JURY :

Mme Giusy PISANO, professeur, École nationale supérieure Louis Lumière, rapporteur

Mme Marie-Dominique POPELARD, professeur, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, rapporteur

M. Jean-Loup BOURGET, professeur, École normale supérieure, directeur de thèse

M. Jean-Charles FITOUSSI, cinéaste, encadrant artistique de la thèse

M. Khalil JOREIGE, cinéaste, membre du jury

Mme Nadeije LANEYRIE-DAGEN, professeur, École normale supérieure, membre du jury

M. Jean-Vincent PUZOS, chef décorateur, membre du jury

CHÂTEAUX INTÉRIEURS

Du théâtre de la mémoire
aux espaces imaginaires

THÈSE DE DOCTORAT
de l'Université de recherche Paris
Sciences et Lettres
PSL Research University
La Fémis – École normale supérieure

École doctorale n°540 - EA 7410
SACRe
Spécialité: Cinéma

Soutenue par Lara HIRZEL
le 17 novembre 2016

Dirigée par Jean-Loup BOURGET
et Jean-Charles FITOUSSI

COMPOSITION DU JURY:

Mme Giusy PISANO, professeur, École nationale
supérieure Louis Lumière, rapporteur

Mme Marie-Dominique POPELARD, professeur,
Sorbonne Nouvelle – Paris 3, rapporteur

M. Jean-Loup BOURGET, professeur, École
normale supérieure, directeur de thèse

M. Jean-Charles FITOUSSI, cinéaste, encadrant
artistique de la thèse

M. Khalil JOREIGE, cinéaste, membre du jury

Mme Nadeije LANEYRIE-DAGEN, professeur,
École normale supérieure, membre du jury

M. Jean-Vincent PUZOS, chef décorateur,
membre du jury



Châteaux intérieurs, du théâtre de la mémoire aux espaces imaginaires est une thèse composée de trois films, d'une installation vidéo et de deux scénarios. Ces travaux reposent sur des interrogations liées au lieu et à sa mémoire. Des mnémotechniques rhétoriques de l'antiquité aux usages du flashback dans le montage cinématographique, cette recherche traverse les champs de la photographie, des arts plastiques, de la littérature et du cinéma afin d'inventer ses propres usages plastiques de concepts philosophiques. Chaque projet développe sa façon propre d'aborder le sujet de la représentation d'un espace fantasmé, imaginé; façons liées au « genre » des propositions, à la place laissée au spectateur et, au cœur même des films, à la multiplicité des subjectivités des personnages. Ainsi, le film *Demeure* convoque saint Augustin et l'art de la mémoire tandis que *Sirènes* joue des effets de montage et de réminiscences. *Les Passages secrets* lie lieux réels et espaces fictionnels par l'installation *in situ* dans le village de Binic. La déambulation est alors une autre manière de rejouer le trajet discursif de la méthode des *loci*. Le scénario *Sans Perceval*, adapté des *Vagues* de Virginia Woolf, singularise quant à lui une multiplicité de points de vue sur un même temps partagé dans un lieu unique. D'une autre manière, *Les Atomes* joue avec la figure de la baleine comme lieu symbolique sur lequel achoppent et divergent les imaginaires. Enfin, en utilisant l'idée d'espace intérieur dans la fiction même, le projet des *Châteaux intérieurs* propose une voie d'actualisation d'anciennes propositions philosophiques et théologiques, autour d'une variation moderne du personnage de sainte Thérèse d'Avila. Ce dernier scénario agrège ainsi plusieurs concepts fréquemment évoqués, repris, mentionnés dans la topique chrétienne, ici distordus, transformés et utilisés dans la fiction même.

Mots clefs :

Châteaux intérieurs, théâtre de la mémoire, demeures et mémoires, maisons de l'enfance, décor et paysage au cinéma, cinéma épistolaire, Japon et Bretagne, *Les Vagues* de Virginia Woolf, *Baleine* de Paul Gadenne, Thérèse d'Avila.

The thesis *Mind Palaces, from Memory Theatre to Imaginary Spaces* is composed of three films, one video installation and two scripts. These works focus on questions of places and their memory. From ancient rhetorical mnemonics to the use of flashbacks in film editing, this study covers the fields of photography, fine arts, literature and film, in order to come up with its own artistic interpretation of philosophical concepts. Each project develops its own way of broaching the representation of a dreamt-up, imagined space; be it relating to the "genre" of proposals, to the role given to the audience, or, at the very heart of the films, to the multiplicity of subjectivities of the characters. Thus, the film *Remains* evokes Saint Augustine and the art of memory, whilst *Mermaids* plays with various editing and reminiscence effects. *Secret Passages* links real places and fictional spaces through the *in situ* installation in the village of Binic, and the act of wandering therefore becomes another way of replaying the discursive journey in the method of *loci*. As for the *Without Percival* script, based on Virginia Woolf's *The Waves*, it differentiates between multiple points of view on a given moment shared in a single place. In a different way, *Atoms* plays with the whale as a symbolic place against which imaginations wash up and diverge. Finally, by using the idea of an interior space within the fiction itself, the *Mind Palaces* project provides a way of updating ancient philosophical and theological theories, based on a modern variation of Saint Teresa of Ávila. This last script combines a number of concepts that are frequently alluded to, revisited and mentioned in Christianity, and are here distorted, transformed and used in the fiction itself.

Key words:

Mind palaces, memory theatre, remains and memories, childhood homes, sets and landscapes in film, epistolary cinema, Japan and Brittany, *The Waves* by Virginia Woolf, *Baleine [Whale]* by Paul Gadenne, Teresa of Ávila.

pages	Table des matières
6	Remerciements
7	Questions de méthode
10	Introduction
16	1 Archives et décor
19	a <i>Les Émigrants</i> – W.G. Sebald et le reflux douloureux des souvenirs
21	b <i>Autobiography</i> – l’atlas intime de Sol LeWitt
23	c <i>The West Indian Front Room, Memories and Impressions of Black British Homes</i> – l’objet rapporté par-delà les mers
27	2 De l’art de la mémoire et de l’oubli : <i>Demeure</i> (2012)
29	a Architecture libérienne – Fantômes colons en demeure(s)
30	b Dessiner des espaces de pensée
32	c <i>Ars memorativa</i>
44	3 Monter la maison d’enfance : <i>Sirènes</i> (2014)
45	a <i>House on fire</i> , 2009 – la maison mentale de Sarah-Anne Johnson
48	b <i>Dearphotographer</i> , le passé sur le présent
51	c Le lieu de mémoire et le jardin des souvenirs
58	d <i>Les Fraises sauvages</i> , 1957, Ingmar Bergman et <i>Ulysse, souviens-toi!</i> , 2012, Guy Maddin : deux fictions en leurs maisons
66	e Les vagues et les coquillages : montage
77	4 Les fictions géographiques : <i>Les Passages secrets</i> (2014)
82	a <i>Hiroshima mon amour</i> , 1959, Alain Resnais
85	b Les villes invisibles
88	c <i>The Atlas Group</i> , 1989-2004 – la fabrique d’archives contre l’oubli de Walid Raad
91	5 Adapter et confronter les regards : <i>Sans Perceval</i> (2015) et <i>Les Atomes</i> (2015).
93	a <i>Le Temps retrouvé</i> , 1999, Raoul Ruiz et Marcel Proust
94	b Des Vagues à <i>Sans Perceval</i> (2015)
97	c De <i>Baleine</i> aux <i>Atomes</i> (2015)
106	6 La réappropriation des concepts : <i>Les Châteaux intérieurs</i> (2016)
108	a La chambre du cœur
113	b <i>Camera obscura</i>
119	c Profanations
121	Conclusion
125	Bibliographie

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier monsieur Jean-Loup Bourget, professeur émérite d'études cinématographiques à l'École normale supérieure, qui a accompagné cette thèse, en la dirigeant, et ce depuis l'élaboration de son projet. La qualité de son encadrement s'est manifestée non seulement dans les conseils prodigués lors de nos échanges réguliers et dans ses multiples relectures de ce travail, mais aussi par sa présence attentive lors des projections des films ou événements auxquels je participais. Sa grande curiosité et bienveillance ont permis à ce projet de trouver sa forme définitive.

Je souhaite de la même manière exprimer ma gratitude à monsieur Jean-Charles Fitoussi, cinéaste, qui a accepté d'être le co-directeur artiste de cette thèse. Son regard sur les travaux, notamment en salle de montage, fut précieux ; ainsi que ses recommandations de lectures et de visionnages.

Mes remerciements chaleureux vont également à madame Nadejje Laneyrie-Dagen qui, en encadrant le doctorat SACRe pendant mes années de thèse, a su être une interlocutrice attentive et une conseillère avisée.

Je sais infiniment gré à madame Barbara Turkiquer de s'être rendue disponible pour la relecture de cet écrit, de m'avoir prodigué maints conseils et d'avoir organisé la soutenance de cette thèse.

De même, je suis particulièrement reconnaissante à monsieur Marc Nicolas de l'intérêt qu'il a manifesté à l'égard de cette recherche au sein de la Fémis et au doctorat SACRe, ainsi qu'à monsieur Frédéric Papon et madame Isabelle Pragier. Je voudrais aussi remercier Jean-Marc Vernier et Sylvie Correard.

Ces remerciements seraient incomplets si je n'en adressais pas à l'ensemble du personnel de la Fémis pour leur soutien logistique et tout particulièrement à messieurs Jérôme Pocholle, Stéphane Garry et Lionel Gabet et madame Laurence Berreur.

Je souhaite aussi adresser ma gratitude aux autres doctorants SACRe, dont la fréquentation régulière a notamment permis l'élaboration de projets communs. Je remercie plus particulièrement Linda Dušková, Lara Morciano, Romain Bigé, Augusta Müller et Ianis Lallemand.

Pour nos nombreuses discussions et la confiance qu'ils ont manifestée à l'égard de mon travail, en y participant activement, ce sont enfin tous mes collaborateurs, aux génériques de mes films, que je remercie ici infiniment.

Enfin, un grand merci à Léna Hirzel, Martine Salaun, Gaëlle Aurégan, Laure Espelt et Pierre-Nicolas Guesdon pour avoir joué chacun le rôle de lecteur du document final, ainsi qu'à Julia Knapp, traductrice attentive des textes en langue anglaise.

Questions de méthode

1. <http://www.femis.fr/doctorat-sacre>

Explorer les territoires communs de la recherche et de la création : telle est l'ambition de la formation doctorale « Sciences, Arts, Création, Recherche » (SACRe). Doctorat d'un genre nouveau, SACRe permet l'émergence et le développement de projets associant création et recherche originaux dans leurs méthodes et dans leurs résultats. (...) Dans le doctorat SACRe, la production d'œuvres est étroitement associée à une démarche problématisée s'appuyant sur des champs scientifiques potentiellement variés : sciences humaines et sociales, sciences exactes et appliquées, esthétique des différents arts. La thèse vise à définir un positionnement singulier à l'égard de la question de recherche, dans le champ artistique comme dans le champ scientifique ou théorique¹.

Ainsi se présente le doctorat SACRe dans les formulaires auxquels chacun peut avoir accès. La multiplicité des combinaisons possibles et la nouveauté de la proposition dans le paysage universitaire et artistique français en font un objet hors-norme, hors cadre connu, avec peu de comparaisons possibles, excepté à l'étranger. Cette proposition de thèse résonne ainsi comme une énigme et une ouverture pour le public plus ou moins averti, tout comme elle l'est pour le doctorant qui entame sa recherche à l'aube de la création du programme doctoral. Effectivement, chacun étant à même de proposer sa méthode, ses liaisons entre disciplines, ses associations, son trajet, le jeune chercheur n'a pas de référent auquel se confronter, ou s'il en a quelques-uns, ce ne seront jamais des « modèles » entièrement efficients pour son propre développement. Ici, s'il s'agit de faire « thèse » – et par cela user du vocabulaire conventionnel, de « l'hypothèse » à la « problématique » – la façon, le faire de celui que l'on désignera conventionnellement « artiste » apparaît singulièrement différent. Ce sont quelques lieux communs qu'il faut pourtant rappeler : la méthode de l'artiste (est-ce d'ailleurs une méthode ?) n'a pas de validité permanente, pas forcément de reproductibilité possible, son « efficacité » est douteuse. Parfois il ne sait pas très bien lui-même pourquoi rouge plutôt que bleu, pourquoi dièse plutôt que bémol.

Il n'est pas ici question de convoquer le vocabulaire de l'inspiration, mais simplement de rappeler que peut-être plus qu'un autre, celui qui crée rencontre des états de porosité qui admettent l'inconnu, l'inverse, le rebrousse-poil et le contre-sens dans son propre travail. Sa force de proposition se manifeste dans des productions qui répondent aussi à-côté, partiellement, avec un supplément d'inutile, de marges et de hors sujet.

Il ne répond en effet pas qu'au sujet, il ne résout rien. Si une thèse reste toujours une forme ouverte, un delta qui ouvre la pensée sur la multiplicité des énigmes et des recherches possibles, la thèse en art démultiplie les enjeux, parce qu'elle charrie tous ces alluvions, ces sédiments supplémentaires : un style, une forme, de l'équivoque dans l'œuvre qui ne peut se dévoiler entièrement dans l'écriture.

D'autre part, le sujet de la thèse se confond étrangement avec le sujet de l'écriture. Un « je » intime intrigue pour se retrouver au cœur du travail d'analyse, puisqu'il est celui qui tient, dans une feinte discrétion, les rênes de la création. Souvent, les « inutiles, marges, hors sujet » en sont les rejets directs. Pourtant, il ne peut être question « d'écortcher le je » sur la table de travail de la thèse, comme dans une anatomie autobiographique.

Ces difficultés, à peine suggérées ici dans leur complexité firent le terreau des doutes auxquels celle qui vous les confie s'est confrontée. Qu'est-ce qu'une thèse en art ? Est-ce une thèse sur l'art ? Pas vraiment. Par l'art ? Plutôt. Le doctorat soutient que les propositions artistiques peuvent démontrer, exposer un concept, une étape de réflexion, aussi bien que l'écriture, au cœur même de l'université.

Que tend-on à prouver, à démontrer, à aborder par les méthodes singulières de notre pratique ? Un sujet de thèse peut sembler très classique, un thème, une zone géographique, l'invention d'un procédé ou l'application d'un champ de recherche à un autre. Les réponses, les hypothèses seront en images, en récits, en sons. Quelle est la méthode utilisée ? Il y en aura autant qu'il y aura de doctorants, avec leurs similitudes et leurs disjonctions. Je présenterai ici la mienne, qui ne fait pourtant pas système, ni modèle.

Pour cela, je dérogerai à l'ambition que je me suis fixée de ne pas faire le récit du « je », qui nourrit déjà chacune des propositions artistiques, en retraçant mon parcours étudiantin, afin de donner quelques pistes qui éclairciront sans doute mes choix de lectures, mes références, les œuvres qui nourrissent mon travail et mon désir de réaliser un travail de thèse SACRe.

Après une année d'hypokhâgne et une demi-journée de khâgne, je décide de passer le concours de la Fémis, tout en poursuivant une deuxième année de licence en histoire de l'art à Paris 1. J'hésite entre les départements, me dis, curieusement, que je serais capable d'intégrer l'école en postulant au département décor. Je mise sur ma passion de l'histoire de l'art, sur des parents antiquaires qui m'ont enseigné l'histoire des styles. Cela fonctionne. J'entre à la Fémis en 2008, j'ai vingt ans et je ne veux pas abandonner l'histoire de l'art, les dissertations et les commentaires d'œuvres. Je poursuis ainsi les deux cursus, achève mon master 2 en histoire de l'art de la Renaissance en 2011 et le cursus général de la Fémis en 2012. Sans avoir choisi, sans avoir préféré l'un ou l'autre mais en ayant ressenti la forte nécessité d'écrire et de lire, de ne pas seulement manipuler des outils. Deux parcours, deux milieux, côte à côte, qui ne prenaient pas le pas l'un sur l'autre, ou occasionnellement par alternance, selon les projets, les échéances. Une fois obtenu le diplôme de la Fémis, l'idée de poursuivre un travail de thèse insiste. Je l'imagine initialement « classique », autour des « châteaux intérieurs », déjà abordés lors de mon diplôme, par le film *Demeure* et mon mémoire de fin d'étude. J'imagine m'engager dans une thèse, continuer à travailler sur des projets de décor

ou de scénographie et commencer à développer des projets personnels. Aussi, lorsque j'entends parler du doctorat SACRe, qui n'existe pas encore à la Fémis, j'y trouve un lieu de possible conciliation des chemins que j'avais choisis jusque-là de mener de front.

Réunir une pensée théorique et le travail pratique de recherche de l'artiste, telle est la grande mission que s'est fixée le doctorat. Ne plus prendre pour sujet les gravures de Rembrandt ou de Goltzius, mais son propre travail naissant. En faire l'analyse, la critique ? Ou plutôt offrir une dissection des motivations, des directions, le plan secret, la cartographie des processus en jeu. La recherche ne se déroule plus dans les archives et les suppositions ne se situent pas aux mêmes endroits. L'analyse est moins de l'ordre de la critique *a posteriori* d'un objet artistique dont la genèse échappe au rédacteur qu'un regard rétrospectif qui va pouvoir raconter et faire l'exégèse d'un objet connu, trop connu. Plus proche d'un commentaire épistémologique sur les façons d'élaborer, de rêver et de déplacer qui furent les miennes, que d'un récit de fabrication technique, le texte de cette thèse est composé chronologiquement. Il s'appuie sur les films réalisés dans le cadre du doctorat tout en déployant un réseau de références textuelles ou visuelles, présentes au moment de leurs conceptions respectives. Sera également présenté un choix d'œuvres d'artistes plasticiens, de cinéastes et d'auteurs qui irriguent mon travail ou me paraissent signifiants et riches dans la confrontation et le montage opéré. Ces travaux mettent tous à l'épreuve, de manières diverses, des rapports féconds entre lieu et mémoire.

Le chemin entre les œuvres, les liens et les liaisons, mais aussi les déliaisons et les disjonctions, seront exposés afin de retracer le plus justement possible cette traversée composée de films-jalons et de scénarios autour du champ déterminé par le sujet de thèse.

Le manuscrit accompagne les travaux suivants :

- *Demeure*, 13'07, couleur, sonore, diplôme de fin d'étude département décor de la Fémis, 2012.
- *Sirènes*, 17'44, couleur, dialogué, 2014.
- *Les Passages secrets*, 2014, installation composée de trois vidéos et de trois lettres :
 - *Blancs cristaux Regards sombres*, 10'42, couleur, sonore.
 - *Les Bras invisibles*, 8'22, couleur, muet.
 - *Le Looping oublié*, 7'22, couleur, sonore.
- *Sans Perceval*, 2015, scénario.
- *Les Atomes*, 18'08, couleur, dialogué, 2015.
- *Les Châteaux intérieurs*, 2016, scénario.

Introduction

Il se peut que la spatialité soit la projection de l'appareil psychique. Vraisemblablement aucune autre dérivation. Au lieu des conditions a priori de l'appareil psychique de Kant. La psyché est étendue, n'en sait rien ².

Une porte s'entrouvre. Dans l'obscurité, un personnage tâtonne. Il redécouvre un lieu qu'il a toujours connu et s'émeut. Il plonge dans son passé, en crochète les serrures, colmate les brèches avec des matériaux inconnus, creuse des corridors dans la poussière, suspend des lustres aux béances effondrées. Puis il se retourne vers ceux qui sont restés pudiquement sur le seuil, ouvre les volets et leur propose d'entrer.

Entre invention et mémoire, la spatialité comme représentation d'une pensée créatrice se trouve au cœur de mes interrogations. Il ne s'agit plus seulement de représenter à l'identique un lieu disparu, tel un archéologue, mais au contraire d'assumer l'altération des souvenirs pour édifier les murs disparus, inventer des passages. L'espace architectural est une forme plastique idéale, partagée par les poètes et les artistes visuels, l'objet qui permet les métamorphoses, le réceptacle des transformations opérées sur le réel. Le lieu, une fois réinventé mais agi par la force d'un souvenir, mue, devient un autre, une œuvre qui condense l'expérience d'un réel et celle d'un imaginaire. Qu'est-ce qui fait du lieu l'espace privilégié de cristallisation des mémoires ? Comment les souvenirs singuliers s'incarnent-ils dans l'espace, par la main de l'artiste ?

Le souvenir fait plier la structure des lieux, son architecture, et se métamorphoser son caractère. La mémoire intime, qui meut ces inflexions, lorsqu'elle est en prise au lieu, espace commun et partagé, oscille sans cesse entre son rapport individuel à celui-ci et une dimension plus vaste et collective. Porte-drapeau de la subjectivité, dans une démarche artistique, le souvenir est le véhicule indispensable entre les deux termes de mémoire et de lieu. Cette dynamique n'est pourtant pas exclusive et fait poindre dans le choix intime quelque chose de l'universel.

Comment, dans une histoire personnelle qui a oublié depuis longtemps l'art exemplaire théorisé par des siècles de penseurs, se souvient-on d'un lieu enfoui dans les plis d'un temps dépassé ? Car l'Art de mémoire (*Ars memoriae*), appelé aussi méthode des *loci* ou méthode des lieux, mnémotechnique pratiquée depuis l'Antiquité, a peu à peu perdu sa place d'autorité en la matière. L'existence de cette méthode est rapportée par un document en latin d'auteur inconnu, *la Rhétorique à Herennius*, écrit vers 85 av. J.-C. Cette technique, fondée sur le souvenir de lieux déjà bien connus, auxquels on associe par divers moyens les éléments nouveaux que l'on souhaite mémoriser, sert d'abord à retenir de longues listes d'éléments ordonnés afin de pouvoir les redéployer dans l'ordre d'un discours.

2. Sigmund FREUD, *Résultats, idées, problèmes, II*, Paris, P.U.F., 1985, p. 288.

3. Tzvetan TODOROV, *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 2006, p.14.

4. Gilles DELEUZE, *L'Image-temps. Cinéma 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p.75.

Introduction

Elle lie architecture, image et narration. Elle permettait d'imaginer des espaces, de les reconfigurer, de les parcourir sans jamais figer la « vue » en une image fixe. Le lieu est dès lors associé au récit et à la déambulation.

Si la pratique « scientifique » des lieux de mémoire, appliquée au discours et à la rhétorique, a aujourd'hui bien disparu, ne trouve-t-elle pas des applications actuelles dans le domaine de la création artistique ? Singulièrement, le cinéma pourrait-il en être une application ou un développement ? Mes travaux en sont, d'une certaine manière, la proposition. Quelles transformations successives ai-je imposées à l'espace par le récit dont je l'ai entouré ? Physique puis psychique, physique à nouveau : le lieu est passé par le filtre des souvenirs, extrait des temps, réinventé.

La réduction au plus intime – qui est aussi le plus infime – la mémoire, la collection de récits et de vues (comme on dirait de « cartes postales ») inspirent mon travail et mes recherches par affinités électives parmi des œuvres hétéroclites. Chaque artiste, qu'il le revendique ou non, qu'il en fasse l'objet assumé de son travail ou pas, use de sa mémoire et de ses lacunes, des croisements qu'elle opère, tressage de sa singularité.

Les deux termes qui forment contraste sont l'effacement (l'oubli) et la conservation ; la mémoire est, toujours et nécessairement, une interaction des deux. (...) elle est forcément une sélection. (...) Conserver sans choisir n'est pas encore un travail de mémoire ³.

Ces sont les résurgences, les rémanences, qui permettent les constructions *a posteriori*. Du flux et reflux oublieux, s'échappent quelques traces qui restent sur la plage avant d'être saisies par une main curieuse qui les assemblera.

L'artiste mêle ce qu'il a vu à ce qu'il a rêvé voir. Il associe la révélation soudaine d'un jamais-vu à la reconnaissance immédiate d'un déjà-vu. Il s'efforce de rendre réels des mondes imaginaires. Archives, couleurs, architectures : les références visuelles démultipliées par un kaléidoscope intime seront recomposées sous une apparente univocité. Pourtant des voix dissonantes se sont unies, des souvenirs ont échangé leurs teintes pour former une semblance de cohérence. « *L'image souvenir est une image actualisée ou en voie d'actualisation, qui ne forme pas avec l'image actuelle et présente un circuit d'indiscernabilité* »⁴ écrit Gilles Deleuze. Elle présente, au présent, l'ancien présent que fut le passé, sans pouvoir s'associer toute entière au flux des images actuelles. Impossible de pleinement « la percer à jour » : elle échappe à ce fleuve vivant des images qui s'élaborent en direct, par des connexions lointaines et parfois en ne réussissant justement pas à les établir. Le photogramme de l'image souvenir n'enchaîne pas sur le suivant par association. Là, l'image se fige sur l'échec d'une reconnaissance, « *un circuit d'indiscernabilité* ». Lorsque le projecteur s'arrête, l'on se souvient que la pratique du cinéma est, ontologiquement, une fabrique d'images souvenirs. La pellicule imprime l'instant. Et

ce dernier est d'ores et déjà révolu. En tant que photographie, le cinéma conserve une trace du réel, d'un réel présent qui *a été* indéniablement, comme l'écrit Roland Barthes dans *La Chambre claire*⁵. L'acte de voler une image au présent suggère la mort en puissance de son sujet. Conserver la fugacité d'un instant, dans un album, est une fronde de papier à l'impermanence de la mémoire et des hommes.

Giordano Bruno, bien avant l'invention de la photographie, au XVI^e siècle, se propose de mémoriser l'univers entier grâce à des systèmes de réseaux, de correspondances et d'associations. Il a l'idée d'une combinaison d'images qui, comme le remarque audacieusement Alain Montesse, pourrait anticiper la naissance du cinéma : il dispose sur les roues dentées des dispositifs de Raymond Lulle, non plus des lettres, mais les scènes frappantes et les êtres étranges des anciens palais de la mémoire⁶. Les rouages, en se déclenchant, font défiler les images, faisant déjà œuvre de montage. Car il faut souligner que la mémoire ne fonctionne pas seulement comme un dépôt, mais aussi (et surtout) comme un réseau de connexions, qui, par les liens qu'elles opèrent, créent sens et narration. Cette richesse infinie, fascinante, est aussi celle dont les liaisons ne cessent de m'émerveiller. Une curiosité qui me déplace, d'un objet à l'autre, d'une subjectivité à l'autre, ce dont témoigne par ailleurs ce travail, qui est le reflet assagi, contenu, de mon processus de création. Certains échos sont déroutants tandis que d'autres motifs résonnent comme d'éternelles ritournelles, survivances tenaces qui circulent de temps en temps⁷.

*Le montage procède par répétition et arrêt. La répétition n'est pas le retour de l'identique, c'est le retour en possibilité de ce qui a été. C'est là que réside la proximité entre la répétition et la mémoire. La mémoire, comme le cinéma, peut transformer le réel en possible, et le possible en réel*⁸.

La mise en mouvement des photogrammes, par le cinéma, permet la mobilité des images, ouvre les possibilités de sens et de résonances. L'image souvenir n'est jamais seule, elle évoque et convoque d'autres possibles. Les correspondances se démultiplient, un son ou une idée en appelant d'autres alors que durant le temps de la séance, la projection confond réel et imaginaire par l'artefact cinématographique.

La mémoire des lieux, une fois rendue au monde par les voies de la création artistique, fabrique de nouveaux supports d'invention critique et d'élaboration plastique. La manière dont l'esprit s'empare d'un objet, le manipule, le détourne, l'oublie puis le réinvente : voici le lieu où la singularité des hommes et de leurs affects permet à certains de faire œuvre. Il faut moins se souvenir qu'associer, broder entre et avec les traces, c'est-à-dire « *dissocier les liaisons instituées, bien en place, pour en faire apparaître d'autres, qui sont souvent des liaisons dangereuses...* »⁹. Ceux qui affabulent le monde et les espaces mentent et disent vrai tout ensemble. Les choses se sont déplacées, les lignes ont convergé, mais le sens, lui, s'est déposé à leurs surfaces.

5. Roland BARTHES, *La Chambre claire*, Paris, Les Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980.

6. Alain MONTESE, article in *Cinémaginaire*, n°3, Argelès-sur-mer, 1993.

7. La notion de survivance, *Nachleben*, est l'un des concepts fondamentaux (*Nachleben*, *Pathosformel*) de l'histoire de l'art warburgienne.

8. Giorgio AGAMBEN, *Image et mémoire*, Genève, Hoëbeke, 1998.

9. Jean Bertrand PONTALIS, *Ce temps qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, 1997.

10. Raoul RUIZ, émission radiophonique *Du jour au lendemain*, France Culture, 22 mai 1995.

11. Gilles DELEUZE, *op.cit.*, p.120

12. Giulio CAMILLO, *Le Théâtre de la mémoire*, traduction Eva Cantavenera et Bertrand Schefer, précédé *Des Lieux de l'image* de Bertrand Schefer, Éditions Allia, Paris, 2007.

*Maintenant, je connais le mot : on aurait dû dire Mnémosyne ; c'est-à-dire le point de rencontre entre la littérature et l'image, le texte et l'image, la parole et l'image, l'image en mouvement, enfin, tout ce qui constitue ces arts impurs que sont les arts audiovisuels*¹⁰.

Nos points d'approches voudraient donner à voir, au-delà de la double thématique d'espace et de mémoire, des processus en marche qui s'observent et se réfléchissent (une sorte de métaphore du travail de l'artiste) : comment de nouvelles images, de nouvelles mythologies s'inventent en synthétisant, consciemment ou pas, ce qui a déjà été vu. C'est notamment le travail du cinéaste, de l'écrivain et du peintre. Car, comme le remarque Deleuze à propos du cinéma de Fellini, « *l'imaginaire vaut mieux que l'archive* »¹¹.

Il faudra d'abord voir, intérioriser, puis transformer afin d'inventer : tels sont les processus que j'éprouve et dont je témoigne dans ce texte qui suit l'ordre de mes travaux. Les références qui les accompagnent, peuvent paraître hétéroclites et la façon de les convoquer anachronique ou elliptique. Elles n'apparaissent pourtant que dans la mesure où elles jalonnent l'imaginaire des projets réalisés, comme des outils de la réflexion ou du rêve à partir desquels ils se sont élaborés.

C'est seulement alors que peuvent se construire nos « *châteaux intérieurs* », expression traduite des *Moradas* de sainte Thérèse d'Avila, qui donne titre à la thèse et au dernier scénario qui la compose. Facetté de toute part, car composé de « *diamant et de cristal* », j'imagine ce château comme un kaléidoscope où rebondissent les images et les idées. En 1577, sainte Thérèse d'Avila écrit ce traité sur l'oraison, destiné aux moniales des couvents réformés qu'elle a fondés : il leur faut passer par sept demeures du parcours de l'âme jusqu'au centre du château, lieu intime du mariage spirituel. Surtout, elle leur enjoint d'élargir l'espace de leur cellule conventuelle par ces déambulations intérieures. C'est aussi cette proposition qui m'interpelle et me séduit.

L'expression « théâtre de la mémoire » est, quant à elle, empruntée au dispositif scénique de compilation globale du savoir du monde à partir d'un nombre fini d'images, qu'invente Giulio Camillo, rhétoricien. Dans les années 1530, il fait construire à Paris, pour François I^{er}, un théâtre qui ne sera jamais achevé et dont le fonctionnement reste énigmatique malgré la rédaction de son programme¹². Le théâtre était fait d'une scène, sur laquelle se tenait un spectateur unique, inversant le rapport scène public et de 49 gradins, sur lesquels étaient peints les « lieux ». Dans chaque lieu, il fallait placer en imagination des images issues pour la plupart de la culture gréco-romaine, comme dans les premières techniques de l'art de la mémoire. En fonction du gradin sur lequel on positionnait l'image, le concept associé changeait. Les jeux de montage cinématographique en seront les descendants actifs. Cependant, le souhait, impossible, d'une mémoire exhaustive, se défait peu à peu dans le second terme auquel il

est associé : la notion « d'espaces imaginaires ». Espaces non finis, paysages plutôt qu'architectures, qui permettent une promenade imaginaire apaisée : ce sont dans ceux-ci que déambulent les personnages des derniers travaux. Cette trajectoire, de l'un à l'autre, est présentée dans les différents chapitres de cette thèse.

Dans un premier temps, mon expérience de décoratrice de cinéma est confrontée à la question de l'utilisation des archives. Second temps et premier film, *Demeure*, apprivoise l'idée d'un oubli nécessaire, en réaction à un travail de compilation exhaustive, par une esthétique et un décor réduits au minimum. Puis ce sont les choix du montage, dont je découvre alors la pratique, dans le récit intime avec *Sirènes. Les Passages secrets* propose quant à lui, un tissage entre fiction et documentaire, en inscrivant *in situ* dans la ville des fenêtres vidéos sur d'autres contrées. Les deux projets suivants, exposés dans une cinquième partie, présentent différentes manières de percevoir les mêmes objets, aux filtres des subjectivités des personnages. Enfin, en utilisant l'idée d'espace intérieur dans la fiction même, le projet des *Châteaux intérieurs* propose une voie d'actualisation d'anciennes propositions philosophiques et théologiques.

Louise Bourgeois.
Femme-maison, 1994.



Robert Fludd, *Ars Memoriae in Utriusque Cosmi... Historia*, Tomus Secundus Oppenheim, 1619.



1 Archives et décor

1. Archives et décor

Apprendre à élaborer des décors pour le cinéma, c'est d'abord imaginer comment le lieu sera un personnage à part entière du film, comment la qualité d'un rideau racontera quelque chose du caractère et de la vie de l'occupant du décor. Il faut remonter la trame imaginaire de son existence, lui attribuer une vie en amont du film, et en témoigner dans la discrétion des objets qui l'entourent. Le décor est un outil qui permet l'extériorisation des univers mentaux. Il peut porter l'accent sur des détails et les exacerber, selon le désir du réalisateur – révéler par exemple un autre pan de vie du personnage qui ne sera jamais exposé par le scénario. Il peut épaissir le personnage ou, au contraire, lui donner un poids de mystère supplémentaire. Que fait ce corps dans ce décor ? Que raconte ce décor de ce corps ? Le travail de décorateur pour le cinéma est ainsi un travail d'imagination, de soutien au récit.

C'est une archéologie imaginaire, qui se renforce de recherches historiques et sociales. Chaque lieu à inventer ou à trouver pour le film est pris dans un réseau qu'il faut interroger et exploiter. Photographies, gravures, peintures, plans d'urbanisme ou d'architecture : c'est tout ce territoire qu'il faut arpenter. Le réel et l'histoire des espaces sont le support d'un nouvel espace imaginaire, fabriqué autour d'un récit fictionnel. C'est sur cela que vont reposer la créativité et l'invention. Chaque film sollicite un univers précis, une époque donnée. Par exemple, lorsque je travaillais comme documentaliste pour le *Madame Bovary* de Sophie Barthes ou pour *Le Jeune Karl Marx* de Raoul Peck, deux longs-métrages se déroulant au mitan du XIX^e siècle, pour l'un j'enquêtais sur l'urbanisme rouennais et pour l'autre sur celui de capitales européennes, dont Paris avant les travaux d'Hausmann, afin de permettre au chef-décorateur de trouver des équivalences justes « historiquement » dans notre monde contemporain. Je compilais les images, les gravures, les journaux, les imprimés de papiers peints, les emballages de biens de consommation : tout ce qui pouvait figurer l'époque (les factures et leurs typographies, pour *Madame Bovary*, les représentations des enseignes du faubourg saint Antoine pour *Le Jeune Karl Marx...*).

L'archive est à la fois un objet matériel conservé comme preuve du passé et le lieu qui conserve ces mêmes documents (le mot archive vient d'ailleurs du bas-latin *archivum*, qui signifie « armoire pour les actes »). C'est la première acception qui nous intéresse ici. L'archive conserve la mémoire d'un lieu révolu. Elle est l'objet qui fait le lien entre les époques, l'indice, la trace.

Ces recherches, renouvelées à chaque projet en tant que décoratrice, puis archivées dans l'anticipation d'une utilisation nouvelle, me poussèrent à m'interroger sur leurs autres fonctions possibles. Si, dans la recherche préparatoire du film, aller fouiller dans les archives est une étape logique, ces bibliothèques numériques d'images peuvent trouver un sens d'exposition différent. L'usage utilitariste que j'en fais, pour préparer des décors, ne me suffit pas. Au delà de sa fonction de matériau à partir duquel le décor s'élabore et s'invente, l'archive elle-même m'émeut et m'interpelle.

Pourquoi archiver ? Quelles sont les différentes manières de faire archive ? Qui sont les compagnons de ma manie des petits mots et des tickets de cinéma glissés dans les livres, des notices au dos des photographies (pour le lecteur imaginaire d'un autre temps ou l'oublieuse que je serai peut-être) ? Quels sont les voyages dans le temps et dans l'espace qui nous amènent à revenir sur ces traces ?

Ces trésors anodins, papiers chiffonnés, trésors d'emballages témoins des mains disparues qui les tachèrent de gras, méritaient de refaire surface, indemnes, sans transformation, dans une exposition fragile aux regards contemporains. La démarche d'aller les dégager de leurs gangues de poussières, motivée par un travail ou par un désir intime, geste plus ample parfois que l'objet même, ce trajet prend une place considérable dans les rapports à l'archive. Pour retrouver une simple photographie, il faut parfois parcourir des espaces gigantesques, passer des années en lectures et en enquêtes. Ce contraste entre l'humilité de la chose et la générosité du geste me paraît admirable, presque un manifeste esthétique, une vanité éprouvée par le corps même du chercheur. Démarche intime dont le décorateur n'éprouve pas la nécessité mais dont il ne peut ignorer les ressorts.

Le texte de Walter Benjamin qui suit, découvert dans le catalogue de l'exposition qui était consacrée au philosophe au Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme de la ville de Paris, résonnait non seulement avec la présentation émouvante de ses fiches à la graphie minuscule, mais témoignait des gestes de labeur nécessaires pour exhumer les traces. Ces gestes traversent le paysage, creusent un trajet, dévoilent un processus archaïque, sans cesse renouvelé. Le cheminement de la mémoire y est aussi pertinent, voire plus, que l'endroit où elle arrive.

Le langage a signifié sans malentendu possible que la mémoire n'est pas un instrument pour l'exploration du passé, mais plutôt un médium. Le médium du vécu, de même que le sol terrestre est le médium dans lequel gisent enfouies les villes anciennes. S'efforcer d'approcher son propre passé oblige à se comporter tel un homme qui creuse. Avant tout, il ne doit pas craindre de revenir sans cesse sur un seul et même complexe factuel, de le disperser comme on disperse de la terre, de le retourner comme on retourne le sol. Car ces complexes factuels ne sont rien de plus que les couches qui vont seulement livrer à la prospection la plus méticuleuse ce pour quoi il vaut la peine de creuser. À savoir les images qui, dégagées de tous les contextes antérieurs, résident comme des objets précieux dans les chambres sobres de notre compréhension tardive – tels des bustes dans la galerie du collectionneur.

Et certes il est utile, pour fouiller, d'avancer selon des plans. Mais tout aussi indispensable est le tâtonnement de la bêche, précautionneuse, dans la terre obscure. Et l'on se prive soi-

13. Walter BENJAMIN, *Archives. Exhumer et se souvenir*, Paris, Klincksieck, 2011, p.8.

14. Winfried Georg SEBALD, *Les Émigrants*, traduction Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2000.

*même du meilleur à ne réaliser que l'inventaire des trouvailles sans pouvoir désigner dans le sol d'aujourd'hui l'endroit où se conserve l'ancien. Ainsi les véritables souvenirs doivent-ils beaucoup moins procéder par effectuation de rapports que désigner exactement le lieu où le chercheur s'empara d'eux. Donc il faut que le réel souvenir donne en même temps au sens le plus strict sur le mode épique et rhapsodique une image de celui qui se souvient, de même qu'un bon rapport archéologique n'indiquera pas seulement les couches d'où proviennent les objets trouvés, mais avant tout ces autres couches qu'il a fallu percer au préalable*¹³.

a. *Les Émigrants* – W.G. Sebald et le reflux douloureux des souvenirs

C'est bien ce trajet décrit par Walter Benjamin, à travers des strates, mais également sur la crête des paysages, voyage vertical et horizontal, qui est l'objet du roman *Les Émigrants* de Winfried Georg Sebald.

Ouvrir l'album de photographies, lire les journaux intimes, compulser les actes notariés, les archives familiales, actions qui témoignent d'un autre temps (le mien, ceux de mes aïeux), d'un autre lieu, d'une autre langue (apprise, acquise, oubliée, réapprise, étrangère etc.).

C'est à travers ce matériel que W.G. Sebald se promène. Il rassemble les fragments d'époques révolues en retraversant (littéralement, à pied, et littérairement, par l'écriture) les contrées qui survivent dans les mémoires de ces héros discrets de l'Histoire.

Exilé, que conserve-t-on des lieux que l'on a traversés ? Etroitement liée à l'histoire européenne et aux grandes catastrophes du XX^e siècle, cette interrogation est celle qui traverse toute l'œuvre de W.G. Sebald (1944-2001), lui-même émigré dès l'âge adulte, d'abord en Suisse puis en Angleterre.

Fils d'un ancien sous-officier de la Wehrmacht, exilé volontaire, durant trente ans, il n'a cessé de scruter de loin son pays d'origine. Il n'y revient que pour de courtes expéditions, pour en exhumer traces, ruines et relents d'un passé trop aisément oublié à ses yeux. Les quatre récits d'exils qui constituent *Les Émigrants*¹⁴ sont quatre brèves mais scrupuleuses biographies, quatre enquêtes émaillées de confidences, de témoignages, de souvenirs personnels, de descriptions minutieuses des paysages parcourus. Ce sont des restitutions du passé et des pérégrinations de quatre hommes appelés Henry Selwin, Paul Bereyer, Ambros Adelwarth et Max Ferber. Le travail de Sebald est proche de celui de l'archiviste : certains documents photographiques sont insérés dans le tissu narratif. Tous les quatre (sauf un, composé, de l'aveu de Sebald, à partir de

deux « modèles » ont apparemment réellement existé, et l'auteur, à une époque ou à une autre, les a connus, côtoyés ou croisés. Outre l'exil, ce qui caractérise ces quatre hommes, ce qui les définit, c'est que tous, séparés de leur passé (inconsolables, dépressifs, souffrant d'angoisses, claustrophobes ou amnésiques), sont un jour submergés par le retour de ce passé refoulé, et perdent pied. Quatre récits, quatre discrets et incertains exercices de mémoire, dont l'effet de « réalité » est d'autant plus saisissant qu'ils sont parsemés, étayés par des fragments de lettres, des extraits d'agendas, et surtout (procédé récurrent dans les livres de Sebald) de nombreuses photographies en noir et blanc, insérées dans le texte : clichés énigmatiques, brumeux, vues de lieux visités, de paysages, portraits anciens d'hommes, de femmes, d'enfants disparus. De l'exil, reste une douleur qui ne permet pas la reconstruction. L'écrivain réussit à entrer dans les strates du temps. Il voyage à pied, photographie des paysages, recueille des cartes, des plans, des reproductions de tableaux ou de documents historiques – alors que, par son écriture, il chemine dans le souvenir des lieux traversés, s'efforçant de condenser histoire et mémoire. Car l'espace seul résiste au temps et permet de convoquer les souvenirs, ce que nous rappelle ici Maurice Halbwachs :

Recueillons-nous maintenant, fermons les yeux, remontons le cours du temps aussi loin qu'il nous est possible, tant que notre pensée peut se fixer sur des scènes ou sur des personnes dont nous conservons le souvenir. Jamais nous ne sortons de l'espace. Nous ne nous retrouvons pas, d'ailleurs, dans un espace indéterminé, mais dans des régions que nous connaissons, ou dont nous savons bien que nous pourrions les localiser, puisqu'elles font toujours partie du milieu matériel où nous sommes aujourd'hui. J'ai beau faire effort pour effacer cet entourage local, pour m'en tenir aux sentiments que j'ai éprouvés ou aux réflexions que j'ai formées autrefois. Sentiments, réflexions, comme tous les événements quelconques, doivent bien se replacer en un lieu où j'ai résidé ou par lequel j'ai passé à ce moment et qui existe toujours. Essayons de remonter plus loin. Lorsque nous touchons à l'époque où nous ne nous représentons pas encore, au moins confusément, les lieux, nous arrivons aussi à des régions du passé où notre mémoire n'atteint plus. Il n'est donc pas exact que pour se souvenir il faille se transporter en pensée hors de l'espace, puisque au contraire c'est l'image seule de l'espace qui, en raison de sa stabilité, nous donne l'illusion de ne point changer à travers le temps et de retrouver le passé dans le présent; mais c'est bien ainsi qu'on peut définir la mémoire; et que l'espace seul est assez stable pour pouvoir durer sans vieillir ni perdre aucune de ses parties¹⁵.

15. Maurice HALBWACHS,
La Mémoire collective, Paris, Albin
Michel, 1997, p.236

Si l'espace est si présent, c'est qu'il est l'écrin où le souvenir « a eu lieu ». Là où les hommes ont disparu, résiste l'endroit, certes modifié, altéré, mais toujours présent. Le voyage de Sebald, afin de tirer les fils des vies de ses personnages, ne pouvait se faire que dans un déplacement dans l'es-

pace, là où disparaît une partie de la *Mittleeuropa*. Disparition qui coïncide étonnamment avec sa révélation, notamment par ces images, justement révélées, que sont les photographies.

b. *Autobiography* – l'atlas intime de Sol LeWitt

L'artiste conceptuel Sol LeWitt est né à Hartford, dans le Connecticut, dans une famille d'émigrants juifs de Russie. Lorsqu'il arrive en 1953 à New-York, après un service militaire effectué en pleine guerre de Corée, il s'installe dans un studio du Lower East Side, dans le vieux quartier ashkénaze d'Hester Street. Il étudie notamment à la *School of Visual Arts* et travaille pour le magazine *Seventeen*. En 1955, il est employé dans l'étude de l'architecte I.M.Pei et découvre l'art de Muybridge. Au MoMA, il rencontre Robert Ryman, Dan Flavin, Jasper Johns, Robert Rauschenberg et Frank Stella. Pourtant, malgré l'ébullition du milieu dans lequel il évolue, il décide en 1980 de quitter New-York pour l'Italie, d'émigrer à son tour. Une série de clichés en noir et blanc à l'image d'un inventaire minutieux décrivent l'environnement new-yorkais de Sol LeWitt : ce sont des photographies réalisées pour la plupart juste avant son départ pour Spolète. Aucune des images ne captive l'attention de manière singulière, ni pour son fond, ni pour sa forme, mais il s'agit bien d'un travail qui s'appréhende dans son ensemble.



Sol LeWitt, *Autobiography*,
1980.

Le livre ¹⁶ qu'il compose et auquel il donne le nom d'*Autobiography*, se présente ainsi sous la forme d'un inventaire méthodique et exhaustif de chacun des objets du lieu de vie et de travail de l'artiste à New York. Ces photos ont été prises lors de son déménagement ; elles se déploient du général au spécifique, chaque page de l'ouvrage comporte neuf photos de même format.

On y trouve la plomberie et l'huissier, les prises murales et les pots de confitures vides, mais aussi plantes et bibliothèque, à la fois indices d'une enquête méthodique et souvenirs maniaques. On y trouve des portraits de famille, des papiers administratifs. On y trouve tout. L'accumulation et la disposition des images dressent ainsi un portrait de Sol LeWitt.

Ce travail évoque celui de Boltanski, qui dans son premier livre d'artiste, composé en 1969, *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950 (1)*, propose une tentative de reconstitution de ses six premières années. Les neuf feuillets rassemblent une photographie de classe, une rédaction scolaire, etc. Avec les *Trois tiroirs* (1970), sa reconstitution s'effectue en volume. Les étiquettes dactylographiées et insérées sur chaque tiroir indiquent leur contenu : ils conservent de petits objets en pâte à modeler reproduisant des choses qui auraient appartenu à Christian Boltanski enfant : des avions, une bouillotte... On pense également à l'ironique et amusante installation de Claes Oldenburg, le *Mouse Museum* (1977), dans laquelle le visiteur pouvait observer une collection d'objets reliés à la figure de Mickey Mouse, *alter ego* de l'artiste : « *The Mouse, that's me!* » ¹⁷. Le musée est composé d'une structure déambulatoire en bois peint en noir dont la forme évoque à la fois la tête de la célèbre souris et une caméra mécanique. Il contient 385 objets, exposés sur une étagère à l'intérieur de la tête aux larges oreilles rondes. Ceux-ci sont amassés depuis des années par l'artiste et présentés pour la première fois en 1965, comme le « *museum of popular art n.y.c* », sur des étagères blanches de l'appartement new-yorkais de Claes Oldenburg. La collection consiste en une suite composite, sans hiérarchie de valeur, de souvenirs, jouets, prototypes de ses œuvres (fragments et modèles, ready-made plus ou moins altérés). Elle propose à la fois un portrait de l'artiste au travail, un aperçu de ses voyages, un journal intime fragmentaire, choisi et imagé, d'un monde contemporain où les biens sont plus rapidement périssables et datés. Claes Oldenburg propose une archéologie contemporaine d'une société de consommation naissante, dans laquelle s'inscrit son propre travail de sculpteur.

Le projet d'*Autobiography* reproduit quant à lui l'exhaustivité des biens matériels de l'artiste, avec un degré moindre d'humour, notamment dans la présentation formelle (un *Mouse Museum* versus une belle édition en noir et blanc) mais avec une absence de hiérarchie similaire. La nature banale de la plupart des objets, si l'œuvre fait notamment écho aux saisies de biens de la Seconde Guerre mondiale, ironise également sur le principe de possession de la société de consommation, celle des *Choses* de Perec ¹⁸. Pourtant, il y a de la poésie dans un tel inventaire, l'humilité

16. Sol LEWITT, *Autobiography*, NYC, New York Multiples Inc., 1980.

17. Jörg WOLFERT, Claes OLDENBURG, *The Sixties exhibition brochure*, traduction Cynthia Hall, Vienna, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2012, p.14, p. 20.

18. Georges PEREC, *Les Choses, une histoire des années 60*, Paris, 10/18, 2005.

19. Michael McMILLAN, *The Front Room*, Londres, Black Dog Publishing, 2009.

des objets contre l'arrogance et la provocation de l'ouvrage (car c'est ainsi qu'il fut reçu).

Ce sont des archives auxquelles rien ne doit échapper, pour lesquelles tous les objets sont sur un pied d'égalité, grâce à l'usage d'un format systématique. C'est également un recueil, un mausolée intime contre l'oubli : rien ne doit disparaître de la mémoire du lieu dans lequel il vécut pendant presque vingt ans.

Ces deux projets semblent ne pas choisir, du moins, ils prétendent ne pas le faire. Ils exposent une inquiétude, celle d'oublier le moindre détail. Ils font aussi l'exposition d'une subjectivité et d'une intimité, celles de Sol LeWitt et celle de Claes Oldenburg, en feignant l'objectivité. C'est au spectateur de décider où poser son regard, là où celui-ci sera happé pour des raisons qui elles, convoqueront sa subjectivité. Ces œuvres, en prétendant l'exposition *in extenso* de tout l'espace quotidien d'un artiste, démontrent qu'au lieu de révéler « tout sur l'artiste », l'absence de choix plus précis fabrique, curieusement, plutôt un catalogue désinvesti de la présence de l'auteur. Elles n'en restent pas moins de formidables témoignages sur leur époque, formellement exposés de manière attractive et esthétique. Manque peut-être le récit ou le scénario qui nous attacherait à ces objets, tissage entre image et histoire que Sebald a su si bien réaliser et Benjamin décrire.

c. *The West Indian Front Room, Memories and Impressions of Black British Homes – l'objet rapporté par-delà les mers*

Du 18 octobre 2005 au 19 février 2006 eut lieu l'exposition intitulée « *The West Indian Front Room, Memories and Impressions of Black British Homes* » ¹⁹ au John Hammond/Geffrye Museum de Londres. Elle proposait une autre manière de témoigner du souvenir et de son fétichisme, en exaltant la valeur de l'objet rapporté : exposition anthropologique et sociologique, contrebalancée par la singularité des témoignages. Autour d'un gramophone ou d'une armoire à verroterie, les souvenirs s'élaborent, se font et se défont, se contredisent. L'objet honni pour sa laideur, comme ce napperon pâli sur le téléviseur, est chéri pour ce qu'il raconte (de la tradition caribéenne, ou encore le souvenir d'une obscure cousine brodant). Rassemblés, ces artefacts peuvent évoquer l'esthétique *seventies* des installations d'Edward Kienholz : ce sont les mêmes papiers-peints, un mobilier similaire. Pourtant, chez l'écrivain et commissaire invité, Michael McMillan, on ne décèle aucune transformation plastique critique, c'est un travail de *period room* contemporain, de décor pour l'espace du musée, au prisme d'une histoire globale et des *post-colonial studies*. C'est un hommage amusé aux traces que propose l'exposition : elles faisaient office de catalyseurs en réactivant les mémoires, permettant le témoignage de toute une génération de façon immersive.

L'exposition explorait les décors, à l'échelle 1, de maisons occupées par des immigrants venus des Caraïbes après-guerre. Le point central de l'exposition était une installation conçue par Michael McMillan, qui représentait sa vision du salon de la traditionnelle «*west Indian house*», d'après des souvenirs de ses parents et proches des maisons des années 1960 et 1970. Sur le modèle des *period rooms*, nés à la fin du XIX^e siècle et très en vogue au XX^e siècle (notamment dans le monde anglo-saxon)²⁰, l'installation proposait une plongée inédite dans des espaces cependant moins distants historiquement et peu étudiés.

Les *period rooms* proposent des reconstitutions par souci de lisibilité et de pédagogie : en plongeant le promeneur au cœur même d'un décor, on espère lui faire apprécier l'œuvre, l'objet décoratif, dans sa dimension historique. On offre une contextualisation, une mémoire historique, certifiée par des chercheurs. Ce type de scénographie promeut la reconstitution de chambres, de cabinets, de salons de musique, de cloîtres ou de cours intérieures. Ces décors accueillent des peintures, des sculptures, des meubles, des tapisseries et autres objets d'art, d'une même période, souvent d'une même origine géographique. Époque Tudor ou Napoléon III, vie à la campagne ou à la cour : sont ainsi créés les *period rooms* ou «*ensembles*»²¹, dans lesquels des ambiances suggestives rappellent leur destination originale, grâce à des systèmes d'échos entre les œuvres. Comme les décors de cinéma, les *period rooms* traduisent une époque. Pièces auxquelles il manque d'être investies par des acteurs, aux objets d'être manipulés et déplacés. Si les cartels rapportent parfois des anecdotes, elles seront rarement écrites dans un souci de susciter l'empathie du visiteur, mais plutôt afin de faciliter l'assimilation pédagogique des savoirs exposés.

En revanche, dans l'installation de Michael McMillan (et pour cela même proche d'un décor de film) point d'œuvre d'art ni d'objet désuet à l'utilité devenue aujourd'hui énigmatique, mais de simples souvenirs de personnes vivantes. Une attention particulière a été accordée à l'ameublement des salons des personnes interviewées. Ainsi le symbolisme de certains objets et leurs liens avec l'identité personnelle étaient mis en exergue dans les récits qui accompagnaient la déambulation. On passe de l'histoire des princesses des *period rooms* à l'histoire des petites gens, entre le salon de Louis XIV et la chambre bretonne d'un musée des traditions populaires d'un petit village.

L'évocation de Michael McMillan d'une chambre typique comprenait ainsi une gamme de biens populaires en Afrique et aux Caraïbes. Ceux-ci ont une résonance particulière pour leurs propriétaires. Ce sont les témoignages qui rendent l'expérience de l'exposition touchante et marquante : ils scénarisent, animent le décor, lui rendent les voix et les parfums. Son propre souvenir de petit garçon dans le salon de ses parents en témoigne, en évoquant textures, odeurs et sons :

20. «*Il n'est pas aisé de dater la première réalisation de ce type de mise en exposition. S'il est bien quelques musées et expositions qui vont dans ce sens dès le XIX^e siècle, il faut attendre le premier tiers du XX^e siècle pour voir apparaître de telles reconstitutions, à grande échelle et dans les salles d'expositions permanentes. En Europe, ces reconstitutions sont d'ailleurs rarement réalisées dans les musées exclusivement dédiés à l'art, mais plutôt consacrés aux arts-décoratifs ou populaires. Le Schweizerisches Landesmuseum de Zurich et le Bayerisches Nationalmuseum de Munich créent ainsi des reconstitutions, notamment mais pas exclusivement, pour des œuvres. Ce sont surtout les musées ethnographiques qui développent ce concept, dans l'est et le nord de l'Europe principalement (Darmstadt, Lubeck, Magdebourg, Nuremberg, Copenhague, Stockholm, Bygd). Aux Etats-Unis, la situation est relativement différente. Le Museum of Art de Cleveland présente des reconstitutions dès 1917, mais encore de manière relativement limitée (dans quelques salles seulement) ; le succès de ce type de mise en exposition apparaît réellement au moment de l'exposition des chambres de l'aile américaine du Metropolitan Museum de New York en 1924.* » François PONCELET, «*Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres* », CeROArt [En ligne], 2 | 2008, mis en ligne le 06 octobre 2008, consulté le 20 avril 2016. URL : <http://ceroart.revues.org/565>

21. Notons que le métier d'ensemblier, au cinéma, consiste à rassembler le mobilier pour un décor.

22. Michael McMILLAN, *op.cit.*, p.113. «*You weren't allowed in this room unless there were guests, but it's Sunday, Jim Reeves's 'The Distant Drums' is blaring out of the 'Bluespot' radiogram and big people are chatting news from back home. Mum is drinking Babycham. I pass her the plastic pineapple ice bucket and listen quiet as a lamb, my skin sticking to the plastic covering the PVC imitation leather settee. I smell of rice and peas and the paraffin heater competing with the air freshener and polish from the drinks cabinet filled with glasses that are never used. I touch the painted glass fish and plastic flowers on fanciful sugar-starched crochet on a gold-rimmed fake marble coffee table. A blue-eyed Jesus looks down at me from The Last Supper on floral wallpaper saying 'cleanliness is next to godliness'. Sunshine beams through pressed lace curtains onto the colourful patterned carpet. The front room looked so good, that it didn't matter how poor we were, we were decent people. Growing up, this room echoed the proverb, 'By the sweat of your brow, you will eat bread' and haunted me like nails scratching a blackboard. I know now that it is part of who I am and unconsciously I recreate a similar shrine in my own home today.* »

*L'accès à cette pièce ne nous était pas permis, sauf si nous avions des invités, mais nous sommes dimanche, la radio-tourne-disque «*Bluespot*» beugle les «*Distant Drums*» de Jim Reeves et des grands échangent des nouvelles de chez nous. Maman boit du Babycham. Je lui passe le seau à glace-ananas en plastique et écoute, muet comme une carpe, ma peau qui colle au plastique recouvrant le canapé en PVC imitation-cuir. Je sens le riz et pois, mais aussi le poêle à mazout mélangé au désodorisant et à la cire, provenant du bar rempli de verres jamais touchés. Je touche le poisson en verre peint et les fleurs en plastique posés sur la table basse en faux marbre bordée d'or. Un Jésus aux yeux bleus me regarde depuis la Cène, perché sur du papier peint à fleurs proclamant «*la propreté s'apparente à la piété*». Le soleil rayonne à travers des rideaux en dentelle sur la moquette imprimée de couleurs vives. Le salon avait tellement bel air que notre pauvreté n'importait plus, nous étions des gens bien. Durant mon enfance, cette pièce faisait écho au proverbe «*C'est à la sueur de ton front que tu mangeras du pain*», et me hanta tel le crissement d'ongles sur un tableau noir. Je sais maintenant que cela fait partie de la personne que je suis et je reconstruis inconsciemment un tel autel dans ma propre maison aujourd'hui*²².

Une évocation hyperréaliste de ce souvenir d'enfance (autour de quelques objets symboliques extraits de ces intérieurs) était créée pour l'exposition. Le décor, installé comme dans un studio de cinéma, est mis en contexte par des postes d'écoute avec des brefs extraits d'entrevues réalisées avec des émigrés de première et seconde génération d'origine afro-antillaise qui ont partagé leurs expériences. Des entrevues filmées par Joel Karamath étaient diffusées sur deux écrans et des photographies des intérieurs des communautés noires britanniques tapissaient les murs. Dans un coin salon séparé, les visiteurs pouvaient laisser leurs propres souvenirs de leurs propres maisons, en dépôt.

Le nombre des histoires possibles, la profusion des objets qui permettent aux récits d'émerger, les bibliothèques jamais essouffées par le fil des anecdotes, de ce chœur de millions de voix, laquelle choisir d'extraire lorsque l'on décide de faire un film ? En travaillant comme décoratrice, on me désignait mon objet, un temps donné, un espace géographique. Lorsque je décide de réaliser un film, à la multiplicité des possibles se substitue la blancheur d'une archive vierge.



The Front Room, John Hammond/Geffrye Museum de Londres, 2006.



2 De l'art de la mémoire et de l'oubli : *Demeure* (2012)



13'07
couleur
sonore

Toutes ces archives, ces piles d'images d'objets dont les histoires s'étirent à l'infini, c'est à la fois la fascination du détail et du nombre et le désir d'exhaustivité et de ses histoires. Lorsque je décide de réaliser mon premier film, des milliers d'images sont là, dans mon imaginaire, elles se pressent, elles se mêlent, se dissolvent. Lesquelles choisir ? Et si aucune ne me convainc une fois émergée ? Je crois que c'est le flux, le mouvement infini qui me fascine, bien plus que les objets qui le composent.

Je pense à Ivan Denissovitch²³ dans sa cellule. Il rêve de sa datcha. Il l'imagine – car il n'y est pas. Peut-être qu'il ne s'en souvient pas. Alors elle s'émancipe du réel. Cela devient autre chose. Une tentative de se souvenir. Peut-être que seuls la *tabula rasa*, le déménagement ou l'incendie permettront à l'imagination d'extraire, de synthétiser pour témoigner plus largement d'un processus de mémoire que d'une mémoire singulière.

Que reste-t-il de ma mémoire ? Qu'est-ce que l'on fabrique avec l'oubli, en s'émancipant de l'archive et d'un travail d'historien²⁴ ?

a. Architecture libérienne – Fantômes colons en demeure(s)

Il me semble évident que l'image n'est pas au présent. (...) L'image même, c'est un ensemble de rapports de temps dont le présent ne fait que découler, soit comme commun multiple, soit comme plus petit diviseur. Les rapports de temps ne sont jamais vus dans la perception ordinaire, mais ils le sont dans l'image, dès qu'elle est créatrice. Elle rend sensibles, visibles, les rapports de temps irréductibles au présent²⁵.

L'image permet parfois, comme Gilles Deleuze le souligne, de faire paraître distinctement différents temps au sein d'une unique représentation. Ainsi, les photographies de Max Belcher des maisons libériennes dans les années 1980²⁶ témoignent exactement de la survivance de temps éloignés et de géographies disjointes dans l'architecture même de ces demeures.

Max Belcher entreprit une série de photographies, au Liberia et aux USA, qui comparait les formes architecturales des deux pays. Car entre 1816 et 1847, les Noirs libres et les esclaves libérés des Etats-Unis furent encouragés par l'*American Colonization Society* et d'autres groupes à émigrer au Liberia, sur le continent africain. Tandis que certains de ces groupes luttèrent pour l'abolition de l'esclavage et voulaient répandre le christianisme évangélique, d'autres soutenaient cette migration dans le but de renforcer l'esclavage dans le pays, en évacuant des Etats-Unis les Noirs libérés. Environ 17 000 colons firent le voyage (ils vinrent de Géorgie, du Maryland, de Virginie, et de la Caroline du Sud et du Nord). Ils fondèrent

23. Alexandre SOLJENITSYNE, *Une journée d'Ivan Denissovitch*, Paris, Fayard, 2007.

24. « De ne pas oublier que sans la faculté d'oubli nous ne serions qu'archives mémorielles en tout et pour tout, à tel point saturés par l'omniscience du passé qu'il ne resterait dans nos zones de stockage neuronal plus aucun espace libre pour penser à vivre la suite. » Yves PAGÈS, *Souviens-moi*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2014. Le livre d'Yves Pagès est composé de suite de fragments commençant par « De ne pas oublier que », hommage au Je me souviens de Georges Perec, paru en 1978. Dans ce fragment, l'auteur affirme que l'oubli est absolument nécessaire pour laisser place (aussi au sens d'espace) aux archives à venir, au futur. Il faut trier, jeter, pour laisser de la place à de nouveaux objets de pensée. C'est un éloge de l'oubli qui permet de vivre au présent, tendu vers l'avenir plutôt que vers un passé disparu.

25. Gilles DELEUZE, « Le cerveau c'est l'écran » (1986), *Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*, Les Éditions de Minuit, 2003, p.270.

26. Max BELCHER, Svend E. HOLSOE, Bernard L. HERMAN, *A Land and Life Remembered: America-Liberian Folk Architecture*, University of Georgia Press, 1988.

des villes, construisirent des fermes et développèrent une culture et une architecture qui reflétaient leurs origines. Les maisons, églises et autres bâtiments qu'ils érigèrent, de même que l'organisation de la société libérienne qu'ils mirent en place, témoignent de leur héritage. Construisant dans un style architectural du sud des Etats-Unis, arborant vérandas et porches à colonnes doriques ou encore portiques grecs, les colons renversèrent certaines des hiérarchies qu'ils avaient connues en Amérique et s'imposèrent comme une élite locale au Liberia, où ils jouèrent un rôle prépondérant dans la société jusque dans les années 1980. Cette architecture, construite de mémoire dans une nouvelle contrée, évoque la structure sociale de l'ancien pays. Les résidences de nombreux colons semblent sortir d'un paysage du sud des Etats-Unis, alors que leurs propriétaires durent en fait traverser l'Atlantique pour s'approprier cette architecture, acte impensable sans ce déplacement. Malgré tout, les éléments architecturaux classiques ont subi d'énormes transformations. Les matériaux ne sont pas les mêmes, les plans n'ont pas voyagé, la mémoire des colons a sélectionné, transformé, épuré.

Ainsi la structure architectonique de la véranda de la maison de *Cove Grove* subvertit la rigueur équilibrée des demeures américaines. Les « colonnes » en évoquent le dessin, elles sont devenues les lignes d'un schéma simplifié, celui dont on se souvient « à peu près ». Proches du dessin d'enfant, qui choisit ce qui l'émeut, mais également de ce jeu de balancier de la mémoire, qui opère ses sélections, efface ce qu'elle juge superflu, ces demeures toutes poétiques paraissent suspendues hors du temps grâce à l'incongruité de leurs assemblages. Le schéma a pris volume avec le charme de ses lignes tracées à main levée, le charme du croquis et de l'esquisse.



Max Belcher, *Cove Grove*, built circa 1830. Perquimans County, North Carolina, 1986.



Max Belcher, *The Rev. June Moore House*, built circa 1885. Arthington, Liberia, 1977.

c. *Ars memorativa*

J'arrive aux domaines et aux vastes palais de la mémoire où se trouvent les trésors d'innombrables images, qu'on y a apportées en les tirant de toutes les choses perçues par les sens ; y sont déposés tous les produits de notre pensée, obtenus en amplifiant ou en réduisant les perceptions des sens ou en les transformant d'une façon ou d'une autre ; j'y trouve aussi tout ce qui y a été mis en dépôt et en réserve et qui n'a pas été encore englouti et enterré par l'oubli. Quand j'entre là, j'évoque toutes les images que je veux. Certaines se présentent tout de suite, d'autres se font désirer plus longtemps, comme si je les tirais de réceptacles plus secrets. D'autres accourent en masse et, alors que j'en cherche et que j'en veux d'autres, elles se mettent en avant avec l'air de dire : « Ne serait-ce pas moi ? »³²

Je choisis cette citation, qui clôturait *Demeure*, pour donner une piste de lecture rétrospective au film. Clef énigmatique, qui ne résout rien mais donne peut-être à rêver ou à s'approprier de manière plus intelligible l'expérience sensorielle que constitue le visionnage du film. La réserve, ce serait alors ces meubles sous des toiles blanches ; les fondus démultiplieraient un espace illimité, où les colonnes et les murs apparaissent, se masquent, s'inversent tandis que l'oubli serait dans les voiles et la pudeur des nuances de blancs. Rien de précis n'est décrit dans ce passage des *Confessions*, et rien ne se révèle vraiment, ne s'identifie avec sûreté dans *Demeure*. Les « vastes palais » de saint Augustin peuvent évoquer par ailleurs au lecteur contemporain les « vastes portiques » de « La vie antérieure » de Charles Baudelaire³³ (poète qui sera convoqué plus tard dans *Sirènes*), architecture et grotte basaltique à la fois, espace ouvert sur une mer incessante dont les reflets animent les yeux du poète. Ce projet est né après la découverte des techniques spatialisantes antiques, puis renaissantes, de mémorisation. Ainsi, depuis l'Antiquité grecque s'est développé l'art caché de la mémoire. Son récit primitif repose en l'histoire de Simonide de Céos, poète chargé de faire le panégyrique de Scopas lors d'un banquet. Emporté par son chant, il le consacre en grande partie à Castor et Pollux, ce que lui reproche son hôte qui lui demande de diviser son salaire. Il lui conseille également de demander aux frères jumeaux la moitié de la somme promise.

Plus tard, alors que le repas se termine à peine, un esclave vient prévenir Simonide que deux cavaliers l'attendent dehors. Simonide a beau chercher les cavaliers, la nuit ne semble dissimuler personne. C'est alors que s'effondre la demeure de Scopas et qu'il périt avec ses convives sous les gravats. Seul demeure le poète, sauvé par Castor et Pollux. Subsiste aussi sa mémoire : car nul ne reconnaît les corps excepté Simonide, qui se souvient de l'emplacement de chacun autour du festin. C'est autour de ce récit que vont s'élaborer les premières techniques mnémotechniques, développées dans les traités de rhétorique, que ce soit dans l'*Ad Herennium* (auteur anonyme) ou dans les écrits de Cicéron.

32. AUGUSTIN, *Confessions*, X, 8, Paris, Garnier-Flammarion, p.220-221.

33. « J'ai longtemps habité sous de vastes portiques / Que les soleils marins teignaient de mille feux, / Et que leurs grands piliers, droits et majestueux, / Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques. » Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1996, p.47.

34. CICÉRON, *De Oratore*, II, LXXXVI, 351-354, cité par Frances Amelia YATES, *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1987, p.14.

35. Sébastien MAROT, *L'Art de la mémoire, le territoire et l'architecture*, Paris, Éditions de la Villette, 2010, p.22-26. L'auteur s'y demande dans quelle mesure cette science architecturée du souvenir influe sur l'édification réelle des bâtiments.

Aussi, pour exercer cette faculté du cerveau, doit-on, selon le conseil de Simonide, choisir en pensée des lieux distincts, se former des images des choses qu'on veut retenir, puis ranger ces images dans les divers lieux. Alors l'ordre des lieux conserve l'ordre des choses ; les images rappellent les choses elles-mêmes. Les lieux sont les tablettes de cire sur lesquelles on écrit ; les images sont les lettres qu'on y trace³⁴.

En imagination, il faut construire une architecture, réelle ou imaginaire, y placer des objets de manière précise et signifiante selon un chemin de déambulation qui permettra, lorsque l'on restituera à l'esprit son *locus artificialis*, de se souvenir du discours pour lequel on l'avait conçu. Dans la série de *loci* (lieux), il faut utiliser des *imagines* (images) frappantes pour bien mémoriser, en suscitant des chocs émotionnels (humains tachés de sang ou couverts de peinture, animaux chimériques, etc). Dans *Demeure*, point d'animaux ou d'humains maculés de sang, mais des murs qui finissent par se gorger d'encre de Chine. Les images composées ne sont pas marquantes, au contraire, elles se fondent et se succèdent avec fluidité, jusqu'au moment de cette plainte noire intérieure, qui fait rupture, image et trace illisible, en convoquant la calligraphie et le déluge à la fois. L'espace du film est un *white cube* aux murs légers, bricolés. Il figure pour moi l'espace mental *lambda*, tel une maquette de scène de théâtre. Son « quatrième mur », où se place toujours la caméra, devant laquelle on modifie les angles, suspend les accessoires, dispose les chaises et autres pendules. Place du roi, place de la reine caméra, devant laquelle peuvent être figurées toutes les idylles et toutes les batailles. Un lieu pour tous lieux. C'est une scène, la scène d'un cerveau imaginaire qui convoque un à un des souvenirs à demi oubliés, dans un demi sommeil. Ils se succèdent et prennent sens grâce au montage. Cette économie réduite permet de figurer ces différents espaces mentaux en restant très simple, prototypale, voire essentielle dans son architecture. Peut-être y avait-il, à l'époque des grands rhéteurs, des affinités particulières entre genre de discours et type d'espace ? *Demeure*, au stade de la résurgence endormie, murs en draps, filtre sensible qui jongle entre réminiscence et oubli³⁵. Illustrant le rôle de l'architecture comme lieu de mémoire, saint Augustin, qui possédait une mémoire exercée selon les directions de la mnémotechnique classique, fait ainsi allusion aux vastes palais de la mémoire à partir desquels il évoque toutes les images qu'il veut : « vastes palais », « *thesaurus* »... Contrairement à Cicéron (et comme dans *Demeure*) le lieu-réceptacle reste le même : c'est un théâtre, un fond de scène qui peut être meublé et perçu de manières différentes. La conception du *locus* primitif prime :

La mise au point des loci est de la plus grande importance, car le même ensemble de loci peut être utilisé plusieurs fois pour se rappeler des choses différentes. Les images que nous y avons disposées pour nous rappeler un ensemble de choses s'évanouissent et s'effacent quand nous ne les utilisons plus. Mais les loci restent dans la mémoire et nous pouvons les utiliser de nouveau en y disposant un autre ensemble d'images destinées à un autre

*ensemble de choses. Les loci sont comme les tablettes enduites de cire qui demeurent quand ce qu'on y a écrit a été effacé et qui sont prêtes à un nouvel emploi*³⁶.

Ces techniques d'architecture mémorielle se développent jusqu'au XVII^e siècle, avec les travaux de figures emblématiques telles saint Augustin, Fludd ou Giordano Bruno, sans oublier le théâtre de la mémoire de Giulio Camillo. C'est en comprenant la mémoire comme une partie de la Prudence (*memoria, intelligentia, providentia*) qu'Albert le Grand et saint Thomas d'Aquin en traitent : « *L'homme ne peut pas comprendre sans images (phantasmata)*. (...) *Pour la réminiscence, il faut prendre un point de départ, d'où on commence à avancer pour se rappeler... Il faut imaginer une certaine succession de lieux sur lesquels on distribue dans un certain ordre les images (phantasmata) de toutes les choses dont on veut se rappeler* »³⁷. J'imagine qu'à pas de loup, avec timidité, les fantômes (*phantasmata*) défilent dans de longs couloirs dont les volets de fenêtres battent, une chamade de lieu, sous des rafales de vent. En lisant saint Augustin ou saint Thomas d'Aquin, des images s'élaborent, poétiques et floutées, transformant le phantasme (les images) en d'autres fantômes (les images, qui en sont toujours sur l'écran). Cette technique de mémoire artificielle était donc réalisée grâce à deux choses : les *loci* et les *imagines* ou *phantasmata*. Sujet fascinant et complexe que le cinéaste franco-chilien Raoul Ruiz aurait voulu mettre en scène au cinéma autour d'une figure éminemment romanesque. Il « *avait le projet de réaliser un film qui aurait traité des voyages de Matteo Ricci et des palais de la mémoire en jouant avec les codes de la mémoire artificielle* »³⁸. Matteo Ricci (1552-1610) était un jésuite italien³⁹, expert en mnémotechnique, missionnaire en Chine. Il fit le pont entre la culture occidentale et orientale, évangélisant tout en étant respectueux des traditions auxquelles il s'ajuste. Il est considéré comme le fondateur de l'Église de Chine. *Mnémotechnique de l'Occident (Xiguo jifa, 西国记法)* fut publié à Nanchang en 1596. Matteo Ricci pouvait mémoriser les « Quatre Livres » (romans considérés comme étant les œuvres de fiction les plus importantes et les plus influentes de la Chine pré-moderne) et pouvait réciter des lignes entières de caractères chinois dans un sens ou dans l'autre. Etonné par cette mémoire prodigieuse, le vice-roi du Jiangxi lui demanda d'enseigner cette méthode à ses fils (les concours impériaux exigeant la mémorisation des œuvres classiques, une telle méthode aurait présenté un avantage décisif). Cédant à sa demande, Ricci traduisit en chinois un petit livre qu'il avait composé quand il était étudiant à Rome.

Quasiment à la même époque, sainte Thérèse d'Avila (1515-1582), réformatrice de l'ordre du Carmel, construit elle aussi son « château intérieur »⁴⁰, dont elle décrit les paradoxes spatiaux, dont celui-ci : comment réussir à entrer dans une pièce dans laquelle on se trouvait depuis toujours ?

Ces espaces imaginaires sont œuvres d'architectes libérés des contraintes matérielles. Peu importe alors que la structure architectonique soit fragile, puisqu'elle est mentale ? Les matériaux, les dimensions, les ouver-

36. Frances Amelia YATES, *op.cit.*, p.19.

37. THOMAS D'AQUIN, *De memoria et reminiscencia*, cité par Frances Amelia YATES, *Idem*, p.84.

38. « *Je dois notamment tourner un film important en Chine, sur les voyages de Matteo Ricci, lequel traite essentiellement de l' " art de la mémoire " classique. Le titre provisoire en est Imitatio Imperi (" L'imitation de l'Empire "), une expression des jésuites qui désigne tous les rituels de la liturgie de l'Église catholique empruntés aux rituels de l'Empire romain, lesquels furent repris et sacralisés par cette Église. Dans ce film, on trouvera bien évidemment le palais de la mémoire, - donc certaines constructions réelles ou bien imaginaires -, où les récits seront traités comme des tableaux. Ce tableau du palais de la mémoire, donné une fois pour toutes, contient des imago qui renvoient aux textes et que je veux faire apparaître comme des images oniriques. Dans l'art de la mémoire classique, les images sont bien des icônes oniriques, car elles sont arbitraires, surprenantes, elles rappellent des textes mais qui sont liés à des lieux dans lesquels on circule temporellement. » Raoul RUIZ, *Entretiens*, Genève, Hoëbeke, 1999, p. 81-82*

39. Le sinologue américain Jonathan D.Spence écrit le livre qui inspira Raoul Ruiz : *The Memory Palace of Matteo Ricci*, New-York, Elizabeth Sifton Books/Viking, 1983, 1984, traduction Martine Leroy-Battistelli, *Le Palais de la Mémoire de Matteo Ricci*, Paris, Payot, 1986.

40. THÉRÈSE D'AVILA, *Le Château de l'âme, ou le livre des demeures*, Paris, Seuil, 1997.

41. Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e Siècle. Le livre des passages*, traduction J. Lacoste, Paris, Les Éditions du Cerf, 1993, p. 478-479.

42. Donner à comprendre ces lieux mnémotechniques est-il possible dans un espace disruptif, discontinu, irrespectueux des règles données ? Le scénario des *Châteaux intérieurs* en sera plus tard la tentative.

tures et perspectives : tout semble possible au rêveur. Pourtant, afin d'ordonner leur pensée, les anciens utilisent un code architectural classique : colonnades et chapiteaux, souci de mesure et d'équilibre (l'entrecolonnement est déterminant, la hauteur du fût l'est aussi, etc). C'est un espace identifiable, composé d'un vocabulaire réaliste. Ces techniques, en étant si rigoureusement décrites, ne laissent finalement que peu de place à l'imagination. Elles sont les artisanes de la mémoire. Elles font système, elles sont les outils qui permettent la mémorisation. Là s'incarne la limite d'une possible analogie que l'on serait tenté de faire entre espaces mnémotechniques (tels qu'ils furent théorisés au fil des siècles par les rhéteurs et les maîtres de l'Église) et création artistique, qui passerait par des constructions fictionnelles, si l'on définit l'œuvre comme une composition, tissée de souvenirs, donc d'expériences (dont la hiérarchie compte peu) et d'avenir (soit de désir et d'élan).

La définition de l'image dialectique proposée par Walter Benjamin dans *Le Livre des passages*, est proche de nos hypothèses, en tant qu'elle conjugue « Autrefois » et « Maintenant » :

*Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent au passé est purement temporelle, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant est dialectique : elle n'est pas de nature temporelle, mais de nature figurative*⁴¹.

La création serait celle qui ne respecte pas les principes architectoniques mais réinventerait, en se délestant des conventions établies, des arcs-boutants et autres clefs de voûte, garanties d'une bonne maîtrise, au risque de voir s'effondrer l'hypothèse, l'œuvre. Il est l'architecte loufoque et facétieux de son espace déambulatoire : les portes sont trop étroites, les couloirs trop étirés et il pleut dans la salle de bal. Les ratés sont plus profus que les réussites, mais les compositions autorisent tous les métissages, entre réminiscence et projection. Il m'a ainsi fallu dépasser, ou plutôt déplacer, le concept des « théâtres de la mémoire », celui de Giulio Camillo qui souhaitait avoir le monde entier et tous les savoirs devant les yeux, qui me fascinait tant, afin de choisir parcimonieusement, ce que je voulais donner à voir⁴².

Et si ces espaces n'avaient aucune visée préalable, serait-il nécessaire de les construire ? Si l'on ôtait le souci mnémotechnique, seraient-ils envisagés autrement ? Peut-être, pour se promener, l'esprit libre, sans destination préalable. Les esthètes apprécieraient sans doute d'y errer, sous un ombrage toujours estival, bercés par une brise maritime. Et resteraient ces espaces dont les artistes témoignent. Un espace qui n'est plus seulement mental, mais plutôt perception d'un réel partagé, transfiguré par le pinceau, le crayon, la caméra.

Qu'est-ce que l'espace que nous partageons ? Est-il véritablement

commun, puisque nous pouvons le percevoir de manières si diverses? Les questions ne cessent d'affluer alors, confrontant ou accolant tour à tour perception et réalité : n'évoluons-nous pas dans des projections phantasmatiques ? Si je perçois cet espace autrement que mon voisin, n'est-ce pas l'espace même qui diffère ? Le paradigme est essentiel, primaire. Dès l'enfance, chacun s'y confronte. Les peintres et les cinéastes, par exemple, en témoignent constamment dans leur travail. La touche et le style fondent la singularité de l'auteur. D'aucuns seront fascinés par le motif, qu'on appelle aussi le sujet. J'éprouve le plaisir de reconnaître, découvrir l'autre sujet, celui qui dit « je », à travers son filtre, sa manière. Munch réaffirme, dans ses écrits, l'évidente unicité d'un regard, tout en soulignant sa plasticité, sa versatilité permanente.

Le fait est que l'on voit les choses avec des yeux différents selon le moment. On a des yeux différents le matin et le soir. Notre manière de voir dépend aussi de notre état d'âme. C'est pourquoi le même motif peut-être perçu de tant de manières différentes, et c'est là tout l'intérêt de l'art (...). Et si l'on ne peut pas peindre de mémoire et si l'on est forcé d'utiliser un modèle, ce sera raté. Les peintres du détail qualifient cette manière de faire malhonnête, alors que (pour eux) peindre avec honnêteté c'est peindre avec une précision photographique une chaise ou une table telle qu'elle est. Ils considèrent malhonnête d'essayer de reproduire une atmosphère.

Dans une beuverie les contours deviennent souvent flous et tout semble chaotique. Comme chacun le sait, il arrive de voir double. Si l'on voit double il faut alors, c'est l'évidence même, peindre par exemple deux nez.

Et si l'on voit un verre de travers, on le peint de travers (...). Une chaise peut bien entendu être aussi intéressante qu'un être humain, mais cette chaise doit être alors être vue par un être humain. Il faut qu'elle ait attiré son attention, d'une manière ou d'une autre, et qu'elle retienne aussi l'attention des spectateurs. Ce n'est pas la chaise qui doit être peinte, mais ce qu'une personne a ressenti en la regardant (...). Sinon on oublie le tableau à l'instant où on le quitte⁴³.

Munch sait qu'il voit autrement que son voisin. Mais ce n'est pas pour être siennes que sa vision et puis sa peinture lui semblent meilleures ou plus justes. Il s'agit de transmettre la vérité de la perception, qui est singulière. L'espace que je parcours est mien, réinventé par mon regard et mes sens.

Au cinéma, le décorateur et le chef-opérateur agissent sur l'espace réel : vont-ils en faire un espace perçu par un seul personnage (par exemple, dans *Le Procès* d'Orson Welles, la chambre de K., au plafond écrasant) ou au contraire calquer une réalité architecturale, que la caméra et la lumière

43. Edvard MUNCH, *Écrits*, traduction Luce Hinsch, Paris, Les Presses du réel, 2011, p.142-143.

44. C'est lors de son séjour à Avignon (1867-1871) que Mallarmé entreprend l'écriture de ce texte étrange intitulé *Igitur* ou *la folie d'Elbehnon*. C'est un conte fantastique dans lequel le personnage : Elbehnon Igitur, couché sur les cendres de ses ancêtres, essaie, « après avoir bu la goutte du néant qui manque à la mer » d'abolir le hasard en jetant les dés sur le coup de Minuit.

45. Stéphane MALLARMÉ, *Igitur* (1869), *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1945, p.435.

46. *Ibidem*.

devront explorer de manière différente afin de souligner le regard d'un personnage ? Le décor peut servir un cinéma « psychologique », il peut offrir la transposition d'un espace mental, enfermer son acteur dedans : il peut peindre Thérèse d'Avila cloîtrée dans la pièce dans laquelle elle était depuis toujours. Le décor est un artifice qui peut mentir sur la géométrie et l'architecture, qui peut déplacer l'inquiétude et décaler le regard. Sa permissivité est telle qu'elle peut évoquer ces espaces intérieurs, d'ordinaire tenus secrets derrière les rétines. C'est sur cette mobilité de l'espace que je décide de jouer, sur sa plasticité en me posant la question suivante : quel est le décor à l'intérieur de mon corps ? Pour *Demeure* – qui convoque à la fois sainte Thérèse, Ivan Denissovitch, les pages blanches et les croquis de guingois, tous et moi seule – je décide de faire fi des archives personnelles, de limiter les références. Le décor est en tissu, il boit l'encre comme le papier, par exemple celui d'*Igitur*, de Stéphane Mallarmé⁴⁴, « ce Conte (qui) s'adresse à l'Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même »⁴⁵. Intelligence qui met en scène : voilà le projet, qui me semble a posteriori à la foi extravagant, présomptueux et terriblement minimal de cet espace théâtral mental, cette petite maquette filmée qui fut le décor de *Demeure*. « *Igitur descend les escaliers, de l'esprit humain, va au fond des choses* »⁴⁶. Tel Alice au pays des Merveilles, Igitur va s'aventurer dans un pays de concept où certains vestiges du monde terrestre subsistent néanmoins. Les « escaliers » associés à « l'esprit humain » : la poésie naît de cette confrontation entre l'odeur de cire d'abeille, la douceur de la rampe d'escalier, sa matérialité – et l'évanescence, le souffle du concept d'esprit humain.

Dans *Demeure*, il y a apparemment déperdition des lettres, des mots, de la langue – au profit d'un projet essentiellement sensoriel, qui plonge le spectateur dans un univers vierge, vierge comme une feuille de papier blanc. Pourtant, le lieu, toujours le même, un rectangle de plexiglas blanc encadré de trois murs de tissus suspendus, requiert les colonnes, le mobilier caché sous les draps, afin de fabriquer de nouvelles perspectives où chaque objet fait signe et appelle le suivant. La conjugaison d'une matérialité bien tangible et de la fragilité d'une idée, difficilement figurative, est un ardu exercice. Si je décidais de minimiser, dans *Demeure*, toute référence, de voiler le mobilier, pour en faire des figures difficilement référencées (bien qu'on reconnaisse du mobilier de jardin en fer forgé, sous les draps), c'était que la tentation du signe, du symbole (l'idée d'« une chaise » plutôt que « telle ou telle chaise ») était alors pour moi la solution la plus évidente. En poésie, le mot, la phrase, ont cette qualité ontologique d'émancipation de la figuration, ce que le cinéma n'a pas. Il capture l'objet, le représente. La littérature ne convoque jamais l'objet en tant que tel, mais son aura, le mot qui en porte mille images possibles. Lorsque « l'Heure » de Mallarmé se contemple dans un « miroir », il n'y a pas heurt mais union des termes, bien qu'ils soient de registres apparemment contradictoires.

Certainement subsiste une présence de Minuit. L'heure n'a pas disparu par un miroir, ne s'est pas enfouie en tentures, évoquant un ameublement par sa vacante sonorité. Je me rappelle que son or allait feindre en l'absence un joyau nul de rêverie, riche et inutile survivance (...). Et du Minuit demeure la présence en la vision d'une chambre du temps où le mystérieux ameublement arrête un vague frémissement de pensée, lumineuse brisure du retour de ses ondes (...) ⁴⁷.

L'ombre et la clarté du poème *Igitur*, son silence sonore, où ressurgissent des saisons, des vents et des tempêtes, cet espace suspendu : ce sont aussi les lieux de référence de *Demeure*. Chambre suspendue dans un temps (qu'on trouvera plus tard explicitement filmée dans *Sirènes*), à laquelle le lecteur, après le poète, revient sans cesse, « riche et inutile rêverie », nostalgique d'une époque révolue. Chambre dont la lumière devient ténèbres : « Inutile, de l'ameublement accompli qui se tassera en ténèbres comme les tentures, déjà alourdies en une forme permanente de toujours, tandis que, leur virtuelle, produite par sa propre apparition en le miroitement de l'obscurité, scintille le feu pur du diamant de l'horloge(...) » ⁴⁸. Les tentures ou murs de voiles de *Demeure* se chargent aussi d'encre noire, geste calligraphique, en une conclusion-éteignoir où subsiste un pendule saugrenu qui oscille. Il semble se mirer dans un sol miroir à demi laqué de larmes noires.

Ce filigrane de maison pleure. Et elle est loin d'être la seule : l'installation de Stéphane Thidet, *Le Refuge* (2007), est une cabane où il pleut sans discontinuer à l'intérieur et dans laquelle le spectateur peut déambuler, armé d'un parapluie. On pense au « *Sunt lacrimae rerum* » de Virgile ⁴⁹, soit « des larmes des choses » soit « des larmes que certaines choses (et dans le contexte du poème, il s'agit en fait d'événements) provoquent en nous ». La formulation est puissante dans son équivocité. La traduction « il y a des larmes dans les choses » concilie la belle idée, animiste ou latourienne, que les objets, les lieux ont une vie propre et peuvent avoir des émotions, mais sans négliger l'effet possible de leur contemplation. On peut estimer que les larmes noires de *Demeure* étaient là depuis le début et n'attendaient que le reflux du souvenir, la parade des images pour se déverser.

C'est à la fois une *camera obscura* et une *chambre claire* où les corps ont disparu. Les bibliothèques fumées de Parmiggiani et les apparitions de lumières de James Turrell, les enfilades d'Hammershoi dont seule subsiste une moulure : de toutes les images qui affluaient dans mes recherches préparatoires, peu affleurent. Mais sans toutes les œuvres et les lectures fréquentées, nul doute que cet essai expérimental eût été différent. Car il aura fallu entrebâiller, ouvrir, enfoncer de nombreuses portes pour se permettre cette évocation curieuse, balbutiante et pudique que constitue ce premier film.

47. *Ibidem*.

48. *Ibidem*.

49. VIRGILE, *Énéide I*, 413-465, Gallimard, Paris, 1991, p.312.

50. Emily DICKINSON, *Car l'adieu, c'est la nuit*, poème 360, traduction Claire Malroux, Gallimard, 2007, p.107

51. Ce sont des moulages en résine et marbre de cabanes que la fille de l'artiste, âgée de trois ans, a réalisées avec des coussins, des draps, des tréteaux et des livres, imitant les drapés de la sculpture classique.

L'âme connaît des moments d'évasion –

Où enfonçant toutes les portes –

Elle danse, dans les airs, comme une Bombe

Et se balance sur les Heures... ⁵⁰

Un lustre se balance toujours, il danse, souvenir des *Époux Arnolfini*, présage de celui de *Sirènes*, tandis que des draps recouvrent prudemment les meubles gracieux en fil de fer, comme dans ces grandes demeures en deuil ou dans les marbres imposants de Ryan Gander ⁵¹. Plus léger et moins percutant sans doute, le film a la liberté et la fragilité de l'essai, comme griffonné sur une page blanche.



Ryan Gander,
I s i v v i, 2013.



Claudio Parmiggiani,
Sans-titre, 2009.

La mémoire est l'un des *Leitmotive* principaux autour duquel le travail de Pascal Convert s'articule. Ce n'est pas toujours la sienne, elle touche souvent à l'histoire collective (*Monument à la Mémoire des Otages fusillés au Mont Valérien entre 1941 et 1944* ; ou encore les trois sculptures suivantes : *La Pietà du Kosovo* (d'après la photographie de Georges Méryllon), *La Madone de Benthala* (d'après la photographie de Hocine Zaourar), *La mort de Mohammed Al Dura à Gaza* (AFP/A2) ; etc.), ce qui n'est pas le cas des œuvres ici citées, pour leurs similitudes formelles avec *Demeure*. Ainsi, il se penche d'une façon qui peut sembler *a priori* clinique sur des lieux désertés par leurs habitants, en extirpant de leur architecture le filigrane fantomatique de leurs passages ou en repliant le dessin de leurs murs, stratifiant les époques autant qu'il ouvre les temps. Il procède à une archéologie intime, une enquête sur l'espace. Georges Didi-Huberman, dans *La Demeure, la souche, Appartements de l'artiste*, étudie ce travail, notamment autour de la série des *Villas*.

*Décor et décoratif deviennent ainsi comme les signes et les mouvements désaffectés – apparemment neutres, sans affects – d'une longue durée intime, le plus souvent insue-inaperçue. Le décor accompagne notre vie entière et c'est lui en effet que nous distinguons le moins. Il habille notre intérieur, les rideaux de nos fenêtres*⁵².

Dans ce commentaire, on peut être frappé par la résurgence des « tenures » d'*Igitur*. Je découvre le travail de Pascal Convert alors que je prépare le tournage de *Demeure*. Il n'est pas anodin que la blancheur et la simplicité formelle du film, résultat que je n'avais jamais désiré « conceptuel » ou « hermétique » (plutôt entraînée à la réalisation de décors opulents, composites voire baroques) soit aussi dû à la fréquentation de cette œuvre économe d'effets.

Vers 1983, Pascal Convert découvre, avec Didier Malgor, trois demeures en ruine sur la côte des Basques, à Biarritz : Itxasgoïty (ce qui signifie à peu près « la maison de là-haut » ou « au-dessus de la mer »), Argenson, Belle-Rose. Ce sont ces trois villas-vestiges qui suscitent sa curiosité et lui permettent de constituer trois livres en hommage à leur architecture (*Villa Itxasgoïty, Villa Argenson et Villa Belle-Rose*)⁵³. Recueils de photographies, de dessins d'architectures, de recompositions, de moulages, de négatifs : l'artiste dévoile les traces d'un temps disparu. Archéologue, il repère, opère des relevés. Poète, il rêve la rampe de l'escalier, photographie son ombre, la démultiplie. *L'appartement de l'artiste* est une série autobiographique commencée en 1987 avec la transformation – par vitrification minutieuse de tous les éléments de boiserie – d'une pièce de l'appartement alors occupé par lui. C'est une « archéologisation » de son lieu de vie.

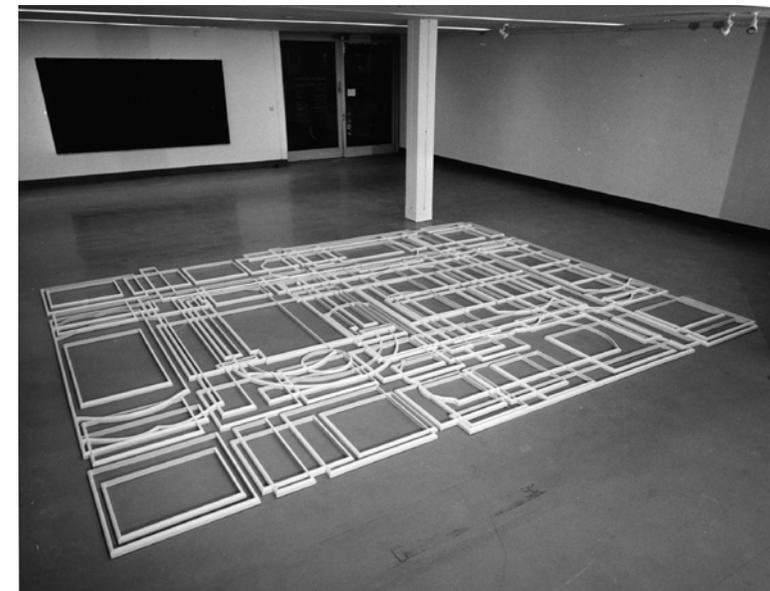
*La structure répétitive de cadres moulurés dont la partie interne recouverte de verre réfléchissait les variations de la lumière venant de l'extérieur devenait un décor en lumière naturelle, un décor dont le seul acteur était la lumière*⁵⁴.

52. Georges DIDI-HUBERMAN, *La Demeure, la souche*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000, p.65.

53. Pascal CONVERT, *Villa Argenson, Biarritz, généalogie des lieux*, Édition Atlantica, 2007. Pascal CONVERT, *Villa Belle Rose, Biarritz, généalogie des lieux*, Édition Atlantica, 2007. Pascal CONVERT, *Itxasgoïty, Biarritz, la maison là-haut, généalogie des lieux*, Édition Atlantica, 2007.

54. Pascal CONVERT : <http://www.pascalconvert.fr/architecture/appartement/deposition.html>.

Dans *Demeure*, ce sont aussi les différentes moulures qui subsistent et témoignent, seuls signes architecturés d'un espace référencé comme le souvenir d'une demeure (qui demeure). Des extraits, voire des extractions de maison sont agencés sur la petite scène, tout comme Pascal Convert représente une simple courbure d'escalier sur une feuille blanche.



Pascal Convert,
Appartement de l'artiste,
1992.



Pascal Convert,
Appartement de l'artiste,
1989.

À cette vitrification du lieu fait suite en 1989 une reconstitution de verre gravé – à l'échelle – sur deux pans de murs éclairés artificiellement. En 1990, il expose à Genève une version « dépliée » ou « panoramique » des quatre pans de murs, sur lesquels la marmorite (un verre noir autrefois utilisé pour les plaques funéraires) a remplacé le verre clair.

Sur ces cloisons blanches, des surfaces d'un noir intense rappellent la forme des lambris. La transparence des vitres est remplacée par de la marmorite noire tout comme les surfaces dessinées par les lambris. La disposition de certaines peut évoquer des portes-fenêtres, l'emplacement d'une cheminée et une porte. Par conséquent, l'appartement de l'artiste se situe à l'extérieur de cet intérieur inaccessible.

Pascal Convert simplifie l'espace, le rend à sa structure. Disparaît la présence de l'habitant. Ses *appartements de l'artiste* tendent à l'épuisement, jusqu'à leur essence même. On peut y lire un effacement progressif d'une mémoire saturée, qui choisirait de ne conserver de l'architecture que son squelette, tout comme j'essayais de le faire dans *Demeure*. Dans ce triste démontage, on trouve la poésie de l'esprit du lieu, la beauté et l'élégance de la simplicité des relevés d'architectes. On y lit l'effacement des temps, des espaces, des souvenirs.

L'étape suivante se nomme « *déposition* » (deux versions existent, l'une en verre gravé, l'autre en bois). Elle consiste en un « *rabattement intérieur des quatre parois sur la surface au sol* », comme un château de cartes qui s'effondrerait, mais en se superposant exactement. Tous les éléments ornementaux sont désormais mis sur le même plan pour constituer un tableau labyrinthique. Lieu foulé, usé, parcouru par les hommes, à présent veillé par des murs tombés au sol que l'artiste, en le choisissant comme objet d'élection pour son travail, transforme, élève en espace mémorable, si ce n'est immémorial, tout en le mettant à mort. Il fait œuvre en donnant à voir sa dissolution.

De la muséification, sous un vitrage lumineux, à l'édification d'une plaque mortuaire, jusqu'à la déposition, cette série est une mise au tombeau exemplaire, un deuil d'espace. Pascal Convert épure, extrait la trame, puis résume l'espace, le met à plat, jusqu'à clore ce panorama, en 1993, par un cube impénétrable qui retourne l'espace de la pièce sur lui-même. Espace intime du souvenir, indéchiffrable et mental, où seule la caméra d'un œil intérieur, rentré en soi, peut déambuler : ce que je tente de réaliser dans *Demeure*.

Demeure,
photogrammes, 2012.



3 Monter la maison d'enfance : *Sirènes* (2014)

55. Rainer Maria RILKE, *Les Cahiers de Malte Laurids Bridge*, traduction Maurice Betz, in *Œuvres, Prose*, vol.1, Paris, Seuil, 1966, p.563-564.

*Telle que je la retrouve dans mon souvenir au développement enfantin, ce n'est pas un bâtiment ; elle est toute fondue et répartie en moi ; ici une pièce, là une pièce, et ici un bout de couloir qui ne relie pas ces deux pièces, mais est conservé en soi, comme un fragment. C'est ainsi que tout est répandu en moi : les chambres, les escaliers, qui descendaient avec une lenteur si cérémonieuse, d'autres escaliers, cages étroites montant en spirale, dans l'obscurité desquelles on avançait comme le sang dans les veines ; les chambres des tourelles, les balcons haut suspendus, les galeries inattendues où vous rejetait une petite porte ; tout cela est encore en moi et ne cessera jamais d'y être. C'est comme si l'image de cette maison était tombée en moi de hauteurs infinies et s'était brisée sur mon tréfonds*⁵⁵.

Lorsque Rainer Maria Rilke, dans *Les Cahiers de Malte Laurids Bridge*, décrit la maison d'enfance du héros, il met l'accent non seulement sur la permanence et l'importance des premiers souvenirs mais, également, sur cette étrange fragmentation accomplie par le temps, cette réduction à des miettes, des paillettes d'espaces et de temps, enfouies dans le corps du sujet.

Cet espace que je convoque et que je dissimule sous les draps, par extraits et restrictions figuratives dans *Demeure*, quel est-il ? C'est une maison, c'est celle de mon enfance, ressouvenue en rêves, retrouvée, morcellée, dans les maisons des autres. L'odeur de la cire, les mouettes qui hurlent au dessus des toits : autant de passages vers cette maison perdue dans des temps déjà lointains. Le motif de la maison d'enfance est prégnant dans les arts visuels et au cinéma. Je suis loin d'être la seule à réinventer ma maison. Comment recoller les « fragments » du puzzle, de ce miroir brisé ? Avec *Sirènes*, j'expérimente le collage, en m'essayant au montage. Comme pour *Demeure*, je rassemble des images et des œuvres qui m'interpellent, durant la préparation, avant de savoir quel film prendra forme. Par exemple, le travail de Sarah-Anne Johnson, à l'opposé de la rigueur formelle et conceptuelle de celui de Pascal Convert, m'interroge par ses qualités narratives, son recours aux maisons de poupée (dans lesquelles je pratiquais également l'art de la décoration, enfant) et par son impudeur transfigurée et surréaliste. C'est le revers extériorisé, quasi hystérique, de la rétention magnifiée des formes de Pascal Convert.

a. *House on fire*, 2009 - la maison mentale de Sarah-Anne Johnson

L'œuvre de la plasticienne canadienne Sarah-Anne Johnson, intitulée *House on fire*, construit un objet que l'on peut qualifier de projection du « château intérieur » de sa grand-mère maternelle.



17'44
couleur
dialogué

Sarah-Anne Johnson est née en 1976 à Winnipeg. En 1956, sa grand-mère, Velma Orlikow, soignée de dépression *post-partum* à l'Institut Allan Memorial de Montréal, un hôpital aménagé dans un manoir gothique. Velma et les autres patients ne pouvaient en aucun cas soupçonner qu'ils avaient été attirés dans le monde du MK-ULTRA, un programme secret, financé par la CIA, qui expérimentait des méthodes brutales de médication. L'artiste use de trois directions techniquement très différentes pour le raconter.

56. Jon KALMAN STEFANSON, *La Tristesse des anges*, Paris, Gallimard, 2011, p.15.

La pièce maîtresse de ce projet, tri-dimensionnelle, intitulée *House on fire*, est une maison de poupées surréaliste et symbolique. La grande maison de poupées de trois étages semble tout à fait banale. Jusqu'à ce que l'on remarque les fenêtres tournées sur le côté, les branches des arbres émergentes à partir d'une coupole, et des flammes vives sur le toit. Les choses deviennent plus étranges encore à l'intérieur : une chambre se trouve sous un tas de neige, un couloir d'hôpital brille sous les lumières fluorescentes.

L'on découvre des espaces déformés, inversés, investis par l'imaginaire (celui de la grand-mère, celui de la petite-fille) : un salon couvert de neige, une cave remplie du sol au plafond par des piles de papier, des salles envahies par des branches d'arbre, une chambre au lit sanglé. Un autre regard dans cette maison de poupées révèle également deux figurines d'argile dans une grotte de neige : Velma Orlikow nue avec un sac sur sa tête, dansant avec Cameron, son psychiatre diabolique. Le symbolisme de Sarah-Anne Johnson répète les mêmes motifs indéfiniment, dans le décor mental qu'elle a mis en forme dans la tradition enfantine des maisons de poupées. De façon paradigmatique, l'arbre revient par exemple sous différentes manières : feuilles très présentes du papier peint, bûcher dans la cuisine, envahissement des couloirs. Le feu lutte avec la neige. Elle s'enflamme, telle la datcha du final du *Sacrifice* de Tarkovski (1986), ou la petite cabane de palme brésilienne dont je monte le flamboiement dans *Sirènes*.

Ce sont les souvenirs fabulés, délestés de leur réalisme qui s'incarnent dans le corps de la maison. Le lieu se charge, se surcharge, est envahi. L'on y suffoque dans la touffeur tout comme on y grelotte dans les espaces les plus impersonnels. Hommage terrible à sa grand-mère, cette œuvre est à la fois hautement conceptuelle et très visuelle, fascinante dans les détails que l'on y déniche à chaque nouvelle prospection. L'équilibre rationnel de l'architecture est brisé par des inversions, des accumulations, l'aspect labyrinthique de sa construction. Le dédale mental est représenté sous une forme architecturée où chaque élément fait écho à du signifiant (comme dans les espaces lynchéens d'un *Mulholland Drive*), et ici à un récit raconté d'une génération à l'autre. « *Certains mots forment des gangues au creux des temps, et à l'intérieur se trouve peut-être le souvenir (de toi)* »⁵⁶. Ce sont les cavités enneigées, les cimes flamboyantes, les escaliers impossibles de cette demeure en laquelle se multiplie Velma, enfermée. On ne peut d'ailleurs y jeter qu'un œil extérieur, car contrai-

rement aux maisons de poupées traditionnelles, elle ne s'ouvre pas en deux. Il ne s'agit pas d'un écorché, mais d'un énigmatique espace autour duquel l'on tourne et dont seul l'onirisme rend supportable la cruauté. L'objet est clos : la confession est partielle même si l'on regarde à travers des fenêtres grandes comme des trous de serrure, nous transformant en voyeur fasciné de cette maison des délires.



Sarah-Anne Johnson.
House on fire, 2009.



b. *Dearphotographer*, le passé sur le présent

Observer à travers les trous de serrure, dévoiler à demi : telle est la proposition de Sarah Anne Johnson, entre impudeur et voyeurisme. La difficulté est celle de raconter le lieu intime mais de ne pas faire le déballage de son intimité. C'est aussi une inquiétude, une ligne de crête sur laquelle la plasticienne se trouve en équilibre précaire. Quelle est la place du spectateur devant une œuvre qui exploite directement la vie de l'artiste ? Comment lui faire une place ? *Demeure* proposait déjà, de manière métaphorique et retenue, un projet autobiographique, contorsionné dans une forme conceptuelle dont j'aurais voulu qu'elle fût moins opaque aux spectateurs. Pour le projet suivant, *Sirènes*, il me fallait filmer la vraie maison que j'avais déjà en tête pour le précédent projet, juxtaposer passé et présent, raconter un peu, pour ouvrir un passage. La brèche narrative, finalement mince, alors que j'avais le sentiment de dire « beaucoup », d'en « dire trop » en le faisant, permet-elle d'adhérer au film ou au contraire, frustre-t-elle celui qui le regarde ? À quel moment l'objet devient-il partageable et « récupérable » par le spectateur ?

Lorsque nous nous promenons sur le blog *dearphotographer*, notre curiosité nous pousse non seulement à observer les modifications dans l'image, mais aussi à lire les légendes, à imaginer plus qu'il n'est écrit.

Taylor Jone, en créant ce blog, permet à chacun de comparer deux instants photographiés à des années d'intervalle. Les internautes sont ainsi conviés à envoyer une image fabriquée sur le principe suivant : une main (que l'on suppose être celle de l'internaute lui-même), dont la présence en premier plan souligne le caractère fortement personnel quoique anonyme du photographe, tient un cliché devant l'appareil. Il masque ainsi une partie du cadre, en correspondant de manière approximative avec l'espace dans lequel il est photographié. Il s'agit d'un collage, entre deux temps distants mais non dans le sujet, qui est rigoureusement le même. Si le montage associe classiquement deux photogrammes côte à côte, montage horizontal, ici, en les superposant (sans la transparence de la pellicule néanmoins, qui créerait une surimpression), dans un montage vertical. Parfois, rien n'a bougé : en témoigne un exemple réalisé par une jeune femme aux ongles vernis de jaune d'or, qui tient le fantôme de son grand frère déguisé en Batman, devant le papier peint inamovible du salon de ses parents. D'autres fois, le mobilier a changé, les pièces ont d'autres destinations que celles qu'elles eurent auparavant. Elles évoquent tout à coup autre chose, déplacent l'imagination. La plupart du temps, ce sont bien des maisons que les internautes photographient.

Quand nous eûmes peint en blanc la salle de bains installée dans une annexe à part, soutenue par des colonnes de fonte, et à laquelle on ne pouvait accéder que par une passerelle, elle vint en personne inspecter le travail accompli. Le spectacle, inhabituel à ses yeux, lui inspira ce commentaire sibyllin que l'endroit,

57. W.G. SEBALD, *op.cit.*, p.16.

58. *Varda tous courts*, 2007 Cinéma Tamaris Vidéo (Court métrage & présentation du film par Agnès Varda).

qui lui avait toujours fait penser à une vieille serre, lui rappelait maintenant un pigeonnier remis à neuf ⁵⁷.

La différence fascine : le travail du temps, sur les visages et sur les espaces, les modes dépassées ou retrouvées. Les modifications de peintures, comme en témoigne cet extrait de Sebald, peuvent altérer et refigurer notre compréhension de l'espace. Un court-métrage étonnant d'Agnès Varda, daté de 1984, 7 p., *cuis., s. de b.... à saisir*, illustre l'effet de métamorphose dans un même lieu. Un agent immobilier, par une *voix off*, présente un « 7 pièces, cuisine, salle de bain » à un couple alors qu'il avait déjà vendu cet appartement aux anciens propriétaires. Le couple imagine et visualise différentes situations dans ce même lieu : une famille enfermée, un couple qui vieillit dans un lit dont la tête est ornée de fresques érotiques, une adolescente qui ne rêve que de départs et vieux fantômes qui ne veulent pas être délogés. Le court-métrage donne une vie fictive à un décor-muse. La cuisine devient la basse-cour d'une ferme dans laquelle évolue Yolande Moreau en gouvernante dans son premier rôle au cinéma. Une vieille femme, nue dans des plumes qui recouvrent tout l'espace : c'est quasiment la même image que fabrique Sarah-Anne Johnson dans l'une des pièces de sa maison de poupées. Ce court-métrage a été tourné dans l'hospice désaffecté Saint-Louis d'Avignon pendant l'exposition « Le vivant et l'artificiel » de 1984. La réalisatrice a laissé libre cours à son imagination et s'est appropriée les lieux de l'exposition. Agnès Varda définit ce film comme un recueil d'images en écho avec des sentiments perçus lors de sa première confrontation avec les lieux. Elle définit cette technique de réalisation comme une application cinématographique de pensées immédiates ⁵⁸. Les chambres peuvent être dortoir d'hospice ou chambre d'enfant, selon quels personnages les habitent, tout comme la salle de bain de Sebald est pigeonnier et serre. C'est une curiosité pour la plasticité des espaces au fil du temps et les évocations plurielles qui en naissent, que stimule d'abord le site *dear photographer* pour l'observateur.

Le cliché est accompagné d'un texte souvent hautement nostalgique et personnel. Plus que de savoir qu'un amateur photographie le salon de sa grand-mère, l'on est intéressé de voir l'évolution des lieux. Les personnages apparaissent, disparaissent, se substituent les uns aux autres. Parfois extrêmement semblables, les images peuvent également témoigner de modifications urbanistiques, architecturales, ou au contraire de permanences de décoration. Mais surtout, les photographies racontent, à travers leur singularité, l'intimité d'une archive familiale, le goût d'une époque, ses résurgences dans le présent ou au contraire son charme obsolète. Les techniques de prise de vue, de l'argentique au numérique, contribuent à l'effet poétique de ces confrontations : couleurs délavées ou éclatantes, textures... Ce sont des effets que l'on retrouve dans l'usage des flashbacks au cinéma (ainsi que l'utilisation du noir et blanc). Dans *Sirènes*, je joue également sur les différences de textures de l'image, en mêlant images d'archives télévisuelles, images tournées pour le film, couleur ou noir et blanc. Ce contraste expose les strates temporelles sans

ambiguïté, sans toutefois les dater, en espérant que dans le heurt surgissent des coïncidences et des effets de sens.

Le concept populaire de *dearphotographer*, avec son protocole simple et efficace, masque quant à lui toujours le présent par le passé (seule une manipulation *a posteriori*, collage manuel ou aidé par un logiciel, pourrait permettre l'inverse ; et ôterait par ces manipulations même le charme de l'instantanéité à ces petites œuvres). En cela, il est terriblement nostalgique, ce que les anecdotes et le charme de vieilles photographies corroborent. La confrontation (ici juxtaposition, montage direct, masquage, vengeance temporelle d'un passé qui n'est plus) de deux temps donne souvent raison au plus lointain. Il se pare d'une aura floue (celle des photographies pastel), dont les contours ont été estompés.

Chaque jour sont postées de nouvelles photographies. Les saisons passent et l'engouement des internautes pour participer à cette œuvre collective ne se dément pas. Celle-ci forme une collection modeste de traces et d'anecdotes, donne un aperçu d'une histoire plus large (celle des dernières générations de la *middle-class* américaine, qui sont celles qui postent, pour le moment, leurs photographies).

Le roman graphique *Here*⁵⁹, de Richard McGuire, joue avec un principe similaire. Il raconte quant à lui l'histoire d'une pièce à travers des siècles. Chaque page représente le même lieu, dessiné sous le même angle. Des vignettes recouvrent partiellement l'image, comme sur *dearphotographer*. Les dates sont précisées à chaque nouvelle strate temporelle. Le papier peint change, le mobilier aussi. Mais souvent, une situation se répète, fait écho à une discussion, un geste similaire. L'histoire de l'angle du salon révèle à la fois l'intemporalité de certains gestes et l'évolution des conventions sociales grâce à la présence dessinée de ses habitants successifs.



Anonymes, *Dear photographer*, 2012.

59. Richard McGuire, *Here*, NYC, Pantheon, 2014.



Anonymes, *Dear photographer*, 2012.

c. Le lieu de mémoire et le jardin des souvenirs

60. Association spontanée, que j'oppose dans un même élan à la fiction où l'abstraction (*Demeure* par exemple). Pourtant, il est évident que certains cinéastes n'auront de cesse de questionner l'histoire dans un cinéma fictionnel, mais là ne réside pas, pour l'instant, mon inquiétude.

Ainsi, ce sont parfois de ces souvenirs intimes, familiaux, dont on espère tirer le fil d'une histoire plus ample, en faisant travailler, en réveillant une mémoire collective. L'image est alors le catalyseur du témoignage, et peut-être, par rebonds, d'autres choses : un objet qui répond, qui réinvente, qui raconte. Un film, un livre, une œuvre d'art. Ne pas chercher à exhiber le réel mais à le reformuler : c'est le travail de l'historien et du cinéaste, qui doivent trouver la distance juste quant à leur sujet. *Sirènes* est un film qui tend vers le documentaire, sans pour autant en être vraiment un. Les informations sont pauvres, elliptiques. Je ne parviens pas à raconter explicitement l'histoire de la séparation avec ma sœur après la mort de notre mère et l'abandon de notre maison. Il y a quelque chose d'impudique, qui me gêne, dans ce projet de film. Pourtant, il ne peut être question, à ce moment-là, de réaliser autre chose. Cette maison est aussi la maison fantôme de *Demeure* et le lieu de mes déambulations intérieures à la manière antique. C'est celle dont je reconstituais le décor en studio, en 2009, dans mon film *La Maison close*, premier film et exercice dit de « fiction 16 » à la Fémis. Je veux la filmer, vraiment, moi-même (c'est-à-dire sans technique de prise de vue, avec le tremblement de ma main inexpérimentée, et des cadres approximatifs).

En observant d'autres travaux, en réfléchissant et en lisant sur les liens entre histoire – que j'associe à la pratique du documentaire⁶⁰ – et mémoire, je parviens à me rassurer sur la possibilité d'existence de ce film, au milieu d'autres qui s'en rapprochent tout en s'en distinguant.

No pasarán ! Album Souvenir est un film documentaire de Henri-François Imbert (2003), qui a pour support et motivation principaux la découverte d'une simple série de cartes postales chez ses grands-parents :

*Un jour, lorsque j'étais enfant, j'ai découvert chez mes grands-parents une série incomplète de cartes postales photographiées dans le village de ma famille. Ces six cartes postales montrent les événements qui ont lieu dans ce village, proche de la frontière espagnole lorsque les Républicains sont arrivés en France, fuyant devant les Franquistes, à la fin de la Guerre d'Espagne en 1939. Vingt ans plus tard, je suis parti à la recherche des vingt-trois cartes postales réputées introuvables qui manquaient à la série. En quatre ans, je les ai toutes retrouvées et j'ai découvert l'histoire de cet exode, m'en tenant à cette seule série de cartes postales et aux rencontres que leur quête a suscitées*⁶¹.

Ainsi, grâce à quelques cartes postales, Henri-François Imbert s'efforce de rendre un pan d'histoire. Entre *dearphotographer*, projet participatif sans visée artistique et cette conquête de l'histoire de l'Espagne franquiste à partir de cartes postales, les ambitions sont certes différentes, mais elles réaffirment l'une et l'autre l'efficacité du témoignage de la photographie et le pouvoir de fascination qui en découle.

Prétexte formel ou élan, les instantanés jalonnent le film, de la même manière qu'Annie Ernaux scande ses *Années*⁶² à la manière d'un album photographique littéraire ou Marcel Cohen construisant *Sur la scène intérieure*⁶³ autour d'objets reliques photographiés de son enfance. Nombreux sont les projets, qu'ils soient documentaires, fictionnels, littéraires ou visuels, qui trouvent leur source dans la découverte d'artefacts propices aux rêves et à la création. Les clichés de ces objets, de ces lieux peuvent ne pas apparaître dans l'œuvre achevée, n'en être que les déclencheurs. Pourtant, certaines images résistent et affirment leur importance. Annie Ernaux, Marcel Cohen ou Winfried Georg Sebald, écrivains, les font résider au cœur du texte : elles n'en sont pas les illustrations, elles en sont les compléments, nécessaires. Le film *Sirènes* part lui aussi de quelques objets centraux : la boîte à musique, le lustre bricolé, la vieille télévision éteinte. La maison de l'enfance et les objets poussiéreux qui y demeurent sont les sujets du film, qui ne témoigne pas d'autre chose que d'une histoire au contexte historique pauvre (mais aux contrastes géographiques plus riches).

Au contraire, en partant lui aussi d'un matériau restreint, du côté de la mémoire familiale, Stan Neuman, dans *Une maison à Prague*, film documentaire réalisé en 1998, raconte l'histoire d'une maison tout au long du XX^e siècle. Grâce à cette figure métonymique du passé et de sa mémoire, il traite des transformations urbanistiques pragoises, de l'histoire politique de la Tchécoslovaquie devenue République tchèque, tout en n'éluant pas l'histoire familiale de ses habitants. À travers le microcosme d'une maison de famille, il parle de l'histoire de son pays, du commu-

61. *Filmer le passé dans le cinéma documentaire, les traces et la mémoire*, Paris, l'Harmattan, 2003, p.45.

62. Annie ERNAUX, *Les Années*, Paris, Gallimard, 2008. Ce sont des photographies et leurs descriptions qui permettent à l'auteur de dérouler son récit autobiographique, avec le souci de témoigner plus largement de la traversée d'une époque.

63. Marcel COHEN, *Sur la scène intérieure*, Paris, Gallimard, 2013.

64. Paul RICOEUR, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2003.

65. Tzvetan TODOROV, *op.cit.*

66. Paul RICOEUR, *op.cit.*, p.106.

67. *Ibidem* : « L'injonction à se souvenir risque d'être entendue comme une invitation adressée à la mémoire à court-circuiter le travail de l'histoire. Je suis pour ma part d'autant plus attentif à ce péril que mon livre est un plaidoyer pour la mémoire comme matrice de l'histoire, dans la mesure où elle reste la gardienne de la problématique du rapport représentatif du présent au passé.. La tentation est alors grande de transformer ce plaidoyer en une revendication de la mémoire contre l'histoire. Autant je résisterai le moment venu à la prétention inverse de réduire la mémoire à un simple objet d'histoire parmi ses " nouveaux objets ", autant je refuserai de me laisser enrôler par le plaidoyer inverse (...) Il se pourrait même que le devoir de mémoire constitue à la fois le comble du bon usage et celui de l'abus dans l'exercice de la mémoire ».

68. Paul RICOEUR, *Idem*, p.163.

nisme, et du XX^e siècle. Le champ de vision s'élargit, passe du souvenir singulier à une ébauche historique. D'une mémoire collective s'extrait une mémoire individuelle et la réciproque est également valable. Il est difficile de les séparer, de noter l'endroit où l'une se disjoint de l'autre. Si l'une semble prendre le dessus, elle ne peut se défaire de l'autre, surtout avec l'usage du film documentaire, qui happe forcément une grande part de son époque, même lorsqu'il s'agit de capter une histoire intime et familiale.

Il apparaît que cohabitent aujourd'hui de grands paradigmes de la mémoire. L'un des plus connus et discutés est celui des « lieux de mémoire », que l'on doit à Pierre Nora, associé à celui du « travail de mémoire », lié au nom de Paul Ricœur⁶⁴ (et plus humblement à celui de Tzvetan Todorov⁶⁵). Il est exporté de la psychanalyse. À caricaturer les usages largement partagés de cette problématique, les sociétés, comme les individus, peuvent être « malades » de leur passé. Elles ont à accomplir un « travail de mémoire » comme on fait un travail de deuil pour atteindre la « juste mémoire », le bon oubli et la réconciliation avec l'autre autant qu'avec soi-même.

Paul Ricœur, dans un ouvrage intitulé *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, définit le « devoir de mémoire ». « Le devoir de mémoire est le devoir de rendre justice, par le souvenir, à un autre que soi »⁶⁶. La mémoire, pour être juste, doit alors passer par une sorte de décentrement de soi, qui transforme le « devoir » en « travail ». L'institution critique, l'histoire, oblige à rendre ce qui est dû à la mémoire d'autres que soi. Il est des moments où il faut obliger les blocs d'affirmation mémorielle, ou les blocs de dénégation mémorielle, à retourner leurs évidences. Sous-tendu sous l'injonction à se souvenir, l'espoir que ne se répètent pas les horreurs. Il faut néanmoins se méfier de tout ce qui émane d'une « mémoire blessée », sur-revendiquant le droit à commémoration. Paul Ricœur s'inquiète ainsi du glissement du bon usage à l'abus du « devoir de mémoire », qui ne doit pas être une mesure d'empêchement mais bien de lucidité, vers un avenir éclairé, une histoire facilitée, dont la mémoire est le premier outil⁶⁷, et non pas une prostration culpabilisée.

En définitive, le rapport à l'autre semble conditionner la pensée du passage entre les deux pôles : « Ce n'est donc avec la seule hypothèse de la polarité entre mémoire individuelle et mémoire collective qu'il faut entrer dans le champ de l'histoire, mais avec celle d'une triple attribution de la mémoire : à soi, aux proches, aux autres »⁶⁸. Le travail de mémoire est un travail d'histoire, de listes, de noms, qui ne doit pas jouer avec un surplus d'émotivité ou de revendication.

Un troisième paradigme, plus ancien, est celui des « cadres de la mémoire », issu des réflexions de Maurice Halbwachs sur la « mémoire collective », c'est-à-dire sur les conditions sociales de la production et de l'évocation des souvenirs. En 1925, *Les Cadres sociaux de la mémoire* s'ouvrent sur l'histoire d'une petite fille abandonnée retrouvée dans

un bois, en France, au XVIII^e siècle. D'origine esquimau, plusieurs fois transplantée dans diverses sociétés comme esclave, elle était incapable d'évoquer son passé en l'absence de stimulation visuelle (présentation de photographies d'esquimaux, d'objets leur étant familiers, etc). Maurice Halbwachs analyse ce fait, exemplaire du phénomène qu'il cherche à mettre en évidence : nous ne nous souvenons que parce que notre entourage nous le suggère et nous y aide; sans la mémoire collective, nous serions incapables de nous souvenir.

Il consacre un chapitre au rêve dont la caractéristique est de détacher l'individu de son groupe, de l'isoler sur lui-même. La situation expérimentale est idéale pour tester ce qui revient en propre à la mémoire individuelle, notamment pour celui qui ira jusqu'à mettre en doute la possibilité d'une mémoire strictement individuelle. Il critique notamment l'autorité de Bergson, qui aurait confondu le souvenir avec cette « *pensée de rêve* ». Pour Maurice Halbwachs, à l'inverse du rêve, la mémoire libère en mettant le sujet en rapport avec la communauté de traditions et de souvenirs qu'est tout groupe social.

Son travail s'inscrit dans la sociologie et notamment dans la sociologie politique. Quand les usages politiques du passé et les stratégies mémorielles reposent sur la croyance partagée qu'on peut influencer la mémoire, c'est-à-dire les souvenirs vécus ou transmis de l'expérience; quand le souci politique de la réconciliation ou du vivre ensemble démocratique est légitime et se réalise dans la formulation des moyens d'influencer la mémoire, la problématique des cadres de la mémoire se donne pour objet de penser les interactions entre usages du passé et souvenirs, de vérifier empiriquement ce que sont les représentations partagées du passé et donc de répondre à la question qui devrait se poser en amont : peut-on influencer la mémoire, et à quelles conditions ⁶⁹? Alors que nous préparons le projet *Sirènes* avec ma petite sœur Clémence, elle me raconte « la France », pays qu'elle a quitté à l'âge de quatre ans pour ne plus y revenir. J'entends aussi, dans son récit, les fantasmes de sa famille brésilienne, de son village, sur l'Europe. C'est un mélange d'intimité et d'altérité qui me touche et qui dénote, au niveau le plus simple, de ces grands mécanismes d'influences.

La « mémoire » renvoie classiquement aux formes de la présence du passé qui ne relèvent pas de l'histoire (entendue comme savoir-faire, méthodes et exigences du métier d'historien). Il faut distinguer la mémoire personnelle et les données de l'histoire. Le concept de « lieu de mémoire » ⁷⁰, ne doit pas être confondu avec nos mausolées intimes (maison de vacances et autres trésors personnels). Il se donne pour objet la généalogie des représentations des symboles dans lesquels se cristallisent les identités collectives, les mises en récit publiques du passé et plus encore les usages politiques du passé. On en retiendra le constat du « *divorce libérateur entre l'histoire et la mémoire* » que prononce Pierre Nora en 1978 et le programme qu'il annonce alors : faire de la mémoire le fer de lance d'une nouvelle historiographie ⁷¹. C'est ce

69. Maurice HALBWACHS, *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997. Maurice HALBWACHS, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994.

70. Pierre NORA, *Les Lieux de mémoire, I – La République, 1984; II – La Nation, 1986; III – Les France, 1993*, Paris, Gallimard, 1984, 1986, 1993.

71. Pierre NORA, « La Mémoire collective », in Jacques LE GOFF, *La Nouvelle histoire*, Paris, Retz-CEPL, 1978.

72. Henry ROUSSO in *Filmer le passé dans le cinéma documentaire, les traces et la mémoire*, Paris, l'Harmattan, 2003, p.20.

73. Pierre NORA, *Les Lieux de mémoire, II – La Nation, 1986*, Paris, Gallimard, p.7.

74. François CAILLAT in *Filmer le passé dans le cinéma documentaire, les traces et la mémoire*, Paris, l'Harmattan, 2003, p.21.

que commente Henry Roussou, dans *Filmer le passé dans le cinéma documentaire, les traces et la mémoire* :

Cette notion ayant été inventée par des historiens, c'est qu'il y avait un projet derrière. Si le lieu de mémoire s'était uniquement identifié à la trace du passé, on pourrait se poser la question de savoir pourquoi les historiens ont éprouvé le besoin d'inventer un mot – un mot qui, de surcroît, est un concept. Il y a une raison, qui fait que le lieu de mémoire va très loin au-delà de la notion de trace.

Le lieu de mémoire, dans l'esprit de ses créateurs, ne se réduit pas au lieu physique. C'est d'abord, et avant tout, un lieu à la fois symbolique et imaginaire ⁷².

L'ouvrage fondateur, les *Lieux de Mémoire*, paraît sous la direction de Pierre Nora entre 1984 et 1992, en trois volumes, et l'expression fait son entrée dans le dictionnaire *Le Grand Robert de la langue française* de 1993. La disparition rapide de notre mémoire nationale française appelle, pour Pierre Nora et les auteurs qu'il rassemble pour son projet (plus de cent historiens parmi les plus qualifiés), un inventaire des lieux où elle est électivement incarnée et qui, par la volonté des hommes ou le travail des siècles, en sont restés comme ses plus éclatants symboles : fêtes, emblèmes, monuments et commémorations, mais aussi éloges, archives, dictionnaires et musées. Ce sont ces symboles qu'étudient les auteurs rassemblés par le projet des *Lieux de Mémoire* : du haut lieu à sacralité institutionnelle, Reims ou le Panthéon, au manuel des enfances républicaines, depuis les chroniques de Saint-Denis, au XIII^e siècle, jusqu'au *Trésor de la langue française* ; en passant par le Louvre, *La Marseillaise* et l'encyclopédie Larousse.

« *Un objet* », explique Pierre Nora, « *devient lieu de mémoire quand il échappe à l'oubli, par exemple avec l'apposition de plaques commémoratives, et quand une collectivité le réinvestit de son affect et de ses émotions* » ⁷³. Cette histoire culturelle est fondamentalement différente de la généalogie, qui investit essentiellement la filiation de familles, tandis que les lieux de mémoire se réfèrent à l'histoire collective. Pour l'historien, la distinction est claire et les lieux de mémoire instituent une façon contemporaine de faire de l'histoire culturelle. François Caillat propose de transformer le concept, de se l'approprier, à hauteur d'individu :

En quittant maintenant le point de vue de l'historien, on pourrait concevoir un lieu de mémoire qui soit quelque chose de complètement subjectif, d'individualisé à l'excès. Ce serait un lieu qui ne traverserait pas la grille de l'Histoire, ni la grille des représentations collectives, mais seulement une grille personnelle. Il s'agirait, par exemple, de simples souvenirs. Et l'on serait là uniquement dans la mémoire, pas dans l'Histoire ⁷⁴.

Pourtant, ces « lieux de mémoire » singuliers existaient bien avant la transformation en concept, opérée par Pierre Nora, qui insuffle un sens nouveau à une terminologie déjà chargée (« la méthode des lieux », « le théâtre de la mémoire », etc.). Aussi, lorsque François Caillat manifeste le souhait de réinvestir l'expression, il ne propose pas de découvrir un nouvel usage, inconnu jusque là, mais de réhabiliter ceux qui lui paraissent écartés ou négligés. D'autre part, lorsqu'il propose ce lieu hypothétique, il ne peut qu'en énoncer le concept. En effet, même en extrayant l'individu un maximum du collectif, sa mémoire est immanquablement prise dans un réseau social, une géographie.

Faire du sujet l'objet principal de la recherche peut aussi être le travail de l'historien. La microhistoire propose ainsi aux historiens de délaïsser l'étude des masses ou des classes pour s'intéresser aux individus dans leur singularité. En suivant le fil du destin particulier d'une personne, les caractéristiques du monde qui l'entoure apparaissent, d'une manière différente, en « halos ». Les microhistoriens sociaux italiens (avec Giovanni Levi pour chef de file) prônent ainsi une réduction d'échelle, afin d'examiner les phénomènes à la loupe. La microhistoire collabore avec les sciences sociales (économie, sociologie, psychologie cognitive). Autour de chaque individu rayonnent des faisceaux de sens et d'interactions sociales qui font histoire.

Ainsi, même de « simples souvenirs » racontent le monde dans lequel ils émergent. La mémoire seule, Maurice Halbwachs nous l'a démontré, n'a pas d'existence. La mémoire naît car il y a signes, espaces et durées. Aucun de ceux-ci n'échappe aux marques de leurs époques. Il n'y a pas de compréhension possible du sujet comme monade dessaisie du collectif.

L'individu est toujours pris dans l'histoire, malgré tout ce qu'il pourra dire ou faire pour le réfuter. Georges Perec compose un récit autobiographique paradoxal, dans *W ou le Souvenir d'enfance*⁷⁵, paru en 1975, lorsque dans l'un des premiers chapitres il énonce : « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance »⁷⁶. L'absence d'histoire personnelle, pour Perec, est la conséquence de l'intervention d'« une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache »⁷⁷. Fils d'immigrés juifs polonais, né en 1936, Georges Perec perd son père en 1940. Pour le protéger, sa mère se sépare de lui, avant d'être déportée en 1943. Perec écrit avoir dès lors perdu jusqu'au souvenir de ses parents.

Dans l'œuvre de Georges Perec, la « Grande Histoire » est souvent exploitée pour faire surgir des bribes personnelles. Il inverse radicalement et curieusement la proposition de François Caillat. Les « simples souvenirs » ne peuvent exister, car l'histoire les a dévorés. Si l'histoire avait été plus « petite », aurait-il eu des souvenirs plus prégnants ? Sans doute n'aurait-il pas eu besoin de les écrire ? Pourtant, lorsque Robert Bober témoigne ainsi du travail qu'il fit avec Georges Perec, intitulé *Récits d'Ellis Island*⁷⁸, il évoque ce goût de la microhistoire. C'est pour un juste équilibre, entre subjectivité individualisée et objectivité désincarnée, que le film milite :

75. Georges PEREC, *W ou le Souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1993.

76. Georges PEREC, *Idem*, p.17.

77. *Ibidem*.

78. *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, réalisation de Robert Bober, scénario et commentaire de Georges Perec, production INA, 1979, couleur, 2 parties, 1 h 56 min. Première diffusion sur TF1 les 25 et 26 novembre 1980. Les auteurs ont publié en même temps un livre : Robert BOBER, Georges PEREC, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, Paris, Le Sorbier/INA, 1980. (Rééd. P.O.L/INA, 1994).

79. Robert BOBER in *Filmer le passé dans le cinéma documentaire, les traces et la mémoire*, Paris, l'Harmattan, 2003, p.23.

80. Georges PEREC, *op.cit.*

81. Henry ROUSSO in *Filmer le passé dans le cinéma documentaire, les traces et la mémoire*, Paris, l'Harmattan, 2003, p.22-23.

*Je crois que tout le monde a des lieux de mémoire. Cela peut-être un bistrot de village, une place de village, une école... Ce sont des lieux qui nous déterminent. Ellis Island, ce n'était pas notre histoire, mais c'était, à travers l'exil, une certaine manière de parler de notre histoire. Et, par des chemins de traverse, dire quelque chose qui nous paraissait essentiel – à Perec et à moi-même. En même temps, on a voulu que ce film soit quelque chose de collectif, signé ensemble, mais sans qu'on dise toujours « Nous ». Dans le film, Perec dit très souvent « Je », parfois il dit « Il » en parlant de moi, des fois il dit « Nous ». Ce qu'on voulait, c'est qu'on ne sache pas si le texte précédait les images, ou si les images précédaient le texte. Ça s'est fait ensemble, sur la connaissance qu'on avait l'un de l'autre. Les individus, eux aussi, sont parfois des lieux de mémoire*⁷⁹...

La mémoire s'inscrit dans le registre de l'identité, elle charrie de l'affect qu'elle dépose sur les hauts lieux de l'histoire de l'immigration des USA. *Récits d'Ellis Island*, réalisé par Robert Bober et commenté par Georges Perec, porte en effet sur un lieu emblématique. Le film joue avec ces deux échelles : trajets individuels et monument de l'Histoire. Jusqu'en 1924, les immigrants devaient passer par l'île d'Ellis Island avant d'arriver à New York et subir interrogatoires, examens de santé et de langues afin de valider, ou non, leur entrée. Dans la seconde partie de ce film (intitulée *Mémoires*), Perec interviewe des témoins. La première partie (*Traces*) met en perspective ces témoignages, voire les met à distance en faisant une large place au commentaire de Perec. Ce dernier, contrairement à ce que le titre pourrait laisser attendre, conteste le récit, ou plutôt les récits : Georges Perec, marqué par ce qu'il a appelé son « absence d'histoire »⁸⁰ qui était peut-être en réalité un excès, se confronte aux légendes de l'immigration américaine et les tient à distance.

Selon Maurice Halbwachs, les souvenirs intimes, quoique subjectifs, ont une portée universelle. La mémoire est un « tableau de ressemblances », du côté du « même », tandis que l'Histoire est un « tableau des changements », rejoignant ainsi la définition de Marc Bloch, qui la qualifie de « science du changement »⁸¹. Ce dont je me souviens, je m'en souviens en façonnant des similitudes tandis que le cours de l'Histoire en modifie irrémédiablement les formes et les forces. Aussi, ce qui m'apparaît comme le plus intime, le moins partagé (mon histoire de famille) est possiblement ce qui fait le plus pertinemment résonance pour le spectateur. Nos aventures subjectives brodent des variations autour de motifs qui diffèrent peu (naissance, amour, amitié, séparation, deuil etc). Aussi, en usant de mes souvenirs, je dois trouver mon biais propre pour donner à voir ce qui est finalement commun, car ces ressemblances de mémoires se représentent toujours différemment. Il faut oser faire valoir cette mémoire individuelle, qui est celle qui toujours nourrit le désir de raconter des histoires et de fabriquer des images, quoiqu'il me fut malaisé de me défaire de l'autorité symbolique du concept du « lieu de mémoire » avant de parvenir à réaliser *Sirènes*. Il aura fallu côtoyer d'autres travaux, claudiquer entre les lignes des penseurs et finalement assumer mon désir. Comment vais-je peindre ma maison d'enfance avec les outils du cinéma ?

d. *Les Fraises sauvages*, 1957, Ingmar Bergman et *Ulysse, souviens-toi!*, 2012, Guy Maddin : deux fictions en leurs maisons

*Un poète doit laisser des traces de son passage, non des preuves. Seules les traces font rêver*⁸².

Dans *Les Fraises sauvages*, Ingmar Bergman filme le regard rétrospectif du personnage sur la maison de son enfance. La caméra est placée non pas devant l'œil, mais à son rebours. *Les Fraises sauvages* donnent une vision renouvelée de la vie intérieure grâce au flashback subjectif, qui se déclenche à partir du sujet qui se remémore, de manière romanesque et littéraire.

Loin d'une construction narrative fragmentée ou heurtée, ce film nous renvoie à une construction linéaire simple. À la veille de l'anniversaire de ses cinquante ans de doctorat en médecine, Isak Borg fait un voyage intérieur vers son enfance. Il va retrouver les lieux disparus de son histoire, les parcourir à nouveau, indemnes du passage du temps (à l'inverse des *villas* de Pascal Convert, dont le charme exsangue demande à l'artiste un travail d'archéologie et de réinvention et cela peut-être même parce qu'il n'y a pas vécu lui-même, que ce ne sont pas les lieux de son enfance). Mais cela ne peut se faire qu'à l'intérieur même de sa mémoire. Bergman ne filme pas une analepse classique, mais bien un voyage au temps présent dans le temps passé. Ce qui a été mis en déroute par le temps va réapparaître le temps d'un songe, d'une vision. Isak, comme le père D'Arcangelo du roman de Sabato, plonge en lui-même :

*Plus nous approchons de la mort, plus nous nous rapprochons de la terre, non point de la terre en général, mais du lopin, du coin de terre minuscule mais tant aimé où s'est écoulée notre enfance, où nous avons eu nos jeux et connu l'irréparable enchantement de nos jeunes années. Alors, nous nous souvenons d'un arbre, d'un visage ami, d'un chien, d'un ruisseau, d'un sentier poussiéreux en été dans la chaleur de midi, avec le crissement des cigales, de bien d'autres choses encore ; pas de grandes choses, de petites, de très modestes choses, mais qui dans le moment qui précède la mort prennent une importance inimaginable*⁸³.

Isak Borg retourne sur les lieux minimaux de son enfance, la terre où poussent les fameuses fraises sauvages. Le détail donne son titre au film. C'est auprès des plus petites choses que l'homme trouve sa mesure et s'abîme dans le souvenir. Dans celui-ci réside le récit, le cœur narratif proprement dit du film. Car du présent d'Isak Borg, vieillard qui s'apprête à recevoir une décoration honorifique, il n'y a que peu d'aventures à espérer.

82. René CHAR, *Les Compagnons dans le jardin*, in *La bibliothèque est en feu et autres poèmes*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1983, p.382.

83. Ernesto SABATO, *Héros et tombes*, in *Œuvres romanesques*, Seuil, 1996, p.296.

84. *Ibidem*.

C'est au fond de sa mémoire que celles-ci résident : grâce aux flashbacks, le personnage va apparaître et donner toute sa mesure.

*L'homme qui va mourir ne peut se défendre que par le souvenir, si dramatiquement imparfait, transparent et abstrait de l'arbre, du ruisseau de l'enfance, dont il n'est pas seulement séparé par les abîmes du temps, mais par l'immensité des océans. Et c'est pourquoi il nous est donné de voir des vieillards qui, comme le père D'Arcangelo, ne parlent quasiment pas et semblent tout le temps regarder au loin, alors qu'en réalité ils regardent en eux-mêmes, au plus profond de leur mémoire*⁸⁴.

Le cinéaste joue avec la notion de temporalité pour en faire une porte d'accès privilégiée à cette mémoire fragile. Il introduit dans les mêmes plans à la fois présent et passé sans toutefois évincer le personnage au présent pour laisser la place à celui du passé, incluant de cette manière les deux personnages aux temporalités différentes dans les mêmes images. Ingmar Bergman se livre à d'incessantes interrogations sur le temps qui passe ou qui fait oublier, sur le temps à revivre ou à revisiter. Le film s'apparente à une forme de voyage intérieur. Le docteur Isak Borg se dirige vers Lund où il est attendu pour recevoir le titre honorifique de docteur jubilaire. En chemin, il revisite des événements de son passé et plonge dans ses souvenirs. Il retrouve le bois aux fraises sauvages et la maison de son enfance. Il « entre » dans son souvenir. Grâce aux fraises sauvages, « madeleines » de son enfance, il bascule lentement dans son passé.

Il apparaît âgé de 78 ans, à côté de sa cousine Sarah, avec laquelle il était alors fiancé : il s'est plongé dans son souvenir sans redevenir physiquement celui qu'il était alors. Il interpelle la jeune femme d'à peine 18 ans. « Sarah ! Sarah ! C'est moi... C'est ton cousin Isak. Oui, j'ai un peu vieilli, c'est bien évident. J'ai certainement changé aussi. Mais toi, tu es telle que je t'ai toujours connue, tu n'as pas changé ». Il assiste ensuite à la douloureuse rencontre entre Sarah et son frère, et observe leur premier flirt. Il rejoint la maison, en parcourt les corridors, se dissimule derrière la porte de la salle à manger afin de contempler le repas familial pour l'anniversaire de « l'Oncle ».

La voix du narrateur introduit le souvenir, accompagnée d'une musique évocatrice : « Nous venions passer nos vacances tous les ans dans cette maison au temps de ma jeunesse. » Isak dit : « Le bois aux fraises sauvages... ». Il s'allonge dans l'herbe et caresse le plant de fraises sauvages.

Il s'interroge mélancoliquement: « *Peut-être étais-je quelque peu sentimentale ? Peut-être aussi étais-je fatigué ? Et enclin à une mélancolie nostalgique...* » En contre-champ apparaît la maison de son enfance. Il poursuit: « *Il n'est pas exclu non plus que ce lieu empreint tout encore des échos de ma jeunesse n'ait évoqué des souvenirs de cette époque.* » La caméra va d'Isak à la maison. Sur ses paroles, se mélangent, dans un fondu enchaîné, la maison au présent et celle du souvenir. Le chromatisme varie vers un noir et blanc plus contrasté. « *Je ne sais comment cela est arrivé, mais la claire réalité du jour a glissé vers les images plus claires encore du souvenir.* »

Dans le cadre apparaît Isak et un rapide zoom-avant sur son visage nous fait comme pénétrer dans la tête du héros. « *Ces images se présentent à mes yeux avec l'intensité d'évènements réels.* » Ensuite, les fondus enchaînés se succèdent et entament la bascule dans le passé. Du visage d'Isak, la caméra glisse sur deux arbustes agités par le vent, puis sur le ciel nuageux, pour revenir enfin aux fraises sauvages, avant de découvrir, par un fondu, une jeune fille posant des fraises dans son panier.

*(...)Il y a en nous, au plus profond et au plus secret de nous-mêmes, quelque chose de très fortement rattaché à l'enfance et au passé, aux racines et à la terre, à la tradition et aux rêves, qui semble résister à ce processus tragique : la mémoire, ce mystérieux souvenir de nous-mêmes, de ce que nous sommes et de ce que nous avons été. Comme tout serait terrible sans elle, se dit Bruno, et les hommes qui l'ont perdue, comme sous le coup d'une formidable explosion des profondeurs, ne sont plus que de petites feuilles ténues, entraînées au gré du souffle furieux et insensé du temps*⁸⁵.

Sabato, lorsqu'il décrit la perte de l'ancrage mémorial comme un tourbillon de feuilles mortes, annonce le détachement du soi d'une vieillesse plus avancée que celle d'Isak Borg, tout en utilisant la même image des feuilles secouées par le vent. Celles filmées par Ingmar Bergman sont agitées par des bourrasques mais toujours accrochées à leurs arbres, dans le plan juste suivant celui sur le visage du héros, tandis que celles de Sabato ont perdu tout repère.

Dans la représentation « proustienne » du flashback, c'est l'événement qui se raconte : son apparition est motivée par son surgissement imprévu dans l'esprit du narrateur. Comme avec la petite madeleine, les fraises sauvages font glisser le spectateur dans l'enfance. Ce sont les espaces mentaux du souvenir que nous parcourons. Si Alain Resnais, dans *Providence*⁸⁶, joue des effets de décalage, d'invention, que produit la mémoire, Bergman promène son héros dans un décor réaliste. Il pourrait aussi bien s'amuser des sélections que l'on opère en se rappelant un lieu. Ainsi, Isaak pourrait avoir fantasmé le motif du papier peint, jusqu'à en avoir déployé, dans le lieu imaginaire que la maison est devenue, les formes abracadabrantesques ; ou encore avoir stylisé l'espace d'une époque.

85. *Ibidem*

86. Alain RESNAIS, *Providence*, 1977.

87. Pierre-Marie MOREL, « Mémoire et caractère – Aristote et l'histoire personnelle » in *Mémoire et Souvenir, six études sur Platon, Aristote, Hegel et Husserl*, sous la direction de Aldo Brancacci et Gianna Gigliotti, Napoli, Bibliopolis, 2006, p.74-75. « L'essentiel, cependant, tient à ceci : en associant immédiatement mémoire et perception corrélative du temps, Aristote signale que la mémoire ajoute quelque chose de plus à l'image que sa simple présence matérielle. Considérons en effet la saisie du souvenir comme image (De Mem., 1, 450 a 25-451 a 2). On peut se demander pourquoi, le souvenir étant présent, alors que la chose est absente, la mémoire y porte sur ce qui n'est pas présent. Si, en effet, la mémoire est simplement la perception interne d'une image conservée, elle n'est pas une perception de la chose mais d'elle-même ; dès lors il n'y a pas proprement mémoire ou souvenir de la chose. Si l'on admet malgré tout que l'on se souvient de la chose absente, comment expliquer que nous ayons en nous la sensation d'un souvenir de ce que, pourtant, nous ne sentons pas actuellement ? En d'autres termes, la mémoire est un certain type de sensation interne et porte donc, comme toute sensation, sur quelque chose qui est actuellement présent, et pourtant elle donne à voir quelque chose qui n'est pas actuellement présent. La solution est dans la modalité de ce "donner à voir", comme le montre bien le passage suivant : " Il en va en effet comme pour l'animal dessiné sur une tablette. Il est à la fois un animal et une copie, et tout en étant une seule et même chose, il est les deux choses à la fois, bien que celles-ci ne soient pas identiques, et l'on peut le regarder aussi bien comme animal que comme copie. De même aussi faut-il concevoir l'image (phantasia) qui est en nous à la fois comme quelque chose par soi et comme l'image de quelque chose d'autre. En tant donc qu'elle est par soi, elle est un objet que l'on

regarde ou une image, mais en tant qu'elle est l'image de quelque chose d'autre, elle est une sorte de copie et un souvenir. " *De memoria*, 1, 450 b 20-27. »

88. Isak, comme Peter Ibbetson, n'interagit pas avec sa vision. « Une chose à laquelle vous devez aussi faire attention, c'est à la façon dont vous percevez les choses et les gens ; vous pouvez les entendre, les voir et les sentir ; mais vous ne devez pas les toucher ni cueillir des fleurs ou des feuilles, ni changer les choses de places. Cela trouble le rêve comme la buée sur une vitre. Je ne sais pourquoi, mais c'est ainsi. » George DU MAURIER, *Peter Ibbetson*, traduction Raymond Queneau, Paris, Gallimard, 2005, p.177.

89. Gilles DELEUZE, *L'Image-temps. Cinéma 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p.75.

90. *Idem*, p.74.

Ici, l'audace formelle est la réunion du présent et du passé dans les mêmes plans. Ce type de flashback pouvait alors dérouter le public, habitué à la substitution du passé au présent. Joindre deux temporalités distinctes dans les mêmes plans relevait de la témérité. Pourtant, déjà dans l'Antiquité, Aristote concevait que la mémoire convoque et donne à voir, par les sens, au présent, ce qui gît dans le passé. Nous sentons le souvenir refluer et — s'il n'apparaît normalement pas de la même manière que ce qui existe physiquement au présent — puisque nous avons le sentiment de sa présence, c'est qu'il possède un certain type, autre, d'existence⁸⁷. Le souvenir figure un temps passé, en soi. Ingmar Bergman, grâce à l'illusion cinématographique, juxtapose ces deux états d'existence (l'intériorité, la *phantasia* réminiscente du passé et l'extériorité, le présent d'Isak). La coexistence de temps distants se retrouve, notamment dans les arts visuels, dans la peinture renaissante où les étapes de la Passion du Christ peuvent être représentées, côte à côte dans la même image. La modernité d'Ingmar Bergman repose ainsi sur des codes de représentations insusités mais néanmoins connus.

Bergman montre la jeunesse disparue, ressuscitée par le souvenir. On s'aventure dans une demeure qui n'existe plus que dans la mémoire du docteur. Sa mort marquera le sceau définitif de cette disparition.

Dans *Ulysse, souviens-toi!* (*Keyhole*), Guy Maddin développe également son récit autour du thème de la maison d'enfance. Les fantômes du passé côtoient aussi ceux du présent, à la différence qu'ils peuvent interagir⁸⁸. La croyance du cinéaste canadien en un pouvoir incantatoire et résurrectionnel du cinéma est au cœur de ce film. La clarté d'Ingmar Bergman n'est pas celle de Guy Maddin, pour lequel la maison est avant tout une métaphore d'un inconscient surchargé, envahi par des figures à demi-oubliées.

*Lorsqu'on n'arrive pas à se rappeler, le prolongement sensori-moteur reste suspendu, et l'image actuelle, la perception optique présente, ne s'enchaîne ni avec une image motrice, ni même avec une image-souvenir qui rétablirait le contact. Elle entre plutôt en rapport avec des éléments authentiquement virtuels, sentiments de déjà-vu ou de passé « en général », images de rêve, fantasmes ou scènes de théâtre. Bref, ce n'est pas l'image-souvenir ou la reconnaissance attentive qui nous donne le juste corrélat de l'image optique-sonore, ce sont plutôt les troubles de la mémoire et les échecs de la reconnaissance*⁸⁹.

Le flashback au cinéma montre la mémoire en œuvre, souvent avec une valeur explicative, c'est « l'écrêteau conventionnel » évoqué par Deleuze⁹⁰. En jouant avec ses codes, ses procédés d'insertion, le montage et les sons qui le caractérisent, Guy Maddin contrarie toutes les conventions. Les ectoplasmes du passé n'en sont plus vraiment : ils provoquent même des décharges électriques.

Le dédale d'Ulysse convoque toutes les histoires simultanément, entre le film de gangsters des années 30, à mi-chemin entre la série B et le cinéma expérimental. Des coups de feu déferlent et rythment le montage, tandis que revient très régulièrement le leitmotiv et titre du film : « *Ulysse, souviens-toi...* » « *Je ne suis qu'un fantôme... Mais un fantôme n'est pas rien.* » Ulysse Pick est le chef patibulaire d'une bande de gangsters et un chef de famille négligent. Après une longue absence, tel le héros grec, il rentre enfin chez lui. Les allers-retours visuels et sonores, l'esthétique singulière de Guy Maddin (flous, noir et blanc, montage baroque et expressionnisme), entre Méliès, la photographie occulte et Hitchcock, contribuent à l'effet hypnotique d'une véritable plongée énigmatique et sibylline : c'est alors qu'il rejoint le Dedalus et le Bloom de Joyce davantage que le héros homérique. Heurts et contradictions, répétitions, fragmentations, surimpressions...

*Ce que l'on garde souvent dans la mémoire, d'une maison où l'on a vécu, c'est moins la disposition des pièces telle que l'on pourrait la marquer sur un plan d'architecture que des impressions qui, si on voulait les mettre en rapports, ne se rejoindraient peut-être pas, et se contrediraient quelques fois*⁹¹.

Il ne reconnaît plus sa maison, hantée par les fantômes du passé, un arbre généalogique façonné par les fantasmes avoués et inavoués, l'inceste et la tragédie. Chaque recoin de la demeure cache un secret dont il cherche la clef et il sent qu'il lui faut entreprendre une véritable odyssee au plus profond de sa mémoire en parcourant la maison pièce par pièce. Le passé est plus fort que le présent, c'est-à-dire que ses souvenirs se substituent à sa perception du présent et le désorientent. Ulysse Pick incarne parfaitement l'idée bergsonnienne où « *percevoir finit par n'être plus qu'une occasion de se souvenir* » et dont résulte le danger de ne plus savoir tenir compte du réel présent⁹². Le fond d'images intériorisées est bien plus vaste que celui des images perçues au temps présent. Cependant, pour comprendre ce qui arrive « maintenant », le sujet doit articuler ses souvenirs et confronter la situation actuelle aux anciennes situations similaires. Alors, l'extériorité et la différence subsistent. Les événements se répètent avec leurs différences. Bergson met en avant le concept d'intuition, qui permet cette intelligence d'interprétation du présent : en ayant déjà rencontré un type de situation, l'individu utilise son vécu afin de la comprendre.

*Mais nous découvrons ici l'erreur de ceux qui voient dans la perception une projection extérieure de sensations inextensives, tirées de notre propre fond, puis développées dans l'espace. Ils n'ont pas de peine à montrer que notre perception complète est grosse d'images qui nous appartiennent personnellement, d'images extériorisées c'est-à-dire, en somme, mémorées; ils oublient seulement qu'un fond impersonnel demeure, où la perception coïncide avec l'objet perçu, et que ce fond est l'extériorité même*⁹³.

91. Maurice HALBWACHS, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994, p.96.

92. Henri BERGSON, *Matière et mémoire*, Paris, Flammarion, 1896, 2012, p.106-107 : « *Disons d'abord que si l'on pose la mémoire, c'est-à-dire une survivance des images passées, ces images se mêleront constamment à notre perception du présent et pourront même s'y substituer. Car elles ne se conservent que pour se rendre utiles : à tout instant elles complètent l'expérience présente en l'enrichissant de l'expérience acquise ; et comme celle-ci va sans cesse en grossissant, elle finira par recouvrir et par submerger l'autre. Il est incontestable que le fond d'intuition réelle, et pour ainsi dire instantanée, sur lequel s'épanouit notre perception du monde extérieur est peu de chose en comparaison de tout ce que notre mémoire y ajoute. Justement parce que le souvenir d'intuitions antérieures analogues est plus utile que l'intuition même, étant lié dans notre mémoire à toute la série des événements subséquents et pouvant par là mieux éclairer notre décision, il déplace l'intuition réelle, dont le rôle n'est plus alors - nous le prouverons plus loin - que d'appeler le souvenir, de lui donner un corps, de le rendre actif et par là actuel. Nous avons donc raison de dire que la coïncidence de la perception avec l'objet perçu existe en droit plutôt qu'en fait. Il faut tenir compte de ce que percevoir finit par n'être plus qu'une occasion de se souvenir, de ce que nous mesurons pratiquement le degré de réalité au degré d'utilité, de ce que nous avons tout intérêt enfin à ériger en simples signes du réel ces intuitions immédiates qui coïncident, au fond, avec la réalité même.* »

93. *Idem*, p.107.

94. Sigmund FREUD, *Malaise dans la culture*, Paris, PUF, Quadrige, 1995.

95. Dans *Cemetery of Splendour* (2015), Apichatpong Weerasethakul fait décrire un palais à l'une de ses protagonistes dans une jungle. Celle-ci, comme en rêve, guide une seconde femme dans cet espace mémoriel dont il ne subsiste visuellement rien, pour autant qu'il ait existé. Elles font virtuellement attention à des marches invisibles, à ne rien heurter. La poésie du récit opère un effet de présence très fort, à tel point qu'ici, la coexistence des espaces, d'une autre manière, est rendue possible, non pas visuellement, mais de manière néanmoins mémorable.

L'Ulysse de Guy Maddin est de ceux-là : ses réminiscences le débordent et l'entraînent dans un univers baroque dont les idées deviennent peu à peu indémêlables. Le présent n'existe plus et les souvenirs rongent le présent, l'envahissent et le rendent difficilement lisible surtout lorsqu'Ulysse s'adjoint Denny, une jeune femme noyée et miraculeusement revenue à la vie qui l'aide dans sa quête. Aveugle mais voyante (comme Homère, le poète clairvoyant), son regard perce au-delà de la réalité présente. Elle fait réapparaître ce qui a disparu, ce qui fut vaincu par le temps. Ce qu'Ulysse ne voit pas est restitué par son regard. Elle entend ce qu'il n'entend pas, elle recompose ses souvenirs : médium qui permet l'analyse des resurgences enfouies par Ulysse dans les méandres de son inconscient. Accompagnés du fiancé de Denny (Manners), et surtout du propre fils d'Ulysse que ce dernier ne reconnaît pas, ils arpentent les couloirs et les passages secrets. Ce voyage les mène pas à pas jusqu'à Hyacinth, la femme d'Ulysse, enfermée dans la chambre des époux...La mémoire a ainsi imprimé plusieurs couches de légendes, comme des strates de poussière soulevées soudainement lors de la visite de ses couloirs. Le magma des époques interpellées est corroboré par une forme cinématographique dense, heurtée, composite où ne réside nulle clarté. Les tréfonds de l'intériorité d'Ulysse ne laissent plus de place à l'extériorité : une folie interne motive toute avancée narrative. En convoquant des époques successives au même moment dans le même espace, la psyché du personnage d'Ulysse ne peut qu'apparaître comme disruptive et défiant toute logique.

Dans *Malaise dans la culture*⁹⁴, Freud évoque le « *problème général de la conservation dans le psychique* » en comparant celui-ci à la ville palimpseste de Rome. Il invite son lecteur à se demander ce qu'un visiteur parfaitement au fait de l'histoire et de la topographie pourra, sur place, retrouver de chacun de ces stades reculés. Freud transforme et réfute l'idée aristotélicienne que l'imaginaire puisse représenter tous ces espaces conjointement. Il les nomme, les convoque un à un. Pourtant, si tel bâtiment est érigé, alors, à sa place, ne peut pas exister tel autre, démolé précédemment ou celui qui suivra. Le souvenir de la place de Bastille lors de la prise de la prison ne peut pas, dans la psyché, advenir en même temps qu'une représentation dans son opéra actuel⁹⁵.

Une archéologie nécessaire permet pourtant de nommer chacun des vestiges et de retracer l'histoire de la ville. Des fragments d'architectures retrouvés, tous ne seront néanmoins pas lisibles et interprétables. La psyché, comme la ville de Rome explorée par l'archéologue, est pleine de failles indéchiffrables, de mémoires oubliées.

Il verra le mur Aurélien encore intact, à part quelques brèches. A certains endroits, il pourra découvrir quelques vestiges de l'enceinte de Servius mis à jour par des fouilles. Muni de connaissances suffisantes - supérieures à celles de l'archéologie moderne -, il pourra peut-être en tracer le parcours complet sur un plan de la ville et reconstituer aussi la configuration de la Roma quadrata. Mais, des constructions qui remplissaient jadis ce cadre ancien,

il ne retrouvera rien, ou seulement des restes insignifiants, car elles n'existent plus. En supposant qu'il connût à fond la Rome de la République, ses connaissances lui permettraient tout au plus de repérer l'emplacement des temples et des édifices publics de cette époque. Or, ces emplacements ne révèlent plus que des ruines, même plus les ruines authentiques de ces monuments, mais celles de reconstructions postérieures exécutées à la suite d'incendies ou de destructions. Inutile d'ajouter que ces débris de la Rome antique apparaissent noyés dans le chaos d'une ville qui n'a cessé de grandir depuis la Renaissance, au cours de ces derniers siècles. Et que d'antiquités demeurent sûrement ensevelies dans son sol ou sous ses bâtiments modernes! Tel est le mode de conservation du passé propre à ce genre de villes historiques auquel Rome appartient. Imaginons, à présent, qu'elle ne soit point un lieu d'habitations humaines, mais un être psychique au passé aussi riche et aussi lointain, où rien de ce qui s'est une fois produit ne se serait perdu, et où toutes les phases récentes de son développement subsisteraient encore à côté des anciennes. En ce qui concerne Rome, cela signifierait donc que sur le Palatin les palais impériaux et le Septizonium de Septime Sévère s'élèveraient toujours à leur hauteur initiale, que les créneaux du château Saint-Ange seraient encore surmontés des belles statues qui les ornaient avant le siège des Goths, etc (...) Poursuivre cette fantaisie serait dénué de sens, car elle conduit à des représentations qui ne sont plus concevables et qui deviennent absurdes. Si nous voulons traduire dans l'espace la succession historique, nous ne pouvons le faire qu'en plaçant spatialement les choses côte à côte; la même unité de lieu ne tolère point deux contenus différents. Notre tentative semble donc un jeu futile. Sa seule justification est de nous faire voir combien nous sommes loin de pouvoir saisir au moyen d'images visuelles les caractéristiques de la vie de l'esprit⁹⁶.

En analysant le texte de Freud (mais également l'ouvrage fondateur de Frances Yates), Sébastien Marot plaide, dans *L'Art de la mémoire, le territoire et l'architecture*⁹⁷, pour remettre le site au cœur des démarches d'architecture, d'urbanisme et de paysage. Il invente par ailleurs le terme de *sub-urbanisme* pour nommer cette subversion de l'urbanisme qui inverse la hiérarchie entre programme et site (à la faveur de celui-ci), à l'inverse de l'optique actuelle du *sururbanisme* (ou *super-urbanisme*). Sébastien Marot développe l'idée freudienne qu'il existe un rapport d'analogie, voire de consubstantialité entre mémoire urbaine et mémoire psychique. Sa démonstration aboutit au postulat qu'on pourrait soumettre l'espace urbain à la cure analytique, pour une bonne intelligence avec le passé.

Si l'architecture peut être un montage d'espaces d'époques différentes, jamais les ajouts, les *spolie*, ne pourront visuellement convoquer toutes les époques au même moment. En imaginant l'accumulation, aux mêmes endroits, des architectures romaines citées par Freud, l'on visualiserait

96. Sigmund FREUD, *Malaise dans la culture*, Paris, PUF, Quadrige, 1995, p.111-112.

97. Sébastien MAROT, *op.cit.*

98. Richard McGUIRE, *op.cit.*

un magma impénétrable, où l'air ne pourrait plus passer et où nul recul ne laisserait au regard le champ de l'analyse spatiale. C'est une « fantaisie » qui confinerait à la folie visuelle, à une ville informe, telle un bloc de matières agglutinées, comme celle d'une mémoire totale où ni le tri, ni la hiérarchie n'existerait. Sans oubli, sans sélection, sans sédimentation et sans assimilation (l'architectonique ancienne, apprise et réinventée par la nouvelle), la ville comme la mémoire n'est plus un espace où l'on déambule librement, en ayant le choix des bifurcations et des perspectives.

Si l'on tentait de représenter toutes les époques de Rome conjointement, les moyens figuratifs seraient d'aligner les bâtiments côte à côte (une espèce de montage linéaire) ou d'user de technologies numériques. En supposant simplement des calques superposés les uns sur les autres, l'on imagine déjà l'opacité de la lecture : il faudra soulever un à un les feuilles pour lire la spécificité de chacune. Empilés, les calques n'auraient plus aucune lisibilité.

Richard McGuire, dans *Here*, tente très littéralement, par l'artifice du roman-graphique de représenter l'histoire d'un lieu pendant plus d'un siècle, dessiné sous le même angle⁹⁸. Chaque planche est dissimulée en partie par des masques illustrant d'autres époques du même salon. Chaque fragment de dessin est daté (1915, 1953, etc) et les zooms que fabriquent les masques dessinés superposent ainsi différentes strates temporelles. Ces vignettes-masques dissimulent donc des fragments du dessin principal de la planche : on ne peut convoquer deux espaces temporels en même temps. L'un dissimule forcément, *a minima* en partie, l'autre (par collage, rajout, effet de stratification). Pour que la planche reste lisible, deux masques au maximum sont ajoutés à la fois.

Guy Maddin use du stratagème scénaristique de l'architecture en tant que métaphore du territoire inconscient d'Ulysse. C'est ce territoire qu'il va falloir se résoudre à clarifier pour plus de lisibilité. Ainsi, après maintes circonvolutions, la mère et son fils réarrangent le décor d'origine du salon, à la demande du père fantôme qui a besoin de cette restitution pour se ressouvenir pleinement de ce qu'il a oublié, ne pouvant le faire dans une cacophonie visuelle. La maison incarne métaphoriquement l'espace de la psyché d'Ulysse, mais elle est également le corps du film. Elle est le support dont ne peut se dissocier le fil de la quête du héros.

C'est également le cas dans *Sirènes*, qui peut s'apparenter à un documentaire expérimental. La maison est le personnage central du court-métrage, dans lequel rares sont les apparitions des fantômes qui la hantent. Je choisis de ne faire intervenir les corps qu'en fragments dans le décor (mon pied, mes mains, mes cheveux). Clémence, la petite sœur, intervient, à distance, par *webcam*. Alors les absences peuvent prendre corps et les fantômes réapparaître. C'est la maison le seul vrai personnage du film : c'est elle qui déclenche les réminiscences et les âmes errantes, qui provoque leur redécouverte et recompose le tissu des souvenirs.

e. Les vagues et les coquillages : montage

Ce tissu est à recomposer, comme un patchwork. J'avais d'abord tenté, avec *Demeure*, dans une cohérence et une simplicité stylistique, par le décor et la modulation d'une maquette, d'évoquer un lieu comme une épure de la mémoire. Il y avait une certaine unité visuelle : un tableau très lent se métamorphosait par des glissements.

Or, l'hétérogénéité des matériaux mémoriels et leur fragmentation soulèvent la question du montage, qui n'était pas à l'origine dans mes pratiques. La mémoire n'est pas « une », elle est multiple, diffractée. Elle collecte le trivial et le sublime. Elle contient tout et associe tous azimuts. Mais, s'il n'y a pas choix, articulation, lien, alors, une fois de plus, il n'y a que le magma illisible, impossible, de la Rome décrite par Freud. Jacques Aumont rappelle la nécessité du mouvement qui, en mettant en branle les images, leur donne un sens :

*Mémoire et souvenir. Si l'engramme mémoriel est le premier stade de la pensée, celle-ci pourtant ne se constitue qu'à dépasser, c'est-à-dire d'abord à nier celui-là. De même que la persistance rétinienne n'explique pas le mouvement apparent, parce que si les images se contentaient de persister, elles ne provoqueraient qu'un entassement d'images confondues, se brouillant mutuellement, de même, la persistance de la mémoire n'explique pas le mouvement de la pensée, parce que ce qui reste en mémoire, par soi-même et par son seul empilement, ne saurait avoir aucune dynamique créatrice ni inventive. De même qu'il faut qu'un mécanisme intégrateur plus puissant annule l'entassement des persistances et leur brouillamini rétinien, en créant l'excitation neuronale qui est la perception du mouvement, de même il faut qu'un mouvement psychique et spirituel plus puissant annule en tant que tels les morceaux bruts de mémoire, pour que la pensée advienne*⁹⁹.

Il faut d'abord choisir quelles seront les images élues, les histoires qu'elles ébauchent entre-elles, les effets d'échos possibles si, du « *brouillamini rétinien* », l'on veut extirper un sens de lecture. La suite d'images compose déjà une manière de démêlage : toutes les images ne peuvent pas être perçues ensemble, mais à la suite, dans un ordre qu'il faut établir sciemment. Ce sont les plans qui se succèdent, dans leur hétérogénéité et par leur mouvement même, qui sont la force motrice du sens des images convoquées.

Par le film, d'autant plus la forme courte, il ne s'agit donc pas de faire une autobiographie aux velléités d'exhaustivité, un catalogue d'archives comme Sol Lewitt, mais de tisser des liens, fabriquer du sens dans l'interstice des plans, comme le tentait Aby Warburg dans l'*Atlas Mnémosyne*¹⁰⁰. Mettre en mouvement les fragments. Qu'est-ce que lier les images par le film ? Fabriquer, au delà de la signification interne de chaque prise

99. Jacques AUMONT, *Amnésie, Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, P.O.L., 2005, p.102.

100. Aby WARBURG, *Atlas Mnémosyne*, Paris, L'écarquillé / INHA, 2012.

101. Pierre FRANCASTEL, *L'Image, la vision et l'imagination*, Paris, Denoël/Gonthier, 1983, p.29 : « Un des enseignements les plus remarquables du film est de nous prouver le caractère synthétique et problématique de l'image. Le caractère cumulatif des signes constitutifs de toute représentation est démontré par le jeu de la caméra. Ce que le spectateur voit dans son esprit n'est ni l'ensemble sur lequel la caméra opère – elle n'en enregistre qu'une partie – ni ce que l'opérateur a vu – il y a le montage –, ni ce qu'enregistre son œil sans aucune élaboration. Le terme d'image est tout aussi ambigu que celui de structure. »

102. Henri BERGSON, *op.cit.*, p.72 : « En fait, il n'y a pas de perception qui ne soit imprégnée de souvenirs. Aux données immédiates et présentes de nos sens nous mêlons mille et mille détails de notre expérience passée. Le plus souvent, ces souvenirs déplacent nos perceptions réelles, dont nous ne retenons alors que quelques indications, simples "signes" destinés à nous rappeler d'anciennes images. La commodité et la rapidité de la perception sont à ce prix; mais de là naissent aussi les illusions de tout genre. »

de vue, un nouveau rapport entre deux plans, puis entre les plans d'une séquence, puis dans l'articulation globale de la structure du film. C'est un système en réseau qui déploie et noue les idées entre elles. Chaque plan, comme un fil dans une tapisserie, va collaborer au sens général de l'ouvrage. Pourtant, lorsque tous les fils sont mélangés, avant le travail du lissier, seule réside l'illisibilité du sujet de l'œuvre. Si le plan de cinéma, isolé, offre déjà une lecture plus riche qu'un fil de soie, sa résonance va s'étoffer ensuite considérablement, d'une façon presque exponentielle, selon la place que lui confère le monteur.

Le film n'est pas un fourre-tout gigantesque, il est choix, orientation en mouvement parmi le flot des représentations. D'abord le choix de la prise de vue, puis du montage, puis de ce que l'œil du spectateur va choisir de voir : le flot du film n'est pas un bloc synthétique, un miroir de la réalité et encore moins de la pensée. Au contraire, il passe par de nombreux filtres, peut-être plus nombreux que dans la peinture ou dans la littérature, et ce malgré son apparence de captation univoque du monde perçu. Ainsi Pierre Francastel utilise comme métaphore la création d'un film pour figurer le travail de la conscience fabriquant une image, qui passe par toute une série d'opérations avant d'obtenir une image apparemment synthétique.

C'est un simulacre dont la fluidité apparente n'est que succession d'artefacts sonores et visuels :

*C'est en tout cas une naïveté de croire qu'en pensant l'esprit engendre automatiquement des ensembles de signes visuels organisés et tels quels transmissibles. Toute image mentale est aussi mobile que le mouvement de l'esprit. Singulière illusion que celle des philosophes s'imaginant, parfois, que la conscience engendre spontanément des représentations stables et transmissibles. Aucune image n'est isolable de toutes celles qui la précèdent et la suivent. Il n'y a d'image que dans un mouvement de pensée*¹⁰¹.

L'image mentale, comme le plan, n'est jamais fixe : elle virevolte entre deux autres images, prise dans un mouvement ininterrompu. Le film est celui qui, par l'opération du montage, met en mouvement, fait surgir la pensée des images. Il organise le chaos indistinct des images isolées en les articulant en un « *mouvement de pensée* ». Aussi, en suivant la leçon de Pierre Francastel, lorsque je choisis de représenter, justement, la danse mentale des souvenirs, se confirme le choix du médium cinéma afin d'en trouver des équivalences.

Il y a des objets, sensoriels ou conceptuels, qui convoquent mon imaginaire et le relient à des espaces précis. Dans mon travail, j'essaie de les retrouver, de noter les exemples¹⁰². Je fis cette expérience un matin de novembre à Hennebont, village proche de Lorient. Le jour était noyé avant d'être levé et une pluie dure s'abattait sur ce que j'appelais immé-

diatement « la corniche ». Je n'étais jamais venue et pourtant ressurgissaient des souvenirs précis d'une autre ville, où se trouvait mon originaire « route de la corniche » qui longeait aussi une rivière brune et vaseuse où s'engouffraient les marées, un viaduc et des parterres exsangues bordant le port. Cette ville d'enfance, dans laquelle j'étais retournée à maintes reprises, n'avait jamais eu un tel pouvoir évocateur. Cette arrivée pluvieuse, ralentie par un embouteillage de campagne et éclairée par les phares clignotants et dilués, était une redite, une reconstitution quasi parfaite des matinées d'hiver où l'on m'accompagnait au collège « en ville », alors que j'habitais dans un village plus proche de la mer. Dans cette ville inconnue plus réelle que celle dans laquelle j'avais vécu, il avait suffi de quelques lignes (serpentes de la rivière et de la route, verticales du viaduc au dessin simplifié) sous une pluie matinale auprès d'une masse boueuse, pour sentir refluer des souvenirs précis et les revivre ainsi, déplacés.

Car où se trouvent leurs véritables lieux ? Peut-être bien loin de leur réalité géographique...

*Le souvenir n'est pas le contraire de l'oubli, plutôt son envers. On ne s'en souvient pas, on récrit la mémoire comme on récrit l'histoire*¹⁰³.

Yves Bonnefoy réinvente sa mémoire lorsqu'il opère une translation cartographique dans un « récit en rêve » de type clairement autobiographique, « Nouvelle rue Traversière ». Il témoigne du décalage induit entre l'expérience vécue par le jeune garçon puis le jeune homme dans sa ville d'enfance¹⁰⁴. Ayant d'abord évoqué, dans un premier récit intitulé « Rue Traversière », une rue maintes fois suivie faisant communiquer la petite maison du père (tapie à l'ombre des voies de la gare) avec ce « jardin des bêtes et des essences » que constituait – aux lisières du mythe – le Jardin botanique de Tours, l'auteur se voit félicité, par une tourangelle de Paris, d'avoir si bien évoqué le calme de cette rue résidentielle; ce qui lui fait prendre conscience qu'il s'est trompé de nom de rue (sans doute par la force du signifiant, qui traverse toutes les oppositions d'espace et de temps – ici et là, passé et présent traversés).

Je rentre, à la maison d'aujourd'hui, et je cherche le plan que j'ai gardé de la ville, un très vieux plan qui fut beaucoup consulté, jadis, je vois bien, mais soigneusement, et qui s'usa mais fut réparé, au verso, avec d'épaisses bandes collantes, couleur papier d'emballage. Il s'ouvre encore, les mots et les tracés se reforment, à nouveau est parlée cette langue morte, aux carrefours. C'est vrai, la rue Traversière est à l'est, dans les quartiers riches. Et là, en direction des banlieues informes, comment s'appelle donc la rue que j'ai suivie il y a six ou sept ans encore, méditant l'importance qu'elle avait eue dans ma vie ? (...) Quelle fut l'autre rue Traversière ? Comment ai-je pu vivre si longtemps avec deux sciences distinctes, deux mémoires qui jamais n'ont

103. Chris MARKER, *Sans Soleil*, 1983.

104. Julien Gracq, lorsqu'il revisite, dans *La Forme d'une ville*, Nantes, qu'il a arpenté adolescent, entre 11 et 18 ans, rapporte lui aussi des différences d'expériences de la ville qu'il a pu avoir et ses modifications de perception. Mais surtout, l'auteur explicite par son titre (qui est d'ailleurs une allusion au Cygne baudelairien : « la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel ») la clef de l'ouvrage : la « forme », empreinte, forme que la ville a donnée, de manière capitale et durable à ce « je » de l'écrivain. Julien GRACQ, *La Forme d'une ville*, Paris, José Corti, 1985.

105. Yves BONNEFOY, *Rue Traversière et autres récits en rêve*, Paris, Gallimard, 1998, p.73.

106. ARISTOTE, *De Memoria*, 2,452a, 12-15, cité in Paolo ROSSI, *Clavis Universalis*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1993.

*interféré ? Quel est en moi celui qui s'efface quand l'autre, ou un autre, et quel autre, entre dans la petite maison près du canal ? (...) Quelle carte faut-il placer sur quelle autre, quelle sans figure, et d'une seule couleur, pourpre gris, aveugle, ai-je déjà posée sur quelle trop signifiante, à moins qu'elle ne remonte du jeu remué comme, irrésistible, dernière, non l'annulation du sens, mais le sens*¹⁰⁵?

C'est cette qualité géographique, avec ses dissensions, ses erreurs et ses similitudes que je décidais d'utiliser pour réaliser *Sirènes*, en utilisant les procédés du montage. Aucune autre vérité que celle de l'imagination ne relie une image à l'autre. Leurs provenances exactes importent peu. La poésie des réminiscences plutôt que le souvenir comme outil d'une microhistoire : par ce film, je souhaite trouver une qualité d'indécision et de trouble qui rappellent cet état cotonneux et hésitant plutôt que de raconter précisément.

Le lieu de la maison est le point de départ pour déplier les images d'autres lieux, d'autres matières, par équivalences ou inversions. Le montage est proche du principe des chansons en laisse (comme la fin de vers est dupliquée pour former le début de la rime suivante) ou, visuellement de celui du cadavre exquis. Aristote affirmait déjà ce principe poétique et absurde que la mémoire emploie : « parfois le souvenir semble partir des lieux. La raison en est que l'homme passe rapidement d'un terme à l'autre, par exemple du lait à la blancheur, de la blancheur à l'air, de l'air à l'humidité, de l'humidité au souvenir de l'automne, en supposant qu'on cherchait à se souvenir de cette saison »¹⁰⁶. Les translations et déplacements peuvent faire naître de curieuses associations que le film pourra montrer en les montant ensemble. C'est aussi ce principe d'association d'images et de mots qu'utilisait le cheminement mnémotechnique (par exemple, le mot « témoins », *testes* en latin, pouvait être mémorisé, une fois figuré par des testicules de bélier, *testes* en latin également, posées dans une des pièces du palais intérieur). Ce que j'ai tenté de faire avec *Sirènes*, au prétexte du dialogue entre deux sœurs sur leur maison d'enfance. Le « faux », l'invention vont aussi prendre leur place.

Des échos de couleurs et de textures se créent, le montage est conçu de manière sensorielle et non rationnelle, comme dans ce amusant dialogue de 1915 que Walter Benjamin consacre à l'imagination :

Georg : *C'étaient les couleurs de l'imagination, Margarethe.*

Margarethe : *Les couleurs de l'imagination, oui, c'était cela. Le paysage en était étincelant. Les montagnes, les arbres, les feuillages possédaient un nombre infini de couleurs. Un nombre infini de paysages. Comme si la nature elle-même s'éveillait dans les milles facettes de son état natif.*

Georg : *Je connais ces images de l'imagination. Je crois qu'elles sont en moi quand je peins. Je mélange les couleurs et je ne vois plus rien que la couleur. Je dirais presque que je suis couleur.*

Margarethe : *C'était ainsi dans mon rêve, je n'étais rien d'autre qu'un voir. Tous les autres sens étaient oubliés, avaient disparu. Moi-même je n'existais plus, ni mon entendement, qui déduit les choses des images de nos sens. Je n'étais pas quelqu'un qui voit, j'étais pur voir. Et ce que je voyais, Georg, ce n'étaient pas des choses, mais des couleurs. Et dans ce paysage, j'étais moi-même colorée*¹⁰⁷.

Une déperdition de l'entendement au profit des sensations, « pur voir » de Margarethe ou mélange de couleurs de Georg (dans *Sirènes*, le feu qui, se superposant au paysage marin, défait l'image en la colorant d'orange) : comment fabriquer un objet qui, en partant d'un postulat poétique, puisse permettre au spectateur d'abandonner ses clefs de lecture habituelles ? Comment situer le film, entre documentaire (ceux qui regardent *Sirènes* dans cette seule optique seront frustrés) et expérimentation (avec néanmoins un réseau de références d'images qui ne fassent pas « embrouillamini ») ? Le premier plan sur les vagues arrivant sur la grève est, par exemple, une tentative d'hypnose afin de faire lâcher prise à un public trop rationnel.

La petite sœur a des souvenirs plus flous, alors ils paraissent tout droit sortis d'un conte. Elle réinvente, lorsque elle les raconte, les images¹⁰⁸. « *Les purs souvenirs, appelés du fond de la mémoire se développent en souvenirs-images* »¹⁰⁹. Ce sont des images qui ne correspondent pas avec la maison telle qu'elle est filmée. Elles contrastent avec son abandon, sa désertion. Ce sont des images d'un temps révolu, dont la caméra ne peut qu'effleurer les traces.

Fantômes d'un cinéma intérieur, chez Freud, ces images ne sont souvent que des souvenirs-écrans¹¹⁰ qui sont des constructions personnelles et fantasmées passées par le filtre du temps.

*C'est dans le passé tel qu'il est en soi, tel qu'il se conserve en soi, que nous allons chercher nos rêves ou nos souvenirs, et non l'inverse. C'est seulement à cette condition que l'image-souvenir portera le signe du passé qui la distingue d'une autre image, ou l'image-rêve, le signe distinctif d'une perspective temporelle: elles puisent le signe dans une « virtualité originelle*¹¹¹.

Par un « effet de tableau », le souvenir-écran condense, remet en scène une situation déjà vécue avec des figures symboliques. Freud note le « *caractère scénique de l'image* » : l'on doit éviter d'être dupé par celle-ci. Outre la condensation, elle déplace, dramatise, met en exergue, disproportionne, réajuste selon le bon-vouloir (la bonne imagination) de chacun.

107. Walter BENJAMIN, *Fragments*, traduction Christophe Jouanlanne et Jean-François Poirier, Paris, P.U.F., 2001, p.121-122.

108. Christian BOLTANSKI, Catherine GRENIER, *La vie possible de Christian Boltanski*, Paris, Seuil, 2007 : « *Ce qui est beau, dans les premiers souvenirs, c'est ce mélange de netteté et de confusion. Mais, comme on le sait, les premiers souvenirs sont presque toujours inventés – la plupart de mes souvenirs d'enfance sont des souvenirs qu'on m'a racontés.* » p.7. Ou encore : « *Je montrais des œuvres nouvelles, des Reconstitutions d'objets faites en pâte à modeler. Avec cette plasticiline, j'avais refait de mémoire les objets de mon passé. (...) Il y avait l'idée de refabriquer mon passé.* » p.39. « *Le projet des Reconstitutions en plasticiline était de réimaginer d'après mes souvenirs des objets disparus et de les refabriquer ; j'avais l'idée de sauver des choses du passé qu'on ne peut pas sauver. Comment sauver quelque chose qui n'existe plus que dans sa tête ? En même temps, comme je prenais une matière différente, le résultat était forcément très faux. Et comme la pâte à modeler est un matériau extrêmement précaire, ces objets étaient voués à la destruction, d'ailleurs la plupart de ces œuvres sont tombées en poussière.* » p. 42-43.

109. Henri BERGSON, *op.cit.*, p. 270.

110. Sigmund FREUD, « *Sur les souvenirs-écrans* » (1899), in *Névrose, psychose et perversion*, traduction D.Berger, P.Bruno, D.Guéryneau, F.Oppenot, Paris, PUF, 1973.

111. Gilles DELEUZE, *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Les Éditions de Minit, 1985, p.107.

112. Pourtant « *imaginer n'est pas se souvenir. Sans doute un souvenir, à la mesure qu'il s'actualise, tend à vivre dans une image, mais la réciproque n'est pas vraie, et l'image pure et simple ne me reportera au passé que si c'est en effet dans le passé que je suis allé la chercher, suivant ainsi le progrès continu qui l'a amené de l'obscurité à la lumière.* » BERGSON, *op.cit.*, p.278. Les figures inventées, non tendues par le souvenir, peinent à trouver place dans le film. Ainsi, dans *Sirènes*, chaque image montée est tenue par un rapport, plus ou moins serré, à un souvenir qui se représente. L'image nécessite un lien principal à une autre image, déjà advenue, parfois quasiment effacée.

113. Claude OLLIER, *Le Souvenir-écran*, Paris, Les Cahiers du Cinéma, Gallimard, 1981, p.16.

114. Safaa FATHY « *Tourner sous surveillance* » in DERRIDA, Jacques, FATHY, Safaa, *Tourner les mots, au bord d'un film*, Paris, Éditions Galilée – Arte Éditions, 2000 p.66-67.

C'est précisément cette « duperie » qu'il m'intéresse de révéler ainsi en montrant le rapport singulier de chacune des sœurs à leur histoire commune et aux aléas de leurs mémoires¹¹².

Les souvenirs-écrans, dans *Sirènes*, ont deux registres d'apparition : par la voix de la petite sœur (le portrait qu'elle dresse de la mère, telle une princesse de conte de fées) et par les images glanées par la grande (le Brésil des archives), qui figure sa perception tronquée, magnifiée et déplacée du pays de sa sœur. Ce sont deux virtualités qui s'agrègent autour de la figure de la maison, à la matérialité sereine quoique poussiéreuse. Elles maquillent, masquent, enjolivent, déplacent, agrandissent son espace.

Comme le note Claude Ollier dans *Souvenirs écran*, le lieu est le réceptacle privilégié du souvenir, de l'anecdote. Pour l'auteur, l'expression « *sauvrenue* » de « *localisation d'un événement* » le confine à cette fonction¹¹³ : « *ça a eu lieu* ». C'est l'une des raisons de l'importance du lieu dans l'image mise-en-scène des souvenirs. La maison peut cristalliser, en un espace unique, ce qui fait (et fit) sensations.

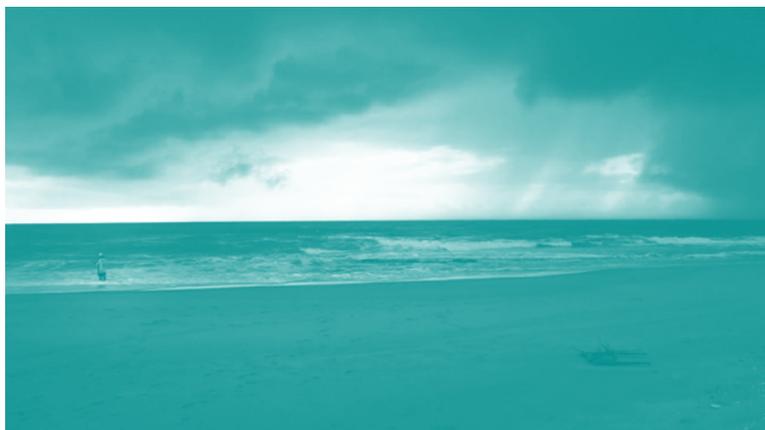
Les plans du Brésil et du Finistère ne disent pas d'où ils viennent. Parfois parfaitement repérables, souvent équivoques, parfois devenus symboles : ils peuvent aussi s'émanciper du lieu de la maison, de son sujet spécifique. L'objet, une fois filmé, ne dit pas d'où il vient. Il peut s'extraire de son contexte primaire pour n'être plus qu'une bille qui roule, un téléviseur éteint, un mobile qui oscille dans un courant d'air. C'est aussi ce que remarque Safaa Fathy, sur le tournage de *d'ailleurs*, Derrida :

*Les images algériennes tiraient la nécessité de leur apparition d'un autre lieu, d'ailleurs, au-delà du film. Ainsi se dotaient-elles d'une profondeur de champ de la mémoire où l'image remplace l'objet, le métamorphose, le déplace. Que penserait un spectateur de ce panier de fruits, posé sur une table face à une fenêtre qui verse une lumière limpide sur la peau des oranges ? Même si l'on sait que c'est la maison de Derrida, et même si l'on sait que c'est sa chambre, il n'en reste pas moins que les fruits se sont déjà affranchis de cette information qui les fait exister. Dans la plénitude, ils deviennent une métaphore de l'absence*¹¹⁴.

Comment représenter les souvenirs, qui vont et viennent, qui s'accrochent, se télescopent dans leur densité ou au contraire leur évanescence ? Comment, lorsqu'on quitte les lieux, leur mémoire nous traverse-t-elle ? Est-ce que, lorsqu'on part, on retrouve des souvenirs dans des nouveaux paysages ? Le cinéma tel que nous le décrit Antonin Artaud en 1927 pourrait bien être l'outil idéal pour montrer les processus de rêve et d'imagination. Il souhaite même qu'il ne serve plus qu'à cela, ce qui serait « *son but le plus profond* » :



Sirènes, photogrammes, 2014.



Le faire servir [le cinéma] à raconter des histoires, une action extérieure, c'est se priver du meilleur de ses ressources, aller à l'encontre de son but le plus profond. Voilà pourquoi le cinéma me semble surtout fait pour exprimer les choses de la pensée, l'intérieur de la conscience, et pas tellement par le jeu des images que par quelque chose de plus impondérable qui nous les restitue avec leur matière directe, sans interpositions, sans représentations. Le cinéma arrive à un tournant de la pensée humaine, à ce moment précis où le langage usé perd son pouvoir de symbole, où l'esprit est las du jeu des représentations. La pensée claire ne nous suffit pas. Elle situe un monde usé jusqu'à l'écoeurement. Ce qui est clair est ce qui est immédiatement accessible, mais l'immédiatement accessible est ce qui sert d'écorce à la vie. Cette vie trop connue et qui a perdu tous ses symboles, on commence à s'apercevoir qu'elle n'est pas toute la vie. Et l'époque aujourd'hui est belle pour les sorciers et pour les saints, plus belle qu'elle n'a jamais été. Toute une substance insensible

115. Antonin ARTAUD, « Sorcellerie et cinéma », 1927, cité par Olivier SCHEFER, in *Variations nocturnes*.

116. Jean-Luc GODARD, Youssef ISHAGHPOUR, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle, dialogue*, Tours, Farrago, 2000. Ishaghpour, à propos d'*Histoire(s) du cinéma*, p. 22.

117. Michel LEIRIS, « Le Voyageur et son ombre », in *Roussel l'ingénu*, Paris, Fata Morgana, 1987, p. 33.

*prend corps, cherche à atteindre la lumière. Le cinéma nous rapproche de cette substance-là. Si le cinéma n'est pas fait pour traduire les rêves ou tout ce qui dans la vie éveillée s'apparente au domaine des rêves, le cinéma n'existe pas*¹¹⁵.

C'est un premier manifeste pour un cinéma de poésie que propose Antonin Artaud. En 1927, le monde lui paraît las de la clarté des représentations et de l'immédiateté de sens. Ce n'est pas une volonté d'hermétisme, mais au contraire, une prise de risque que de s'aventurer à représenter ce qui se cache derrière « l'écorce de la vie ». Antonin Artaud promeut ainsi une émancipation des codes trop fréquentés de la narration par le cinéma, art qui possède selon lui l'avantage de pouvoir toucher cette matière de rêve. Un cinéma-sorcier, un cinéma-mystique, qui aurait l'avantage de fréquenter l'essence des choses qui « cherche à atteindre la lumière ». En choisissant d'explorer les mécanismes des souvenirs dans la fabrique de l'imagination, c'est sur cette voie que *Sirènes* s'essaye.

Le montage de *Sirènes* est ainsi fabriqué comme en lieu de rêve, en laissant les images appeler les suivantes, par écho de formes, de couleurs ou de sens. Il trouve un rythme dans une chronologie précaire et sans fabriquer de dramaturgie. Il assume la diffraction, les collisions entre les différences de types d'images, comme autant de facettes de la maison et de ses souvenirs. « *Cristaux du temps, palimpseste, réfraction, écho, éclat, c'est de la mémoire qu'il s'agit, de ce qu'une image, comme champ d'intensité, ramène immédiatement au souvenir ou bien des connexions qu'elle déclenche* »¹¹⁶. Parfois le son apaise les discordances en liant les plans. Ainsi, une ambiance de jungle sur les images du jardin breton permet cette compénétration des imaginaires. Ailleurs le bruit de la pluie se pose sur les images d'un incendie tandis que le feu crépite sur des images d'averse : les deux plans, malgré leur différence, se retrouvent discrètement liés par ce chiasme sonore et visuel. En faisant entrer dans le film les visages d'anonymes brésiliens et bretons, j'essaye de convoquer toutes les petites histoires, les déracinements – extraire le film de son sujet intime, l'ouvrir à de l'altérité, à d'autres paysages.

*Voyager sans quitter un seul jour sa propre demeure, celle – somptueuse et terrible que lui bâtissait, à travers tous les paysages, son immuable tourment intérieur*¹¹⁷.

C'est un voyage à quai, qui embarque inlassablement ses passagers pour des paysages rêvés, sans pour autant quitter la rive. Les séquences échappées hors de la maison s'y retrouvent toujours, tenues par des liens invisibles qui les retiennent au sujet. L'immuable flux et reflux des vagues compose une traversée transatlantique immersive. La découverte de la plage lorsque la mer se retire, puis le retour de la marée : jeu de recouvrement, de dissimulation, puis d'apparitions et de dévoilements.

Chaque été, je passe mes vacances au bord de la mer – c'est une nécessité pour moi – et chaque jour je consulte l'horaire des

marées. Basse mer, pleine mer, marée basse, marée haute, marée montante, marée descendante, grande marée. Ces mots, à eux seuls, me donnent à rêver. Quand la mer se retire, je vois des estivants, parents et enfants, s'avancer sur la plage qui s'allonge mètre après mètre jusqu'à rendre la mer au loin à peine perceptible, elle se confond avec le ciel. Ils vont à la recherche de coquillages.

Je me dis que ces coquillages, ces coques, ces palourdes, ces moules en grappes, ces bouts de bois rongés par le sel marin, ces morceaux de corde tombés d'un bateau de pêche, figurent ce qui est déposé dans ma mémoire : de petits restes – comme ils me sont précieux! – qui seront tout à l'heure recouverts par la marée haute mais qui réapparaîtront, ceux-là ou d'autres, quand la mer de nouveau se retirera. (...)

Marée basse, marée haute, cette alternance est à l'image de ma vie, de toute vie peut-être.

La vie s'éloigne, mais elle revient ¹¹⁸.

Jean-Bertrand Pontalis, en convoquant à la fois la fragmentation des souvenirs (coquillages et autres trouvailles) et la grande force unitaire de la mer dans son petit tableau de plage, déploie comme une métaphore du film rêvé. Les objets de la maison sont absorbés par les vagues qui reviennent sans cesse dans le corps du court-métrage. Dérobés par une force marine qui dépasse le sujet tout en étant celle qui permet sa résurgence. En effet, c'est grâce à cette berceuse des ondes pleine d'écume que le film trouve son véritable début : la boîte à musique entame sa fredaine et alors, tout revient peu à peu en mémoire. Les coquillages et autres merveilles révélés par la marée basse dépeignent un tissage de petits morceaux de pellicules pris dans l'unité d'une seule mer, d'un seul récit, d'un seul film, à la fois disparate et cohérent, entre le minuscule et l'universel. Ces vagues qui scandent le court-métrage, ce sont aussi celles qui lient le Brésil et la France et qui, symboliquement, tiennent ensemble les deux langues, les deux sœurs, les deux géographies. Dans le film *d'ailleurs*, Derrida, l'on trouve des vagues similaires, qui cherchent elles aussi à relier les continents, à évoquer ce mouvement des rivages aux lointains.

Régulièrement, les vagues échouent. Sur les rives du Pacifique ou de la Méditerranée, elles arrivent en force. Mais elles n'arrivent qu'à échouer, elles arrivent comme une mémoire désespérée qui ne revient que pour s'effacer, renoncer, gagner le silence. Elles finissent par se rappeler. À se rappeler à elles-mêmes, donc à se retirer. C'est l'une des scansion, le rythme même du film. Les vagues en effet interrompent ou accompagnent le cours des images ou du discours. Lasses mais inlassables. Flots sonores qui tournent aussi les mots, de façon tout aussi inintelligible et obsédante que la musique arabo-andalouse. Le Pacifique et la Médi-

118. Jean-Bertrand PONTALIS, *Marée haute, marée basse*, Paris, Gallimard, 2013, p.135-137.

119. Safaa Fathy in chapitre « Contre-jour », op.cit, p.24.

120. Jean ATTALI, *Retours de mer*, Paris, Éditions Dilecta, 2014, p.63 : « Le film joue comme un premier " retour ", celui d'une passion non éteinte après le drame de la séparation et de la mort – proche en même temps d'un style de cinéma qui porta si bien son nom : la " Nouvelle Vague ". (...) Le cinéaste revenait au thème de la mémoire, mais délivré cette fois du cauchemar des années de guerre et en s'éloignant de l'horizon politique des œuvres antérieures. Le passé se dispersait, voire se dissolvait dans le flux et le reflux d'un éternel présent. »

121. *Ibidem*.

122. Jacques STERNBERG, *Je t'aime, je t'aime*, scénario et dialogues du film d'Alain Resnais, Paris, Eric Losfeld éditeur, Le Terrain vague, 1969, p.73-74. À ce propos : « La scène répétée de l'acteur " recraché par la mer " donne au reflux du souvenir sa métaphore la plus limpide. La mémoire livre la vie du héros à son ressac, à son balbutiement. » in Jean ATTALI, *Idem*, p.64.

123. Jacques AUMONT, *Matière d'images*, Paris, Images modernes, 2005, p.139 : « Encore est-on là dans un ordre purement géométrique et mécanique des coïncidences chroniques. Le mélange d'images du cinéma, en général, a une autre puissance. En se mêlant, les images produisent un sentiment de temps qui ne ressemble à rien ; elles engendrent ou, pour le coup, elles génèrent une uchronie. Il n'existe pas de temps comme celui où se déroule le mélange d'images : il s'offre comme provenant d'un temps impensable, impassible, d'une espèce de non-temps, si le temps est bien, lui aussi, à ranger au nombre des façons de symboliser le monde, ou plus exactement s'il est, ni plus ni moins, un des instruments dont l'Homme s'est doté pour arriver à penser le monde. »

terranée mêlent leurs eaux sur ce qui ressemble à la même plage. Toutes les paroles paraissent tournées vers ce déferlement, toutes vouées à une sorte de ressac. Peut-être voudraient-elles s'y précipiter. Elles finissent en effet par s'y perdre, heureusement ¹¹⁹.

Alain Resnais, dans *Je t'aime, je t'aime* (1968), joue également de ce retour infini de la vague ¹²⁰. Une séquence du film montre littéralement « la mémoire enrayée, devenue mécanisme à répétitions, et la trace impossible à effacer d'une seule minute passée » ¹²¹ :

Lundi 5 septembre 1966. 16h03.

Ridder surgit hors de l'eau, comme recraché par la mer, jeté dans la vie de plein air. Il enlève son masque de plongeur, heureux de vivre. Catrine qu'on ne voit pas, lui parle.

CATRINE – C'était bien ?

(Puis, trois plans plus loin :)

Ridder surgissant hors de l'eau. La reprise de la scène déjà vue, comme un leitmotiv du balbutiement de l'expérience.

CATRINE – C'était bien ?

RIDDER – Très.

CATRINE – Tu as vu beaucoup de poissons ?

RIDDER – Deux serpents de mer, quelques requins, des méduses géantes.

À part cela, rien de très particulier ¹²².

Il serait intéressant de constituer une typologie des vagues au cinéma, entre la drôlerie décalée de *Je t'aime, je t'aime* et la nostalgie apaisée de *d'ailleurs*, Derrida. À quel moment le motif devient-il symbole ou métaphore (du travail de la mémoire, du temps qui passe, de la distance) ?

Malgré le leitmotiv liant des vagues, c'est le heurt des images et des temps qui fabrique d'abord le récit uchronique ¹²³ de *Sirènes*. Il tente de témoigner des processus en mouvement lorsque l'on se remémore et des effets d'association sur nos écrans intimes.

Jean-Luc Godard, dans un entretien, dit de Baudelaire : « Un moment il dit " passer sur nos esprits tendus comme une toile, vos souvenirs avec le cadre d'horizon ", mais oui, c'est l'écran du cinéma aussi, il ne l'avait jamais vu, mais il l'avait prévu si l'on peut dire. C'est pourquoi j'ai fait redire ce poème à Michel Piccoli, lorsqu'on réalisait avec A.-M. Miéville 2x 50 ans de cinéma français, quand Piccoli, qui est le chef de la commémoration, découvre tout

à coup que Baudelaire en réalité annonçait le cinéma »¹²⁴. C'est donc un clin d'œil à Jean-Luc Godard, qui l'avait déjà emprunté, au *Voyageur* de Baudelaire, que l'ouverture du court-métrage. L'analogie cinématographique qu'imagine Godard, le rapport à la mémoire et au voyage sur les flots : les souvenirs s'empruntent, eux aussi.

124. Jean-Luc GODARD, Youssef ISHAGHPOUR, *op.cit.*, p.45.

4 Les fictions géographiques : *Les Passages secrets* (2014)



Blancs
cristaux
Regards
sombres



10'42
couleur
sonore

Le Looping
oublié



7'22
couleur
sonore

Les Bras
invisibles



8'22
couleur
muet

*Pas de plus sûr moyen que l'art pour échapper au monde, et pas de plus sûr moyen non plus pour y être rattaché*¹²⁵.

Les Passages secrets est une installation *in situ* de trois lettres filmées, co-réalisées avec François Hebert dans le cadre du *Lyncéus Festival*, à Binic. Nous avons eu l'idée de créer un jeu de piste permettant la rencontre des imaginaires. Chaque semaine, nous avons envoyé une lettre aux habitants de Binic. Ces lettres, signées de la main d'un personnage fictif, Hatsue¹²⁶, pêcheuse d'ormeaux japonaise, avaient pour objet de partager sa connaissance des profondeurs et de dessiner un nouveau lien entre les plages japonaises et les plages bretonnes.

Ama signifie « femme (女) ou personne (人) de la mer (海) ». Cette coutume japonaise existerait depuis deux mille ans. Jusqu'aux années 1970, les *ama* ne plongeaient qu'avec un pagne, en apnée. Suivant la région, elles allaient jusqu'à porter un masque et des palmes. La tradition des *ama* disparaissant, ce sont désormais de vieilles sirènes utilisant une combinaison de plongée intégrale, dont certaines travaillent jusqu'à plus de 80 ans. Les *ama* plongent principalement pour la recherche d'aliments (algues, homards, pieuvres, oursins, ormeaux, huîtres), mais également pour trouver des perles. Elles ont été immortalisées par des estampes *ukiyo-e* d'Utamaro ou Hokusai et par des photographes, dont l'ethnologue Fosco Maraini et Iwase Yoshiyuki.

Pas d'explication, pas d'intermédiaire, juste une lettre manuscrite déposée dans chaque boîte aux lettres. Chaque lecteur pourra s'inquiéter, ou pas, de leur véracité. Non timbrées, non adressées, dans des enveloppes blanches; ce sont des photocopies des lettres manuscrites, en français. Attentif, n'importe quel lecteur peut remettre en doute l'existence d'Hatsue. Pourtant, en discutant avec une femme âgée sur la plage, elle me dit recevoir « de la poésie d'une dame japonaise », et attendre avec plaisir l'épisode suivant, sans sembler se poser de question supplémentaire.

Nous voulions provoquer des images, partager des sensations que notre personnage Hatsue connaît : la peur du noir, le tumulte des flots, la force des éléments, l'ivresse des profondeurs... Elle part à la recherche d'images abyssales, pour les recomposer, les rendre visibles, à l'instar de cette description de Walter Benjamin, « *pêcheur de perles* », par Hannah Arendt :

Ce penser, nourri de l'aujourd'hui, travaille avec les « éclats de pensée » qu'il peut arracher au passé et rassembler autour de soi. Comme le pêcheur de perles qui va au fond de la mer, non pour l'excaver et l'amener à la lumière du jour, mais pour arracher dans la profondeur le riche et l'étrange, perles et coraux, et les porter, comme fragments, à la surface du jour, il plonge dans les profondeurs du passé, mais non pour le ranimer tel qu'il fut et contribuer au renouvellement d'époques mortes. Ce qui guide ce penser est la conviction que s'il est bien vrai que le vivant succombe aux ravages du temps, le processus de décomposition est

125. *Maxime 737* in J. W. GOETHE, *Maximes et réflexions (1809-1810)*, traduction Deshusses, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2001, p.83.

126. C'est aussi le prénom d'une héroïne de Mishima, pêcheuse d'ormeaux. Yukio MISHIMA, *Le Tumulte des flots*, Paris, Gallimard, 1978.

127. Hannah ARENDT, *Walter Benjamin (1892-1940)*, traduction Agnès Oppenheimer-Faure et Patrick Lévy, Paris, Éditions Allia, 2011, p.106-107.

128. Comédienne par ailleurs brésilienne.

129. « *Full fathom five thy father lies;/ Of his bones are coral made;/ Those are pearls that were his eyes;/ Nothing of him that doth fade,/ But doth suffer a sea-change/ Into something rich and strange./ Sea-nymphs hourly ring his knell:/ Ding-dong./ Hark! now I hear them—Ding-dong, bell.* » William SHAKESPEARE, *La Tempête*, in *Œuvres complètes*, t.XII, traduction P.Leyris, Le Club Français du livre, Paris, 1961, p.57.

*simultanément processus de cristallisation; que dans l'abri de la mer - l'élément lui-même non historique auquel doit retomber tout ce qui dans l'histoire est venu et devenu - naissent de nouvelles formes et configurations cristallisées qui, rendues invulnérables aux éléments, survivent et attendent seulement le pêcheur de perles qui les portera au jour: comme « éclats de pensée » ou bien aussi comme immortels Urphänomene*¹²⁷.

Au-delà de la coïncidence des motifs du pêcheur de perles, rappelons-nous le texte de Walter Benjamin sur l'excavation des souvenirs. Travail d'historien, de patience nécessaire pour déloger ces concrétions anciennes, à demi muettes, usées par les flots, mais réinvesties par des minéralisations nouvelles. Il ne s'agit que de présenter ces brisures de l'histoire, aussi modestes soient-elles, qui témoigneront de leurs époques et du passage des suivantes. Le texte évoque en outre l'apparition des souvenirs qui spontanément reviennent au présent. Comme des coquillages brillants car ruisselant d'eau, ils revêtent tout leur éclat lorsque le plongeur les ramène à la surface. Cependant, l'effet d'apparition est fugace. La coquille, séchée par le soleil et l'air, perd rapidement ses irisations et ses reflets. Il faut saisir le sens, pleinement, à l'instant même où l'image apparaît, de peur que ne se dissolve l'image souvenir et qu'elle sombre à nouveau dans les abysses de l'oubli.

Dans *Le Looping oublié*, la voix de Fernanda Barth¹²⁸, déclame le chant d'Ariel issu de *La Tempête* de Shakespeare : « *Par cinq brasses sous les eaux / Ton père étendu sommeille. / De ses os naît le corail, / De ses yeux naissent les perles. / Rien chez lui de périssable / Que le flot marin ne change / En tel ou tel faste étrange...* »¹²⁹. L'hommage d'Hannah Arendt à Walter Benjamin fait référence à ces mêmes vers. La dépouille déposée au fond de l'eau se métamorphose pour devenir un roi marin digne des compositions d'Arcimboldo.

Partant de ces trois lettres, nous avons mis au point une promenade cinématographique reliant un passage secret à un autre. Ces lieux, que les lettres permettaient de deviner en filigrane, sont des endroits que les enfants chérissent. Ces lieux pleins de mystères où l'on aime aller malgré la peur et pour lesquels on invente des histoires. Une grotte, une cabine de plage, un jardin suspendu : ce sont trois versions filmées de chacune des lettres, qui ouvrent sur d'autres temps, d'autres espaces. Du Japon où depuis des siècles les pêcheuses d'ormeaux plongent au fond des océans, à l'Italie où les volcans se mêlent à la tempête, c'est en touchant aux profondeurs que l'on revient, à marée basse, arpenter les plages de la côte bretonne. Si ces paysages nous transportent, c'est que d'une grève à l'autre, seules les images nous permettent de réunir ces hommes qui partagent des gestes immémoriaux.

Les Passages secrets proposaient une fenêtre sur d'autres espaces temps, dans le quartier de l'Avant-Port de Binic. Les matériaux rassemblés pour les films sont des images d'archives empruntées (celles de Jean Rouch ou

l'unique film numérisé que nous avons trouvé sur les *ama*, alors que nous étions installés à Binic pour un mois), des images tournées au Japon un mois auparavant et des images de ce mois de juin à Binic. Ces trois lettres filmées, en essayant de rapprocher les pêcheurs par-delà les mers, entrent alors en rapport avec d'autres œuvres cinématographiques et littéraires.



Blancs Cristaux Regards Sombres, Les Passages secrets, « la première lettre », photogrammes, Binic, 2014.



Le Looping oublié, Les Passages secrets, « la seconde lettre », photogramme et lieu de sa projection in situ, Binic, 2014.



Les Bras invisibles, Les Passages secrets, « la troisième lettre », photogramme et lieu de sa projection in situ, Binic, 2014.



a. *Hiroshima mon amour*, 1959, Alain Resnais

Certaines images des *Passages secrets* furent tournées lors d'un voyage en mai 2014 au Japon, notamment sur la plage d'Hiroshima. Les pêcheurs cherchent dans le sol les palourdes (dans *Les Bras invisibles*) comme les Bretons de tout temps, ceux des films de vacances de Rohmer. C'est ce lien entre les deux espaces, qui produirait potentiellement un passage imaginaire, que nous avons essayé de déployer dans l'installation. Le Japon et la Bretagne, après le Brésil et la Bretagne : comment entrent-ils en correspondance ? En liant ces deux pays, il nous a fallu revoir *Hiroshima mon amour*, collaboration d'Alain Resnais et de Marguerite Duras, qui traite du frottement entre mémoire et histoire en rapprochant deux lieux extrêmement éloignés, grâce à l'usage du flashback. Procédé de déchronologie, il mêle réalisme (du côté de l'histoire) et onirisme singulier (celui de la mémoire). Que l'un ou l'autre prenne le dessus, à tour de rôle, ou que l'équilibre se maintienne, il s'agit toujours de mêler les deux aspects de l'événement, quitte à égarer le spectateur quant au point de vue¹³⁰. Ce sont les procédés d'enchâssement du récit qui permettent d'insérer le flashback dans la continuité de l'histoire. Ils permettent de faire comprendre au spectateur qu'il est projeté dans un retour en arrière. Ce sont à proprement parler des éléments de langage cinématographique (fondus, effets chromatiques, sonores etc). *Hiroshima mon amour* débute par une longue séquence d'actualités sur Hiroshima. S'il s'agit d'archives brutes relatant la catastrophe, la séquence est néanmoins commentée par une voix *off* qui exprime un point de vue personnel sur l'événement. La catastrophe d'Hiroshima est vécue à travers l'expérience intime de l'héroïne qui parle en voix *off*. Les images tournées de la fiction interviennent ensuite : un couple nu est dans un lit, une Française et un Japonais, ils se parlent. Le lendemain, l'homme dort encore tandis que la jeune femme boit une tasse de café lorsque le flashback débute. La rencontre sollicite la mémoire. Elle fait office de catalyseur : Hiroshima peut renaître lorsqu'un souvenir douloureux de la vie de l'héroïne refait surface pour s'apaiser enfin.

Resnais, même s'il s'en est toujours défendu¹³¹, est d'ailleurs souvent appelé le cinéaste de la mémoire et de l'oubli. Il a effectivement beaucoup traité cette thématique dans ses films de manières extrêmement diverses. Dans *Muriel ou le temps d'un retour*, une femme est rattrapée par les affres d'un ancien amour, tandis que dans *L'Année dernière à Marienbad*, le cinéaste offre une composition surréaliste – dans l'espace, les corps et la narration – sorte de cacophonie sourde usant du passé, du présent, du souvenir biaisé ou véritable de ces figures. Dans *Provvidence*, Alain Resnais s'amuse en jonglant avec des espaces oniriques très typés, voire stéréotypés. Plus qu'un cinéaste de la mémoire, Deleuze a défini Resnais comme un cinéaste du cerveau ; Serge Daney également : « Voir un film de Resnais c'est suivre la marche forcée d'un influx nerveux le long des images (si les images étaient des neurones) et dans les circonvolutions du montage »¹³². Alain Resnais dira lui-même dès 1961 : « le film est aussi pour moi une tentative, encore très grossière et très primitive, d'approcher de la complexité de la

130. D. BORDWELL, K. THOMPSON, *L'Art du film. Une introduction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2002, p.585.

131. LIANDRAT-GUIGUES, LEUTRAT, *Alain Resnais, liaisons secrètes, accords vagabonds*, Paris, Les Cahiers du Cinéma, 2006, p.55 : « L'on sait que pour *Nuit et Brouillard*, ce n'est pas tant "l'évidente nécessité de la mémoire" (devenant par la suite "devoir de mémoire", leitmotiv de la bonne conscience occidentale prenant le pas sur des attitudes moins passives) que le "dispositif d'alerte" qui a été le souci des auteurs (Cayrol, Resnais, Marker) ; pour eux le film était surtout une mise en garde et concernait le présent ou l'avenir ».

132. Serge DANEY, « Cinéjournal », Paris, Les Cahiers du Cinéma, 1986, p.163-164.

133. Les Cahiers du Cinéma, N°123, septembre 1961. Ou encore in *Positif*, p.163, 1968 : « J'ai toujours protesté contre le mot "mémoire", mais pas contre le mot "imaginaire", ni contre le mot "conscience". L'imaginaire joue un rôle considérable dans notre vie. Il me paraît, dans tous les cas, un sujet idéal pour le cinéma. Si le cinéma n'est pas un moyen de jongler avec le temps spécifiquement, en tout cas c'est le moyen qui s'y adapte le plus. » Mais aussi in *Positif*, 1980, p.277 : « Malgré tout ce qu'on écrit à ce sujet, je n'ai pas de fascination pour la mémoire, d'ailleurs je trouve ce mot trop restrictif. Je préfère parler de l'imaginaire, ou de la conscience. Ce qui m'intéresse dans le cerveau c'est cette faculté extraordinaire que nous avons d'imaginer dans notre tête ce qui va arriver, de se souvenir de ce qui s'est passé, et de voir à quel point tout cela fait tellement partie de notre vie qu'on arrive à transformer complètement les réactions de notre corps. »

134. Gilles DELEUZE, *L'Image-temps. Cinéma 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p.159.

135. Pascal QUIGNARD, *La Haine de la musique*, Paris, Gallimard, 1997, p.94-95.

pensée, de son mécanisme »¹³³. Gilles Deleuze confirme cet intérêt premier pour le « mécanisme » du cerveau chez le cinéaste : « (...) la cartographie est essentiellement mentale, cérébrale, et Resnais a toujours dit que ce qui l'intéressait, c'était le cerveau, le cerveau comme monde, comme mémoire, comme "mémoire du monde" »¹³⁴. C'est de la manière la plus concrète que Resnais accède à un cinéma, crée un cinéma qui n'a plus qu'un seul personnage, la Pensée. Chaque carte en ce sens est un *continuum* mental, c'est-à-dire une nappe de passé qui fait correspondre une distribution des fonctions à une répartition des objets.

Dans *Hiroshima mon amour*, c'est la simplicité phénoménologique de l'effet de flashback qui résume les mécanismes de la pensée. Constitué d'à peine trois secondes, il bouleverse les formes cinématographiques de son époque par sa brièveté et par l'économie (certains diront l'« absence ») de procédé d'enchâssement. De façon inopinée, comme le fait le cerveau, il apparaît tel un « plan flash » sans avoir préparé le spectateur à son apparition. Il heurte la fluidité de la narration, note à contretemps de la partition d'un montage classique. Les amants sont dans une chambre d'hôtel, un matin. Elle observe son sommeil, puis le bras de cet homme. Réapparaît son visage à elle, puis le flashback surgit, pour une durée de trois secondes. Un autre homme est étendu dans la même position, une femme l'embrasse. Comme le flashback est court, on ne peut pas tout de suite le lire dans sa totalité : cet homme est mort et la femme qui l'embrasse, c'est la Française elle-même. Le spectateur s'interroge. On revient ensuite sur le bras du Japonais, sur le visage de la Française, et le Japonais se réveille. Elle lui sert du café. Un dialogue s'instaure entre eux.

Manifestement, c'est un souvenir enfoui qui resurgit de façon inopinée dans sa mémoire, déclenché par une similitude avec la position de la main de l'homme qu'elle aime.

*Rainer Maria Rilke a écrit que les souvenirs ne deviennent réellement des souvenirs que quand ils quittent l'espace de la tête et s'éloignent des images qui les ont métamorphosés comme de l'aspect des mots qui s'attachent à les maintenir à distance. Que le commencement d'un souvenir coïncidait avec l'effort fait pour l'oublier, par l'effort de l'enfouir. Alors le souvenir trouvait la force de revenir en nous, ruisselant encore de l'eau du fleuve de l'oubli, sans mots, sans rêves, sans icônes, sous forme de gestes, de manies, de mouvements sordides, de basse-cour, de plat cuisiné, d'envies de vomir soudain, d'évanouissements, de tarabusts et de terreurs inexplicables*¹³⁵.

Car si elle n'a pas « décidé » de se rappeler cet événement, c'est celui-là même qui l'a (r)appelée. C'est parce que son regard est tombé sur la main de cet homme qu'elle a revu dans sa mémoire celui qui appartient à son passé. Un fragment d'explication nous est donné dans le dialogue que les deux amants échangent au matin : c'est quand le présent donne la main au passé (la main du Japonais renvoie à la main de l'Allemand) et c'est

« quand on rêve, peut-être sans le savoir ». Elle lui demande : « À quoi rêvais-tu ? » Il répond : « Je ne sais plus. Pourquoi ? » Elle dit : « Je regardais tes mains. Elles bougent quand tu dors. » Elle rit. Il dit : « C'est quand on rêve, peut-être sans le savoir. »

Le flashback surgit sans technique d'insertion et montre la mémoire en œuvre. Il a été défini par le monteur du film, Henri Colpi, comme « " *rac-cord elliptique* " : un changement de plan " *cut* " qui nous transporte vers un segment temporel non défini, sans doute, le passé »¹³⁶.

Le souvenir s'impose en quelques secondes. Il émerge de manière ponctuelle et vient perturber la continuité logique du temps.

*Chez ces cinéastes modernes, que Gilles Deleuze appelle, « les grands cinéastes du temps », le flashback n'est plus un procédé conventionnel qui, malgré tout, respecte la progression d'une narration linéaire. Le passé est conçu comme une nappe qui, à tout moment, peut envahir le présent*¹³⁷.

Resnais renoue avec la mémoire involontaire de Proust. La mémoire se reconstruit progressivement et s'apparente à un mouvement de flux et reflux. C'est une marée qui va du présent vers le passé. Dans la suite du récit, ce « plan flash » est expliqué. On comprend qu'il évoque une histoire d'amour passée que l'héroïne revit brusquement au contact de ce Japonais d'Hiroshima. Elle se souvient d'un passé qu'elle croyait oublié : elle a aimé à Nevers un soldat allemand. C'est la répétition centrale du film : l'amour d'Hiroshima répète à sa façon celui de Nevers, dans deux villes si dissemblables. C'est par l'image de la main du Japonais qu'elle va se déplacer à Nevers, et se retrouver enlacée dans les bras de cet homme mort. C'est la posture du corps et l'angle de vue (le cadrage de son regard), similitudes d'une géographie humaine, qui déclenchent le retour à Nevers.

*La remontée du souvenir « n'explique » rien et ne résout rien ; le vrai sujet du film est l'interpénétration des temporalités, les glissements du passé au présent, les échanges entre les personnalités de l'Allemand et du Japonais*¹³⁸.

L'amour d'Hiroshima permet donc à la mémoire, enfouie sous quatorze années d'oubli, d'advenir et de se réaliser. Le présent dévore ce passé qui ne passe pas, le temps reprend son cours et l'héroïne revient à elle-même. Sa mémoire une fois délivrée, son attraction pour le Japonais disparaît. Les deux amours s'oublient au diapason.

*L'oubli ne peut s'accomplir totalement qu'une fois que la mémoire a elle-même totalement accompli son œuvre*¹³⁹.

Ainsi à Binic, après un voyage à Hiroshima, je me souviens de Nevers. Le geste des installations ne ressemble cependant pas à celui du réalisa-

136. Yves MOUREN, *Le Flash-back. Analyse et Histoire*. Paris, Armand Colin, 2005, p.141.

137. *Idem*, p.139.

138. Jean-Louis LEUTRAT, *Hiroshima mon amour*. Alain Resnais. Paris, Nathan, 1994, p.39.

139. Yves MOUREN, *op.cit.*, p.139

140. Pourtant, la marque de ce film reste prégnante dans mes expérimentations. En choisissant d'intituler le film suivant *Les Atomes*, d'après *Baleine de Paul Gadenne*, publiée en 1949, je souhaitais laisser la trace symbolique de la catastrophe d'Hiroshima.

141. James JOYCE, *Ulysse*, traduction Jacques Aubert, Paris, Gallimard, 2006.

142. James JOYCE, *Portrait de l'artiste en jeune homme*, traduction Jacques Aubert, Paris, Gallimard, 1992.

143. Ce dont le patient de Luria n'aurait pas eu besoin si Dublin eut été russe. Neurologue soviétique, Luria a étudié, de 1920 aux années 50, l'une de ces prodigieuses mémoire, celle de Cherechevski – ni l'un ni l'autre ne disaient alors connaître les théories de la mémoire. Il pouvait, d'imagination, se promener dans des villes entières : « *Le plus souvent, il alignait " ces images le long d'une route. Tantôt c'était une rue de sa ville natale ou la cour de sa maison où il passa son enfance et dont l'image s'était fortement gravée dans sa mémoire. Tantôt c'était une rue de Moscou. Il suivait fréquemment cette rue - la rue Gorki le plus souvent, en partant de la place Maïakovski ; il la descendait lentement et " disposait " les images devant les maisons, les portes cochères ou les vitrines des magasins, et puis, sans savoir comment, il se trouvait de nouveau dans son Tortok natal et terminait la promenade devant la maison de son enfance... »* LURIA, *L'Homme dont la mémoire volait en éclats*, Paris, Seuil, 1995, p.215-216.

144. C'est aussi ce que Gracq propose, plus tard et sous un jour autobiographique, dans *La Forme d'une ville*. Julien GRACQ, *op.cit.*, 1985.

teur de *Toute la mémoire du monde* (1956)¹⁴⁰. Pourtant, en surgissant dans Binic, dans les trois lieux que nous avons choisis, les images imposent dans le village l'altérité d'autres paysages. Le jumelage secret entre les espaces, sur lesquels les promeneurs tombent inopinément au crépuscule, est aussi une mémoire involontaire, celle des lettres dont certains se souviennent.

b. Les villes invisibles

Nous avons décidé d'intervenir en trois lieux de la ville et de créer un chemin pour aller d'un lieu de projection à un autre, lieux indiqués de manière plus ou moins explicite dans les lettres (« *le jardin suspendu* », « *la grotte* »). Comment transformer la ville en ouvrant des passages? En littérature, la maison, mais aussi la ville, s'autorisent fréquemment l'émancipation du réalisme des lieux, l'ouverture sur d'autres espaces. Les déambulations de Joyce dans *Ulysse*¹⁴¹ ou dans *Portrait de l'artiste en jeune homme*¹⁴², tout en ne parlant que de Dublin, racontent une ville imaginaire qui n'est déjà plus Dublin, mais les lieux de l'autre Ulysse et de la Grèce antique. Dublin existe à la fois comme une réalité physique et comme un espace mental, superposition de strates cartographiques et textuelles, comme la Rome décrite par Freud, mais aussi de topographies psychiques plus ou moins individualisées et fragmentées. Son auteur se plaisait ainsi à dire que si Dublin venait à être détruite, on pourrait la reconstruire à partir de son œuvre¹⁴³. La carte, qui figure la connaissance quasi surnaturelle que les personnages possèdent de leur environnement, et le labyrinthe (Stephen Dedalus, le héros joycien, au nom évocateur), emblème de leurs promenades sans fin, faites de méandres, de détours, de déviations ou d'impasses, sont aussi jusqu'à un certain point ceux de l'écriture narrative ou poétique. Joyce réinvente l'art de la mémoire antique lorsqu'il soigne les déficiences de la mémoire naturelle en utilisant la géographie urbaine comme autant de repères pour stocker des souvenirs ou des images chargés de signification¹⁴⁴. Anne Grange propose une analyse intéressante d'une expérience de lecture pragmatique et ludique du chapitre « Les Rochers errants » d'*Ulysse*. Ces inférences lui ont permis de réaliser une cartographie cohérente de la cité décrite par Joyce. L'écrivain aurait par ailleurs écrit « Les Rochers errants » en dessinant l'itinéraire du personnage du père Conmee sur une carte. Évidemment, de ce trajet, Joyce ne met en exergue que certains détails choisis de l'espace et passe sous silence d'autres zones urbaines. Il transforme les zones non exploitées dans la narration en grands blancs, ici « no man's land », là « zones frontières ».

Ce plan révèle l'image d'un lecteur moderne qui s'attache à se représenter visuellement l'univers fictionnel qu'il découvre, s'appuyant sur son expérience de la ville réelle, qu'il va recomposer à partir des fragments de littérature qui lui sont donnés, comme des indices :

La cité ainsi « dé-crite » joue avec le goût du lecteur pour la représentation spatio-temporelle, faisant appel à sa mémoire, à ses images mentales et à ses structures logico-mathématiques, Joyce l'incitant à suivre avec lui une stratégie complexe de repérage et de traitement des informations nécessaires à la représentation du théâtre de ce chapitre.



Cette « Dublin » fictive apparaît comme « lieu de mémoire » de Joyce l'exilé. Son écriture pourrait être conçue comme une véritable « récitation » des souvenirs de la cité absente où l'on retrouverait Joyce lui-même, inscrit en elle. Une ville théâtralisée, « actée » par les personnages qui la traversent ou y défilent; une ville dite par procuration, les déambulations des personnages redonnant voix et corps à cette ville-mémoire : sans eux, pas de ville, plus de souvenir¹⁴⁵...

C'est un cheminement propre à l'art de la mémoire que décrit Anne Grange. De plus, le trajet « récitatif » du personnage permet un déploiement de discours supplémentaires, en tiroirs, avec un surenchérissement extraordinaire de style. James Joyce, dans ce roman porteur d'une modernité littéraire révolutionnaire, retrouve l'usage des *loci*. Les lieux s'étendent, les routes se traversent : la ville devient le territoire à partir duquel le héros extrait et déroule le récit.

Trouver des points, dans une ville, à partir desquels des récits peuvent apparaître : ce fut notre premier travail à Binic. Le village, exploré dans tous ses recoins ; les noms des rues, notés dans des carnets ; les gens rencontrés auxquels nous avons demandé quels étaient les lieux auxquels ils attachaient une importance spécifiques : la première semaine de la résidence a consisté à marcher sur les traces de ces histoires. « La grotte », appelée aussi « passage secret » par les plus jeunes, revenait sans cesse : « c'est là que nous nous cachions des parents, enfants. » Le choix des lieux fut ainsi la première étape de notre travail. La première lettre a pu s'écrire, puis les suivantes. En parallèle, nous glanions des images avec la caméra, toujours emportée dans nos pérégrinations. La dernière semaine fut celle où, rapidement, nous montions enfin les images. C'est un Binic à arpenter que nous avons voulu proposer aux festivaliers, où la projection était un espace possible d'ouverture sur le monde étrange d'une sirène japonaise.

Car sans *Wanderer*, pas de promenade dont se rappeler : le récit des villes que l'on a vues et dont on se souvient est aussi le point nodal du roman d'Italo Calvino, publié en 1972, *Le città invisibili* (*Les villes invisibles*).

145. Anne GRANGE, « Promenade inférentielle d'un lecteur cartographe, Chapitre 10 d'*Ulysse* de James Joyce » in *Communication et langages*, N°132, 2^e trimestre 2002. p. 105-122.

146. Italo CALVINO, *Les Villes invisibles*, traduction Jean Thibaudeau, Paris, Gallimard, 2013, p.18.

147. *Idem*, p.110.

148. Marcel PROUST, *Albertine disparue*, Paris, Gallimard, Folio, 1992, p.268.

Dans ce livre, cinquante-cinq villes sont décrites par Marco Polo à l'empereur Kublai Khan. *Mille et une Nuits* modernes, fable ou collection oulipienne, ce petit roman recueille des utopies poétiques, villes aux noms de femmes, regroupées en différents thèmes: les villes et la mémoire, les villes et le désir, les villes effilées, les villes et le nom, les villes cachées, les villes et le ciel, les villes et les morts, les villes continues, les villes et le regard, les villes et les échanges, les villes et les signes.

Dans l'organisation insolite et farfelue de leurs faubourgs ou de leurs rues, de leur développement ou de leurs conventions, les villes sont métaphores, « *fables consolantes* », tandis que cette cartographie subtile est celle de l'atlas de villes rêvées et mythiques.

*Mais la ville ne dit pas son passé, elle le possède pareil aux lignes d'une main, inscrit au coin des rues, dans les grilles des fenêtres, sur les rampes des escaliers, les paratonnerres, les hampes des drapeaux, sur tout segment marqué à son tour de griffes, dentelures, entailles, virgules*¹⁴⁶.

Chaque voyage modifie la perception de la ville. En faire le récit affecte également sa forme, en détourne, détériore ou en glorifie des aspects. Parfois, il vaut mieux ne pas revenir sur les lieux que l'on a trop aimés – et même, les garder secrets et les taire :

*Les images de la mémoire, une fois fixées par les paroles s'effacent. Peut-être, Venise, ai-je peur de la perdre toute en une fois, si j'en parle. Ou peut-être parlant d'autres villes l'ai-je déjà perdue, peu à peu*¹⁴⁷.

L'expérience du héros proustien, encombré de tout un passé intermédiaire, ne dit pas autre chose, lorsqu'il présente son retour décevant à Combray :

*Et j'étais désolé de voir combien peu je revivais mes années d'autrefois. Je trouvais la Vivonne mince et laide au bord du chemin de halage. Non pas que je relevasse des inexactitudes matérielles bien grandes dans ce que je me rappelais. Mais, séparé des lieux qu'il m'arrivait de retraverser par toute une vie différente, il n'y avait pas entre eux et moi cette contiguïté d'où naît, avant même qu'on s'en soit aperçu, l'immédiate, délicieuse et totale déflagration du souvenir*¹⁴⁸.

Notre Binic est ainsi aussi celui qu'Hatsue s'invente d'après les livres d'images qu'elle a pu feuilleter au Japon. C'est ainsi qu'il prend une couleur mythique et onirique et peut redevenir étranger pour ses habitants même, à travers les lettres d'Hatsue. C'est cette double fascination qui tente de se donner à voir, démultipliée par l'éloignement géographique. Le musée des arts et traditions populaires de Binic témoigne peut-être du temps dont rêve la pêcheuse d'ormeaux, sous ses couches de pous-

sière et la bizarrerie de ses mannequins. Composé d'un vaste *period room* désuet, le musée expose un bric-à-brac d'objets amenés par les habitants de Binic. Il y a même des coquilles d'ormeaux, que les plongeurs pêchent également à certaines périodes de l'année. C'est un émouvant décor précaire. Le musée fabrique des images qui ressemblent à celles qu'Hatsue auraient pu regarder. Aussi chaque lettre est comme une interprétation visuelle, la nôtre, des lettres envoyées par Hatsue.

c. *The Atlas Group*, 1989-2004 – la fabrique d'archives contre l'oubli de Walid Raad

Ainsi, nous partons d'une fausse lettre, pour construire un espace fictionnel qui se rattache à des éléments historiques précis. L'archive inventée et qui ne se révèle pas comme telle, s'inscrit déjà dans une tradition des arts plastiques. Nous avons réalisé, à l'instar de Walid Raad, un travail de « documenteur » dans *Les Passages secrets*. Les images d'archives en noir et blanc des *ama* japonaises, détournées, ralenties, recoupées, envahies par les mots rouges issus de la première lettre dans *Blancs Cristaux Regards Sombres*.

L'artiste libanais Walid Raad a mené *The Atlas Group* de 1989 à 2004¹⁴⁹, afin d'explorer et documenter l'histoire contemporaine du Liban, et en particulier les guerres de 1975 à 1990. Il réalise des documents audio et littéraires qui évoquent cette histoire, la frontière entre création et archive étant des plus floues. Tous ces documents sont conservés dans *The Atlas Group Archive*, un fonds d'archives basé à Beyrouth et New York, qui s'organise selon trois catégories : la (cat.A.) renvoie aux documents attribués à des particuliers, la (cat.FD) aux documents attribués à des particuliers anonymes ou à des institutions, et la (cat. AGP) aux documents attribués à *The Atlas Group* lui-même. *The Atlas Group* raconte les dernières décennies de guerre au Liban, mais ce n'est pas un corpus d'historien. L'imposture (la couverture) de l'archive fait partie de l'œuvre. Walid Raad façonne une fausse archive pour une vraie mémoire. C'est une lutte principale contre l'effacement d'une mémoire commune de la guerre. Il rassemble des documents, mais son choix et la manière de les mettre ensemble et de les présenter par-delà la subjectivité (obligatoire quoique redoutée) de l'historien. Il fait œuvre, car il monte, car il transforme, car il éclaire. En rappelant les plages d'Hiroshima à Binic, c'est dans la lignée de Raad que nous avons souhaité nous inscrire. On trouve ainsi des séries d'œuvres/archives, telle celle compilée dans le *Notebook volume 38 : Already been in a lake offire*. Ce carnet contient 145 clichés découpés de voitures. Elles correspondent à la marque, au modèle et à la couleur exacte de toutes les voitures utilisées dans des attentats à la voiture piégée entre 1975 et 1991. La photographie est accompagnée de textes en arabe détaillant le lieu, l'heure et la date de l'explosion, le nombre de victimes, le périmètre de destruction, le numéro de moteur et d'essieu de la voiture, le poids et

149. On trouve tous ces documents en ligne : <http://www.theatlasgroup.org>.

150. Walid RAAD, *Miraculous beginnings*, Londres, Whitechapel Art Gallery, 2010, p.65.

151. William Butler YEATS, *Michael Robartes et la danseuse*, édition bilingue, Lagrasse, Verdier, 1994, p.27 : « *All changed, changed utterly: A terrible beauty is born.* » Ou encore la beauté en marche vers le terrible de Rainer Maria Rilke : « *Car le beau n'est rien que ce commencement du Terrible que nous supportons encore, et si nous l'admirons, c'est qu'il dédaigne, indifférent, de nous détruire.* » Rainer Maria RILKE, *Les Élégies de Duino*, traduction Philippe Jaccottet, Chêne-Bourg, La Dogana, 2008, p.9.

152. André BRETON, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1972.

le type d'explosifs utilisés. Walid Raad fait à la fois œuvre et archive, en compilant le souvenir de l'horreur et de la destruction.

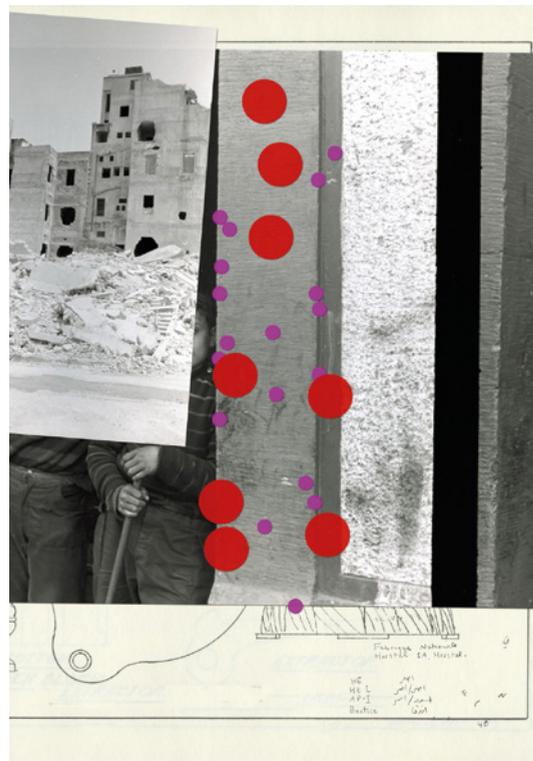
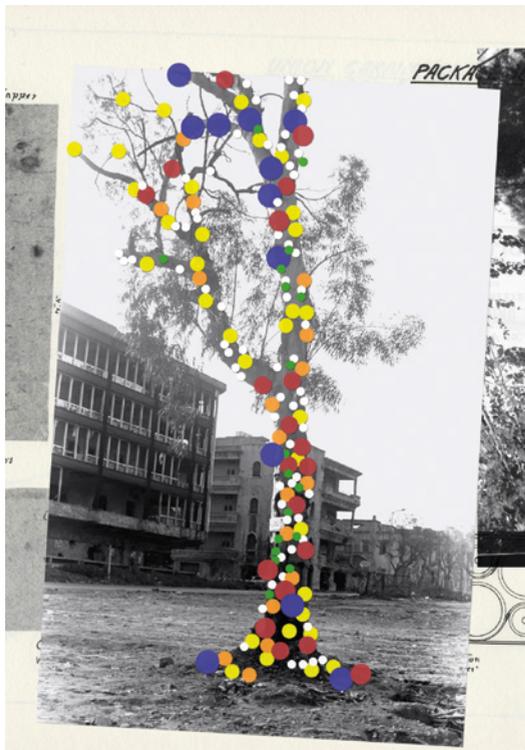
Dans la continuité de ce travail, *Let's be honest, the weather helped*, est une série de planches attribuées à Walid Raad, qui en fit donation aux archives en 1998. Dans la déclaration (la fable ?) qui l'accompagne, l'artiste note :

Comme beaucoup de gens autour de moi à la fin des années 1970, je collectionnais les balles et les éclats d'obus. Je me précipitais dans la rue après une nuit ou une journée de bombardements pour les enlever des murs, des voitures et des arbres. Je tenais des notes détaillées sur les lieux où je trouvais chaque balle et je photographiais le site de mes trouvailles, en couvrant les trous de pois correspondant au diamètre de la balle et aux teintes hypnotiques de leur pointe. Il m'a fallu dix ans pour comprendre que les fabricants d'armes utilisaient un code couleur distinctif pour marquer et identifier leurs cartouches et leurs obus. Et dix ans de plus pour m'apercevoir que mon carnet recense en partie dix-sept pays ou organisations qui continuent d'alimenter les diverses milices et armées qui se battent au Liban : la Belgique, le Chine, l'Égypte, la Finlande, l'Allemagne, la Grèce, l'Irak, Israël, l'Italie, la Libye, l'OTAN, la Roumanie, l'Arabie Saoudite, la Suisse, les États-Unis et le Venezuela¹⁵⁰.

Les gommettes colorées collées sur les photographies oblitèrent la réalité de la béance, pansements naïfs et visuels, tout en la soulignant. Elles masquent ce qu'elles révèlent. Caches sur la faille, les pois nous interrogent sur ce qu'ils dissimulent. Le caractère politique, explicité par l'artiste, se conjugue à la poésie enfantine de l'impact coloré. On a du mal à croire au systématisme rigoureux des choix de couleurs, et donc à l'aléatoire de sa grâce, ce qui n'enlève cependant rien à la portée de l'œuvre. Walid Raad ne revendique pas, avec *The Atlas Group*, le statut d'artiste, mais celui d'historien-archiviste. Pourtant, il produit, avec force cohérence esthétique, un corpus qui mêle Histoire et art conceptuel. Il transforme les matériaux bruts, en modifiant peu, en composant, en découpant : c'est un héritier du ready-made. Proposition qu'il renverse : la création de fausses archives est d'une certaine manière l'inverse de la démarche de Duchamp (quoique de faux « ready made » ont été recréés dans les années 60 par le galeriste italien de Duchamp avec l'accord de l'artiste). Néanmoins, le caractère fondamental de son œuvre est d'abord son aspect politique, et cela avant d'être poétique (lamentation, déploration ou kaddish).

Ce travail est une collecte des tragédies : c'est la beauté terrible de Yeats¹⁵¹ ou celle, convulsive, de Breton¹⁵². Il compile par exemple des photos d'explosions, qu'il découpe soigneusement et colle systématiquement sur un feuillet blanc... À l'instar de Christian Boltanski (qu'il inventorie les minuscules souvenirs d'enfance d'un certain C.B. ou expose les photographies de Suisses découpées dans la rubrique nécrologique d'un jour-

nal, ce sont les mêmes obsessions qu'il met en scène: la fuite du temps, la mémoire et l'oubli, la disparition), Walid Raad trace un itinéraire singulier dans l'art contemporain en utilisant tour à tour la photo, l'installation ou le livre. De cette histoire dont il faut se souvenir, l'artiste collecte les traces, en général *a posteriori*: impacts d'obus photographiés, voitures fracassées, instants incendiés. Ce qui marque l'espace de la ville, ce qui la défigure pour un temps donné (celui de la guerre) est enregistré, archivé. Car Raad préfère consigner les stigmates de l'architecture plutôt que d'offrir les images d'un reporter de guerre. On y lit sans peine ce qui n'est pas montré: les métaphores évidentes (balafres des visages comme celles des immeubles), violence des hors-champ. Il fabrique une mémoire de la guerre, en archivant en temps réel ce qui est voué à disparaître, à être enfoui et effacé, en y insufflant sa lecture, ses manipulations d'artiste documenteur qui agit sur les traces. Espaces saturés d'humanité, de ses gestes. Création, destruction. Et c'est là que l'artiste souligne, dirige le regard sur ce qu'il y a à raconter.



Walid Raad, *Let's be honest, the weather helped*, The Atlas Group, 1998.

5 Adapter et confronter les regards: *Sans Perceval* (2015) et *Les Atomes* (2015)



18'08
couleur
dialogué



2 Scénarios

*Oh, (Jeanne,) pour aller jusqu'à toi, quel drôle de chemin il m'a fallu prendre*¹⁵³.

Après *Les Passages secrets*, où sous l'abord documentaire un personnage imaginaire envoyait des lettres réelles aux spectateurs, aborder la fiction paraissait une continuité logique. Chemin étonnant, de la réalisation la plus abstraite (*Demeure*) à la plus classique et (re)connue (*Les Atomes*) : trajet qui va d'une recherche expérimentale pour redécouvrir les fondements de la narration cinématographique.

Les espaces mentaux, dans un cinéma fantastique ou porté par une dimension onirique, sont extrêmement nombreux dans les films de fiction et ce, dès les origines du cinéma (avec notamment l'exemple de Méliès¹⁵⁴). Le contraste entre une « réalité » racontée et les moments de rêves ou de transports dans des mondes parallèles, pour ne citer que deux systèmes assez courants, est souvent net, quoique les fondus puissent officier très fréquemment, et c'est justement cette juxtaposition, de deux ou plusieurs espaces dont l'un dépasse clairement une peinture du réel, qui permet de les distinguer et de les nommer comme tels (d'espaces mentaux, de rêves ou d'hallucination)¹⁵⁵. Ce n'est pourtant pas le territoire de la science-fiction ou du cinéma fantastique que je souhaite aborder par la fiction, malgré une évidence thématique qui permettrait éventuellement l'exploration d'espace architecturé de manière non-conventionnelle et amusante.

Représenter l'espace imaginaire d'un personnage, son territoire de projection (la réalité passée simplement au filtre d'un regard ?), sans y ajouter les optiques de la folie ou une extravagance aux accents apocalyptiques : en somme, il s'agit de peindre la simple transformation d'un espace par le biais perceptif d'une singularité.

À l'assaut d'un territoire plus difficile car chéri davantage, celui de la fiction, je développe alors trois projets, dont deux adaptations d'œuvres littéraires.

Après l'absence de paroles et le caractère expérimental de *Demeure* (qu'une citation de saint Augustin concluait néanmoins), puis les deux voix parcimonieuses de *Sirènes* (Clarice Lispector et Charles Baudelaire étaient alors cités), enfin les lettres, manuscrites, des *Passages secrets*, l'écriture allait prendre sa place, me conduisant à assumer le rôle crucial de la littérature dans mon travail.

153. Robert BRESSON, *Pickpocket*, 1959.

154. Georges MÉLIÈS, *L'Hallucination de l'alchimiste*, 1897; *Le Royaume des fées*, 1903 etc.

155. Christopher NOLAN, *Inception*, 2010.

156. Raoul RUIZ, *op.cit.*, p.76-77.

157. Raoul RUIZ, *Idem*, p.82.

a. *Le Temps retrouvé*, 1999, Raoul Ruiz et Marcel Proust

Transformer la phrase en plan, imager le récit, le conte ou le roman, réellement et plus seulement en imaginaire, c'est une audace que bien des lecteurs ne pardonnent pas, surtout lorsqu'ils tiennent aux visages inventés, souvent à demi-flous, et au mélange de gestes empruntés à leurs souvenirs et au texte même. Ce ne sont pourtant pas ces questions qui se posent d'abord lorsque naît le désir de restituer la poésie d'une écriture, de (re)donner envie de la lire ou d'essayer de transmettre ce qui en fait son absolue étrangeté. Lorsque Raoul Ruiz adapte Marcel Proust, en 1999, dans *Le Temps retrouvé*, il s'amuse des effets de déplacements temporels et géographiques qu'opère la mémoire lorsqu'elle se confronte à un objet qui lui est lié, effets de « madeleine » qui ont fait, pour une grande part, la notoriété de leur auteur. Ces décrochements qui permettent le montage, la disjonction d'un temps pour un autre, d'un espace pour celui du souvenir, sont au cœur du film de Raoul Ruiz.

*Il existe plusieurs exemples du temps-dimension à la fin de la Recherche. Lorsqu'en se rendant à la fête de Mme Verdurin, le narrateur trébuche et se retrouve pour quelques instants à Venise. Peu après, dans une bibliothèque, en entendant le tintement d'une tasse de thé, il se retrouve dans un train, car le bruit le ramène en arrière. Plus tard, il ramène en arrière. Plus tard, il touche une serviette et se retrouve à Balbec. Il s'agira désormais de savoir pourquoi ces expériences ont plus d'intensité que des expériences vraiment vécues, qui restent banales*¹⁵⁶.

Lorsque le cinéaste décide d'adapter le dernier tome de *À la Recherche du temps perdu*, il s'attaque à un chef d'œuvre littéraire incontestable dont l'un des enjeux fondamentaux se situe justement à l'endroit de mémoire et de transformation qui m'intéresse tout particulièrement. Le cinéaste utilise des effets de cinéma pour rendre le décalage entre passé souvenu et présent transformé par ces voyages mentaux.

*Dans le film du Temps retrouvé, lorsque le narrateur part dans le passé puis en revient, il ramène quelque objet lié au lieu qu'il a visité. Ainsi, après que le narrateur eut trébuché, on retrouve des objets de Venise chez les Guermantes, et quand il va vers le passé, par exemple pendant l'évocation de Saint-Loup lors des funérailles, l'on voit toujours un cercueil, mais Saint-Loup jeune, qui salue. Ce sont des éléments assez simples, des micromélodrames. On avait déjà des éléments concernant l'instabilité de l'espace et du temps dans les films récents, *Trois Vies* et *une seule mort* et *Généalogie d'un crime*, que l'on retrouve ici, puisqu'au début du film, à la mort du narrateur, les objets et les meubles se mettent à bouger sensiblement. De même, pendant la « sonate de Vinteuil », les figurants bougent ainsi que les caméras ; c'est un tout petit effet qui crée... un espace mental*¹⁵⁷.

Le passé chez Ruiz est lui aussi contaminé par le présent, ce dont témoigne l'exemple de Saint-Loup et du cercueil, que rapporte le réalisateur. Des effets de glissement lors de la prise de vue sont conçus par celui-ci pour restituer sa perception de l'espace mental de Marcel. De lents travellings, parfois compensés, sont combinés avec des mouvements légers des figurants et des objets.

Georges Poulet, dans *L'Espace proustien*, mettait lui aussi en exergue cette singularité d'écriture de Marcel Proust en ce qu'elle opère des déplacements, par le voyage et par le souvenir : « *Tout voyage, même sans tapis volant, est pour Proust une action magique (...) La distance n'est pas dévorée. Elle est plutôt supprimée. (...) Bref, le voyage idéal est, pour Proust, celui qui, abolissant d'un coup les distances, place côte à côte, comme s'ils étaient contigus et même communicants, deux de ces lieux dont l'originalité faisait pourtant qu'ils semblaient devoir exister pour toujours à part l'un de l'autre, sans possibilité de communication* »¹⁵⁸.

La définition de l'espace proustien par Georges Poulet est une possible définition du procédé du montage. Aussi Proust, dont le caractère éminemment littéraire et le style pourraient sembler *a priori* inadaptables, offre de possibles rapprochements, dans son écriture, avec l'une des plus spécifiques techniques cinématographiques.

b. Des Vagues à Sans Perceval (2015)

En décidant d'abord d'adapter, avec Julie Debiton, *Les Vagues* de Virginia Woolf (1931), notre désir était aussi de rendre, par le cinéma, quelque chose du style et de la manière de son auteure, l'art d'exprimer le *stream of consciousness*¹⁵⁹ dont elle est devenue l'experte. Le film n'est à ce jour pas encore réalisé, mais le lecteur pourra avoir accès au scénario et à un dossier iconographique.

Les Vagues est un roman d'amitié composé de six monologues intérieurs entrelacés les uns aux autres, dont chaque chapitre se passe à un moment différent de la vie des six personnages (Bernard, Louis, Neville, Rhoda, Jinny et Suzanne), de l'enfance à la vieillesse. Il explore, au moyen de ces voix qui se croisent et se répondent, les pensées et sensations propres à chacun. À ces six amis est associé un septième personnage, Perceval, qui « n'a pas de pensée » propre dans le roman, mais qui est pensé et fantasmé par les six autres. Entre chaque chapitre, des descriptions d'une plage et de la marée à différentes heures d'une journée, des vagues et du ciel, scandent le roman. Quelques grands moments partagés de la vie des six héros composent les chapitres et chacun raconte ce qu'il en perçoit. Le scénario de *Sans Perceval* est ainsi librement inspiré du roman de Virginia Woolf. Nous avons travaillé à partir des souvenirs que nous avons de ce texte et avons décidé de nous concentrer sur le premier chapitre,

158. Georges POULET, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1982, p.93-95.

159. Traduit couramment par « courant de conscience » ou « flux de conscience », l'expression *stream of consciousness*, associée au principe du monologue intérieur, est un mode narratif qui décrit la diversité des pensées qui traversent l'esprit. Le terme fut utilisé pour la première fois par William James en 1890 dans *The Principles of Psychology* et ce fut en 1918 que May Sinclair l'applique pour la première fois dans un contexte littéraire, à propos des romans de Dorothy Richardson.

celui de l'enfance, où chacun des personnages perçoit différemment une journée, le rayon du soleil à travers les feuilles d'un arbre, un reflet aussi bien qu'une altercation ou un baiser. Enfants, les différences sociales sont gommées et le déterminisme ne peut être trop mis en jeu. Ce sont les sens des enfants, leurs caractères, leurs émotions, qui changent l'aspect du monde de la maison et du jardin. Comment figurer ces différences par le film, sans effet de distorsions optiques ou de contre-plongées aberrantes, mais au contraire par une simplicité explicite ? Comment le réel, dès qu'il est perçu et vécu par un être, devient-il fondamentalement autre ? Chez Virginia Woolf, chaque être est l'exception et en chacun des personnages se recompose l'espace du quotidien, transfiguré par une langue poétique qui enregistre les plus petits mouvements de l'âme face aux objets auxquels les sens sont confrontés, fussent-ils prosaïques. Voici l'enjeu du roman et la gageure de l'adaptation : donner à voir ces infimes modifications, sans pour autant rejouer les scènes, ce que nous espérons réaliser dans l'année à venir. C'est donc seulement du désir de ce film dont je peux témoigner ici, ainsi que des enjeux qui nous poussent à figurer ces six qualités perceptives.

Perceval, qui dans le roman n'apparaît qu'au moment du lycée et de l'adolescence, fait partie de notre scénario. Alors que dans le roman, il meurt aux Indes, très jeune mais déjà adulé, c'est enfant qu'il disparaît dans le scénario *Sans Perceval*. Cet élément dramaturgique précis va fonder l'objet sur lequel les points de vue des enfants vont pouvoir se heurter et révéler ainsi leurs différences.

Perceval est mort. Il faut, pour chacun des personnages, vivre avec cette perte. La disparition de l'enfant ne les affecte pas tous de la même manière, mais elle est pour chacun le vecteur d'une réflexion sur l'autre et sur soi, sur son identité et sur ses désirs, sur ce temps de vie qui s'ouvre différemment maintenant que la mort est passée dans le dortoir.

Bernard aime les contes et c'est à travers une histoire de « chevalier » qu'il veut se souvenir de Perceval. Comme lui, il se rêve en aventurier. Fasciné par la diversité des choses et des êtres, il sait maintenant qu'il n'aura pas le temps de tout voir ni de tout vivre. Alors autant se dépêcher. Le monde lui apparaît comme un terrain d'aventures, de batailles possibles, de courses éperdues. Diamétralement différent, le personnage de Louis se retrouve seul avec une jalousie désormais sans objet, un ressentiment qui l'empêche de vivre son chagrin et de trouver sa place parmi les autres : qu'a-t-il le droit de faire et de ressentir maintenant que celui qu'il « n'aimait pas » est parti ? Son espace est resserré, étrié, contraint. Sa colère s'exprime par une rancœur rentrée, qu'il va extérioriser au fil du scénario. Cette libération va lui permettre de s'approprier un espace plus large, dans lequel ses mouvements, figés jusqu'alors, pourront se faire plus amples. On ne sait pas si Perceval manque à Rhoda, qui est une petite fille indécise et lunaire. Cette incertitude quant à ce qu'elle ressent l'habite sans doute depuis toujours, mais c'est maintenant qu'elle en prend conscience : Rhoda s'interroge sur ce que veut dire « être vivant » quand soi-même on

est si peu sûr de l'être. C'est un univers infini, dont les limites sont hors de portée, que Rhoda traverse sans savoir où elle va. Le revers du personnage de Rhoda se trouve dans celui de Jinny. Une grande vitalité lui permet de traverser le monde sans trop s'y attarder et d'y prendre tout ce que son corps réclame : du mouvement, de la chaleur, du plaisir. Elle partageait cela avec Perceval. Ils n'attendaient rien l'un de l'autre et c'est peut-être pour cela que Perceval peut prendre pour Jinny la forme d'un souvenir sans douleur, d'un compagnonnage simple et joyeux qui se poursuit dans ses rêves et dans sa mémoire. Ce qui brille, un rayon de soleil ou le reflet dans un œil, voilà ce qui lie et saisit Jinny. Quant à Suzanne, elle voit Jinny embrasser Louis : est-elle jalouse ? De qui ? De celle qui donne ou de celui qui reçoit ? Est-ce que ce n'est pas le baiser lui-même qu'elle voudrait, la situation toute entière ? Est-ce que la scène ne lui rappelle pas plutôt qu'elle avait tout cela en Perceval et qu'elle n'en voulait pas ? Suzanne est proche de la terre, des choses matérielles qui la rassurent, qui compensent la puissance de son sentiment d'abandon voire de désespoir. Le dernier enfant, Neville, n'a plus de mots pour dire l'amour qu'il vouait à Perceval. Des six enfants, c'est celui qui souffre le plus. C'est peut-être aussi celui qui, de ce manque, apprend le plus de lui-même : qu'il a aimé et qu'il n'aura pas trop de toute la vie pour comprendre ce que cela veut dire. Son espace est circonscrit, précis, élégant. En feuilletant *L'Écriture des pierres*, de Roger Caillois ¹⁶⁰, il croit pourtant voir le fantôme de Perceval dans la coupe d'une pierre photographiée.

Les passages en *voix off* seront interprétés par des adultes. Ces voix d'adultes introduisent une disjonction entre l'apparente banalité du quotidien de ces enfants et la gravité de leur pensée. Elles visent également à produire une temporalité proprement imaginaire, à restituer ce temps de la pensée, pris entre l'avenir et le souvenir. Ces voix incarnent des pensées, et comme les pensées, leur portée excède la situation qui les rend possibles, elles surgissent tout autant du présent que de la mémoire des personnages. Les rapports de ces six enfants sont furtifs, instables, mouvants. Ils se rencontrent, se suivent, se heurtent. Amitiés qui se tendent et se détendent, comme dans une chorégraphie qui donne à chacun son solo, son pas de deux et sa participation au corps de ballet. Le découpage cherchera à épouser la fluidité de cette ronde tout en multipliant les points de vue. La mise en scène sera guidée par le désir de capter la durée, ce temps vivant et vibrant vécu par les personnages et ce, notamment par l'usage de plans-séquences. Le travail de la lumière héroïsera ces enfants et tâchera d'atteindre une qualité d'image qui décolle d'une simple capture du réel. Les intérieurs de Vuillard ou de Bonnard, les photographies pictorialistes d'Heinrich Kühn, les clairs-obscur et les variations chromatiques de *L'esprit de la ruche* de Victor Erice, inspireront la texture et la couleur des images.

Ce que vivent ces six enfants est vécu de tout temps et en tout lieu. À travers les décors et les costumes, nous voulons effacer au maximum toute notation temporelle. La maison incarne toutes les maisons, et les lieux et les situations fonctionnent comme des condensations imaginaires de

160. Roger CAILLOIS, *L'Écriture des pierres*, Paris, Skira-Flammarion, 1994.

161. Henri MICHAUX, *L'Espace du dedans, pages choisies*, Paris, Gallimard, 1998, p.122.

162. Paul GADENNE, *Baleine*, Arles, Actes Sud, 1982.

163. *Idem*, p.8.

l'enfance : le jardin, la classe, le bain, le goûter... Les petits éléments « fantastiques » – apparition évanescence du petit chevalier de fumée, surgissement du fantôme dans la pierre d'agate, visage « mort » de Jinny dans le miroir – participent de cette surréalité perceptive qu'il faudra atteindre.

Les adultes dans le film, un homme et une femme, n'existeront que par leurs mains. Ils sont là pour faire ce que ne font pas les enfants, et pour figurer une présence parentale, mais ils ne participent pas, en tant que personnages, de l'univers de l'histoire.

Sans Perceval est un projet qui souhaite rendre la multiplicité sensible des points de vue sur une même journée et la perception transfigurée qu'un adulte porte sur le souvenir de son enfance. En cela, il rejoint *Sirènes*, qui associait déjà deux regards sur l'espace de la maison, tout en s'aventurant dans le domaine de la fiction.

c. De *Baleine* aux *Atomes* (2015)

Tu pourrais peut-être faire de fausses baleines, et quand arrivent les espions, tu les piques, tes baleines, et elles leur pètent au nez. Si lui t'embête (désignant A.), même chose...pètent au nez. Baleine ? Pas vu ! Pas de baleine ! (Riant.) Elle a plongé, la baleine ¹⁶¹!

Virginia Woolf figure parmi les grands auteurs de « l'intériorité », avec un souci tout particulier du détail perceptif et des modifications infimes qui se jouent pour le regardeur. L'œil et ses focales construisent un tableau synesthésique du monde le plus banal qui, par le regard, se transforme en une radicale singularité d'interprétation mentale.

Au contraire, *Baleine* ¹⁶², nouvelle de Paul Gadenne, publiée en 1949 dans la revue *Empédocle* par Albert Camus, met en scène l'intrusion de « l'extraordinaire » dans le quotidien : une baleine échouée soulève les curiosités qui, en se focalisant sur elle, vont se distinguer et marquer leurs différences.

Baleine est le récit symbolique de l'irruption d'un miracle dans le monde en décomposition de l'immédiat après-guerre. Un petit « cerclé d'endormis » ¹⁶³ bavarde entre ennui et sommeil, captif des velours et des soies, lorsqu'une nouvelle secoue momentanément cette torpeur. Une veuve splendide et énigmatique rapporte que le cadavre d'une baleine blanche s'est échoué sur une plage à quelques kilomètres de là. On en discute longuement, on convoque les témoins absents, qui n'ancrent pourtant pas davantage cette vision dans la réalité. Car il s'agit bien d'une vision : une amie a aperçu une forme au loin. Cette masse pourrait très bien être autre chose mais la veuve l'assure, il s'agit d'une baleine : une forme blanche brillante posée sur la plage devient une baleine d'un naturel

très simple. Les réactions du public amassé autour de la veuve confirment que nous sommes face à une histoire dont la véracité est laissée à la libre appréciation de chacun : certains rient, d'autres sont emplis de tristesse, d'autres encore refusent d'y croire. Pierre, le héros narrateur, semble le seul à soupçonner dans ce fait divers « un récit légendaire » tranchant avec ces « choses vues »¹⁶⁴ que les journaux relatent. Dès le lendemain il interroge tout le monde alentour : « Avez-vous entendu parler de la baleine ? »¹⁶⁵. Et tous, aveugles à ce signe divin, constatent froidement : « C'est de la pourriture ! »¹⁶⁶. Dimanche, Pierre retrouve Odile, une jeune femme que l'on devine être son amante. Seul à croire en l'existence de cette baleine, il désire l'emmener « ailleurs »¹⁶⁷. Elle avait eu « la même idée »¹⁶⁸ car « cette pourriture l'attire, comme un conte de fées »¹⁶⁹. Tous deux croient en la baleine (la question de la foi, de sa révélation et de sa mise à l'épreuve est une permanence de l'œuvre de Gadenne) et c'est ensemble qu'ils vont « faire quelques pas vers la vérité »¹⁷⁰, éprouver leur foi et, après avoir contemplé, fascinés, la chose échouée, revenir grandis de cette promenade initiatique. Il est possible que cette baleine échouée sur une plage, au seuil du monde terrestre, soit également une métaphore du Christ, ce que semble confirmer l'exclamation dans la bouche du héros l'apercevant : « Que ton règne arrive ! »¹⁷¹. Cette nouvelle, dont l'atmosphère et l'intrigue m'avaient particulièrement marquée dès ma première lecture, notamment par son caractère imagé, voire séquencé, me semblait appeler des images de cinéma. Avec Élisabeth Chanay, nous avons collaboré à l'adaptation de la nouvelle, nous éloignant des ressorts mystiques et chrétiens pour nous concentrer sur l'histoire d'amour ratée de Pierre et Odile, dont les chemins se séparent radicalement après avoir visité la baleine, grand corps mort émouvant. L'adaptation reste néanmoins fidèle au récit de Paul Gadenne, quoiqu'elle ajoute, soustraie ou déplace certains éléments.

J'envisageais de construire une baleine comme une grotte (celle en laquelle la tradition a mué le gros poisson de Jonas ou encore celle de Pinocchio), comme le symbole hérité d'une tradition picturale (c'est l'option qui fut choisie) ou encore dans la possibilité de son absence (elle serait alors une vision, un fantasme collectif). Comme Perceval, la baleine est l'objet qui permet les récits, les interprétations, les dissociations et les séparations.

Les Atomes débute ainsi dans le jardin d'une maison où se déroule une fête, par un long baiser en plan serré entre Odile et Pierre. La fête est l'événement propice au partage d'histoires plus ou moins véridiques, empreintes de réalités mais réappropriées et travesties. C'est lors de cette fête inaugurale que les personnages des *Atomes* convoquent, comme dans la nouvelle, les images de temps anciens, dont l'évocation seule renvoie à un kaléidoscope de mythes, de contes, d'histoires racontées ou entendues – c'est le cas d'Odile, qui assimile Pierre à un ours, mais également de la baleine échouée – ou transmettent une histoire à la manière de la Mère l'Oye, qui transmet aux plus jeunes lors d'une rencontre au coin du feu – c'est le rôle de la veuve, qui endosse ce rôle vis-à-vis du cercle qui se forme autour d'elle.

164. *Idem*, p.9.

165. *Idem*, p.10.

166. *Idem*, p.10.

167. *Idem*, p.11.

168. *Idem*, p.12.

169. *Idem*, p.15.

170. *Idem*, p.26

171. *Ibidem*.

172. François Garde en compile les manifestations in François GARDE, *La Baleine dans tous ses états*, Paris, Gallimard, 2015.

173. Herman MELVILLE, *Moby Dick*, traduction Jean Giono, Lucien Jacques et Joan Smith, Paris, Gallimard, 1996.

174. Nicolas CAVAILLÈS, *Pourquoi le saut des baleines*, Paris, Les Éditions du sonneur, 2015, p.21.

Alors que d'un côté, la mémoire s'efface – celle du baiser d'Odile et de Pierre, qui deviennent subitement des étrangers, dont les élans amoureux diminuent au fil de la soirée, qui ne font rien paraître devant les autres quant à ce qui vient de les lier – une autre mémoire se livre et se construit à partir du récit de la veuve. Cette mémoire est celle du conte et de la mythologie : le sujet d'abord, une baleine, un animal rare, empreint de majesté, qui fascine et effraie, doté d'une singularité en raison de sa couleur blanche.

Le processus de cette histoire qui devient mémoire, nous le suivons au sein du couple formé par Odile et Pierre. Pierre aborde cette histoire comme une question fondamentale. Odile, quant à elle, dégoûtée d'abord par la baleine, craint qu'elle ne soit partie, image évanescence qui resterait alors cantonnée au registre du conte ; elle s'interroge sur la manière de la trouver – on sent qu'elle se prépare à une quête. L'attitude d'Odile annonce ainsi la remarque du petit garçon rencontré sur le chemin : Odile cherche un trésor mythique et redoute surtout que l'histoire soit fausse. C'est ce qui explique qu'elle soit attirée comme dans un conte de fées par la pourriture, la mort. La baleine devient un personnage à part entière de l'œuvre. La baleine lui permet de grandir, de rêver à d'autres mondes.

Une fois la baleine vue, baleine noire et non pas blanche comme dans le conte de la veuve, les mondes peuvent s'écrouler et Pierre se refermer sur un pessimisme qui ne laisse aucune chance à leur amour. L'on se souvient alors du sarcophage étrusque et ses amants souriant dans la mort, sur le lit-tombeau, qui peut évoquer la couche des banquets, dans la séquence clôturant la fête, dont ils sont les doubles dès le début du court-métrage.

Dès lors, les derniers moments du film sont la conséquence logique de ce qui précède. La baleine n'appartient plus qu'à Odile, Pierre ayant été rassasié par ce qu'il a vu – on lui a raconté l'histoire d'une baleine échouée, il est allé la voir par lui-même. Odile le quitte, à demi endormi. L'on devine qu'elle ne reviendra plus. Sur la plage, à l'aube, la baleine a disparu. N'était-elle qu'un rêve ?

La fascination pour la baleine¹⁷² évoque immédiatement *Moby Dick*¹⁷³, qui s'ouvre sur une collection de citations et de définitions autour du mythique cétacé, entre Léviathan imaginaire et refuge de Jonas. La quête de la baleine blanche, qui chez Melville ne laissait pas de répit aux hommes qu'elle mobilisait en nombre, se conclut tragiquement chez Gadenne, où elle ne soulève le cœur des individus qu'une fois morte. Nicolas Cavallès, dans *Pourquoi le saut des baleines*, évoque les recherches sur les échouages massifs de cétacés (présage terrible pour les hommes dans la culture maori), sans doute dus à un sonar défectueux ou perturbé. « Les cétacés hauturiers qui se hasardent trop près des côtes perdent leurs repères. Pourquoi s'égarer-ils ainsi dans les parages terrestres ? On ne le dit pas. Mais s'agit-il seulement d'égarement, de fourvoiement ? »¹⁷⁴. Ainsi, même au XXI^e siècle, l'on s'interroge sur une signification supplémentaire, un supplément d'âme ou un avertissement aux hommes dès qu'une baleine s'échoue.

La baleine est un *topos* non seulement littéraire et pictural mais également cinématographique¹⁷⁵. Au cinéma, ce sont les yeux d'une baleine de cirque des *Harmonies Werckmeister*¹⁷⁶, la carcasse de *Léviathan*¹⁷⁷ ou encore l'ancre des *Mille et une Nuits* qui témoignent du pouvoir symbolique de la baleine. Baleine dans laquelle entre aussi Pinocchio.

C'est l'œil mort mais brillant de la baleine, réfléchissant le monde alentour, qui fascine Janos Valushka, poète, rêveur, marginal déclassé du village des *Harmonies Werckmeister* (la décomposition d'une baleine pourrait faire sombrer les tranquilles villageois décrits par Béla Tarr dans la folie criminelle ?), tout comme Marcello Rubini (interprété par Marcello Mastroianni), dans la séquence finale de *la dolce vita*¹⁷⁸, alors qu'est ramené sur la plage un cadavre de *monstro*, dont le regard « insiste ». Le monstre marin, chez Fellini, est le symbole évident de la corruption et de la déchéance des hommes. En regard, la jeune fille du restaurant *Arco-baleno* (soit « l'arc-en-ciel » en italien, mais la traduction littérale dit bien « arc-de-baleine »), qui lui avait conseillé l'austérité de l'écriture, lui fait signe un peu plus loin sur la plage, séparée par l'embouchure d'une petite rivière, mais dans la dernière séquence il ne la reconnaît pas et rejoint son groupe de fêtards.

Dans *Les Mille et une nuits* de Miguel Gomes, Schéhérazade commence son récit en narrant les inquiétudes qui s'abattent sur le pays et en convoquant sirènes et baleines : « Ô Roi bienheureux, on raconte que dans un triste pays où l'on rêve de baleines et de sirènes, le chômage se répand. La forêt brûle la nuit malgré la pluie et hommes et femmes trépignent d'impatience de se jeter à l'eau en plein hiver. Parfois, les animaux parlent, mais il est improbable qu'on les écoute »¹⁷⁹. Et le jour venant à paraître, Schéhérazade se tait. Ainsi, la baleine est à la fois le symbole d'un monde abîmé, une introspection dans un monde intérieur (Miguel Gomes fait d'abord de sa baleine explosive le lieu-laboratoire dans lequel un savant-fou expérimente), ou une plongée-retour dans un ventre maternel. Véhicule de nombreux récits mythiques, elle est le réceptacle de fantasmes et de rêves, le lieu par le passage duquel Jonas se retrouve métamorphosé.

La baleine des *Atomes*, installation composite de palettes, grillage pour poulailler, néoprène et toile drapée, s'inscrit dans cette filiation cinématographique et littéraire mais renvoie également à une tradition picturale dont je me suis largement inspirée pour la construction du décor.

La baleine échouée représente de nombreux symboles dans l'histoire de l'art, dans laquelle elle abonde, jusqu'au cinéma le plus contemporain. Humanité échouée ou paix bafouée dans l'héritage de la peinture et la gravure flamande du XVII^e siècle, elle représente la fin d'un monde (et plus modestement la fin d'un amour dans *les Atomes*). C'est un lieu-commun de l'histoire des arts.

Les cétacés fascinent depuis longtemps les hommes, qui se pressent sur les plages pour contempler les cadavres échoués. Les néerlandais, qui

175. Buster KEATON, *The Love Nest*, 1923. Walt DISNEY, *Pinocchio*, 1940. Clyde GEROMINI, Hamilton LUSKE, *The Whale Who Wanted to Sing at the Met*, 1946. John HUSTON, *Moby Dick*, 1956. Wes ANDERSON, *The Life Aquatic With Steve Zissou*, 2004 etc.

176. Béla TARR, *Les Harmonies Werckmeister*, 2001.

177. Andreï ZVIAGINTSEV, *Léviathan*, 2014.

178. Federico FELLINI, *La dolce vita*, 1960.

179. Miguel GOMES, *Les Mille et une Nuits, volume 1- l'inquiet*, 2015.

180. Voir la lecture de l'estampe de Jan Mathis : <https://estampe.hypotheses.org/734>

les chassaient dans les mers arctiques à bord de baleinières, en sont par exemple très friands, ce dont témoigne une multitude d'œuvres gravées s'amusant de la morphologie de l'animal, en donnant des interprétations justes ou erronées.

Par exemple, le 19 décembre 1601, un cachalot s'échoue sur la plage de Beverwijk, non loin d'Harlem, où œuvre le graveur Jan Saenredam. Cet événement attire des foules de curieux de toutes les classes sociales : une estampe montre la visite d'Ernst-Casimir, comte de Nassau-Dietz¹⁸⁰, cousin germain du prince d'Orange. Le jeune homme porte un mouchoir à son nez en raison de la puanteur de l'animal, comme Odile dans le récit de Gadenne et dans le film.

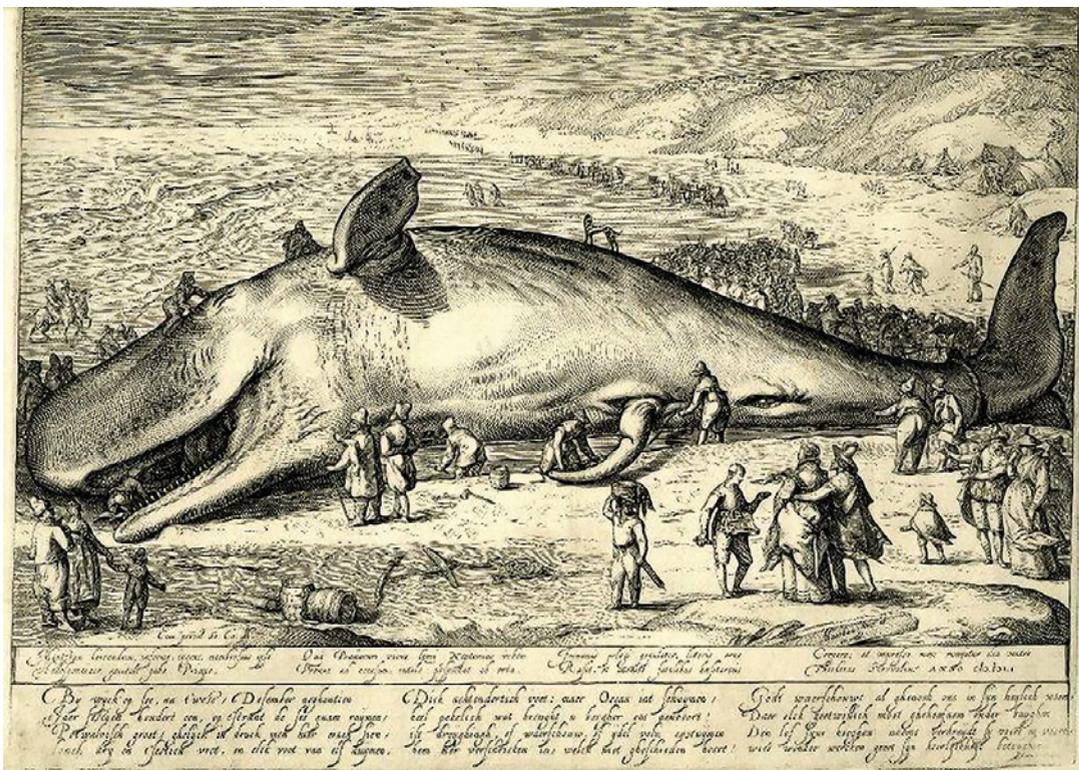


Jan Saenredam, *Cachalot échoué près de Beverwijk*, 1601- 1602.

Le cadavre est trouvé alors que la guerre entre les provinces qui ont signé l'Union d'Utrecht (futurs Provinces-Unies puis Pays-Bas) et l'Espagne n'a pas cessé depuis vingt ans. Or, le 24 décembre 1601, une semaine après la découverte du cachalot, une éclipse de Soleil touche le nord de l'Europe. Ces mauvais présages (éclipses de Soleil et de Lune, tremblement de terre etc) sont rappelés dans le cartouche, où figure également une allégorie du Temps et une citation de Cicéron qui rappelle la nécessité de regarder vers le passé. Dans un état plus tardif, la Mort tend directement des flèches en direction de la figure d'Amsterdam. La portée à la

fois morale et politique de cette gravure est loin d'être un cas isolé dans la représentation des cétacés, topos récurrent dans la symbolique de la paix assassinée et des échecs guerriers.

181. Federico FELLINI, *Casanova*, 1976.



Jacob Matham. *Cachalot mort*, 1602.

Différemment de Saenredam, le graveur Jacob Matham, qui avait déjà gravé le cachalot échoué en 1598, donne une représentation de la même scène et en fait une simple scène de genre jouant du contraste entre le « phénomène » et les foules populaires qui l'entourent et s'amusent de la taille de son membre génital.

Curieusement, il existe un double symbolisme sexué de la baleine, sexualisée tantôt comme mâle (dans les gravures hollandaises de cadavres, où darde quasiment toujours un attribut masculin démesuré, ou dans *Moby Dick*, ce qui a tendance à disparaître dans les traductions françaises), tantôt comme femelle (le ventre de la baleine de *Pinocchio* par exemple). Dans le *Casanova*¹⁸¹ de Fellini, film d'un « baroque » orgiaque et funèbre, une troupe de théâtre itinérant expose, entre autres créatures tératologiques, une baleine de carton-pâte. Les visiteurs s'acheminent, à la queue leu leu, dans la bête, en pénétrant sa bouche par un escalier qui évoque un plongeur. « La Grande Mouna », au prénom féminin, est assimilée avec insistance (visuellement mais aussi par le commentaire

182. Une coïncidence amusante entre le projet des *Atomes*, à la sexualité retenue, et celui, mémorable par ses décharges libidinales, du *Casanova* : lors d'une aventure ultérieure, à Berne, le héros tombe amoureux d'une certaine Isabella, fille d'un apothicaire, et lui dit que son sourire lui rappelle celui d'un tombeau étrusque (anecdote qui souligne par ailleurs le caractère funèbre du *Casanova*).

183. Paul GADENNE, *op. cit.*, p.25-26.

184. *Idem*, p.30.

de *Casanova*) à un gigantesque vagin, origine de toutes choses et qui se serait même engendré lui-même. Dans ce sexe sont projetés des dessins explicites en noir et blanc (mais plus « anthropomorphes ») qui sont dûs à Topor (sexe féminin transformé en poulpe, par exemple). Comme celle de Fellini mais avec une dimension symbolique bien affaiblie, la baleine des *Atomes*, dont j'avais envisagé qu'elle fût visitée, comme une grotte, par Odile, qui y aurait trouvé une copie du sarcophage étrusque¹⁸², dans une séquence de fin, est femelle.

La baleine est un animal si grand que l'on peut l'arpenter, l'escalader, en pénétrer le ventre. Plus qu'un animal, c'est un lieu (Jonas et Pinocchio y vivent, elle est habitée dans *Les Mille et une nuits, volume 1 – l'inquiet*, de Miguel Gomes). Nombre de gravures représentent des farandoles de figures sur des cétacés échoués, comme sur la crête d'une colline. C'est un nouveau territoire déposé sur la plage, les abysses, la haute-mer, la présence curieuse d'un autre monde donné en spectacle, comme pourrait l'être une soucoupe volante, qui catalyse les imaginaires. Dans *Baleine*, Pierre raconte comment, devant ses yeux, se métamorphose l'animal :

*Peu à peu, sous nos yeux, ce cadavre entrait dans sa vraie gloire. Il devenait le lieu où se rejoignent les jardins frappés par la foudre, le dernier chant des oiseaux perdus, les fruits rejetés trop tôt par les ventres des femmes déchirées*¹⁸³.

Si Marcello Rubini n'avait pas été capable, dans *La dolce vita*, d'interpréter le message du monstre marin, Pierre et Odile, quant à eux, seront happés et transformés par la vision d'une baleine dont on ne saura jamais si elle existe vraiment ou si elle n'est qu'un mirage :

*Une pitié démesurée, que nous ne pouvons empêcher de retomber sur nous-mêmes, nous montait à la gorge, devant les restes dérisoires de l'animal biblique, du Léviathan échoué. Cette baleine nous paraissait être la dernière ; comme chaque homme dont la vie s'éteint nous semble être le dernier homme. Sa vue nous projetait hors du temps, hors de cette terre absurde qui dans le fracas des explosions semblait courir vers sa dernière aventure. Nous avions cru ne voir qu'une bête ensablée : nous contemplons une planète morte*¹⁸⁴.

La désillusion de Pierre et le regain d'espoir et d'engagement d'Odile, sentiments qui surviennent au cours de cette promenade, fondamentale pour l'un et l'autre des protagonistes, les séparent.

La baleine, « planète morte », triste échec des imaginaires ou abandon du merveilleux :

Et maintenant, que pouvons-nous faire ?... La tête en avant, délaissée enfin par les dieux de la mer, la queue pointant vers la falaise, la baleine continuait à s'enliser, à se dérober à nous.

*Un jour, les derniers vestiges évanouis, des enfants viendraient là construire des châteaux forts pour une heure ; et on leur contera peut-être, sans trop y croire, une très belle histoire de baleine, qui irait se loger d'emblée dans ce coin de leur imagination réservé de tout temps aux descriptions d'animaux merveilleux, à la connaissance du mammouth et de l'ornithorynque, en même temps qu'aux voyages d'Ulysse et aux aventures de Robinson*¹⁸⁵.

L'enfant, dans *Les Atomes*, parle déjà de la baleine comme d'un objet encyclopédique. L'on ne sait pas s'il est un fantôme, lui l'enfant, ou si c'est la baleine qui en est un.

Le format du film, son économie, les choix de mise-en-scène et de découpage, composent un premier essai tourné de fiction. Évidemment, de toutes les envies et intentions, certaines ont disparu, lors de la préparation, puis du tournage et enfin du montage. La baleine ne fut ainsi qu'une « demi-baleine », une façade, une feinte (comme on dirait des décors de théâtre du XVII^e siècle). Ainsi le ventre de la baleine aura été plus proche d'une voile tendue par le vent et l'installation vite démontée, presque avalée par une marée galopante.

L'installation éphémère des *Atomes*, aux modules déposés et assemblés pour trois heures sur la plage, fut détruite plus vite qu'escompté. Il fallut interrompre le tournage, remonter les fragments plus haut sur la plage. La baleine n'avait été qu'une illusion rapide et plus rien dans les morceaux de palette, grillage ou tissu, ne laissait évoquer qu'elle eut été un jour un monstre marin. Le dispositif jouait d'une certaine manière le symbolisme de la baleine de Gadenne : entre la baleine échouée et sa puanteur, la baleine révélatrice ou encore la baleine apparition. Odile et Pierre sont tendus entre la splendeur du rêve et la triste réalité du corps mort, mirage interrompu puis réinventé sans cesse dans leurs imaginaires.

Dans les *Atomes*, la demi-baleine, par ses matériaux et son aspect, rappelle les machines théâtrales utilisées dans un *deus ex machina*. La locution désigne une « Divinité dont l'apparition sur scène – par un artifice de machinerie – au dernier acte, permettait le dénouement du drame »¹⁸⁶. Le procédé, fort fréquent à l'époque du théâtre baroque fait entrer en scène un dieu, descendant des cintres (par métonymie, le ciel), à l'aide d'une machine. De très intéressantes esquisses et projets de décor sont compilés par les Menus plaisirs du Roi¹⁸⁷. Les dieux, souvent juchés sur des décors d'animaux marins ou terrestres, peuvent également descendre de nuages, nuées de carton-pâte. La baleine des *Atomes* reprend les codes visuels de ces machines de théâtre. Elle partage la simplicité de la structure de bois sur laquelle vient se déposer le trompe-l'œil. La divinité marine de Paul Gadenne et celle des *Atomes* remplissent le double office de révélation et de désillusion pour Odile et Pierre. L'animal ne descend pas magnifiquement du ciel, mais gît, inerte, sur la plage, porteur néanmoins d'un message messianique.

185. *Idem*, p.24-25.

186. *Le Théâtre tragique*, Études réunies et présentées par Jean Jacquot, Paris, éd. du C.N.R.S., 1962, p. 56.

187. <http://www.culture.gouv.fr/documentation/archim/menus-plaisirs.html>

Les Atomes, photographie de tournage, 2015.



188. Paul GADENNE, *op. cit.*, p.26.

189. L'expression est souvent étendue à toute résolution qui ne suit pas la logique interne du récit mais permet au dramaturge de conclure sa pièce de la manière qu'il désire.

*Un rêve ébloui nous poussait vers cette construction toujours en suspens qui venait d'échouer une fois encore, mais dont l'échec délivrait en nous un tenace désir de grandeur*¹⁸⁸.

Dans le *deus ex machina*, l'intervention de la divinité dénoue de manière impromptue une situation désespérée¹⁸⁹ : dans *Les Atomes*, le récit, la promenade puis la vision de la baleine vont mener à la résolution d'une histoire d'amour finissante. Plus largement, la baleine est le symbole de la fin d'un monde, ce que le film ne dit pas autant que la nouvelle de Paul Gadenne. Elle est l'objet dans lequel se trouve la clef de l'histoire intime des protagonistes et où se condensent les sens possibles du film.

Les Atomes, photogramme, 2015.



6 La réappropriation des concepts : *Les Châteaux intérieurs* (2016)

190. THÉRÈSE D'AVILA, *Le Château de l'âme, ou le livre des demeures*, Paris, Seuil, 1997.

191. *Idem*, p.261.

En parallèle de la conception et de la réalisation des *Atomes*, je développe un scénario d'un format plus proche du long-métrage, sur la (re)conquête des territoires de l'imaginaire. Le personnage d'Odile trouve un écho dans le personnage de Thérèse et la Bretagne et la maison des *Atomes* sont celles des *Châteaux intérieurs*. Ce projet, qui reste pour le moment à l'état de scénario, est pourtant central pour ce travail de recherche, car il joue et trouve son inspiration dans les concepts qui furent les déclencheurs de cette thèse.

Ce sont ainsi les images suscitées par la lecture du *Livre des Demeures* de Thérèse d'Avila (traduit aussi *Le Château de l'âme*¹⁹⁰), qui sont aux fondements de ce scénario. Ouvrage qui débute peu ou prou par ce que j'interprète comme incitation (quasi rebelle) à la liberté de pensée et donc de voyager par l'imagination :

*Quand je considère, mes sœurs, la rigueur de votre clôture, le peu de délassement que vous y avez et combien, dans quelques-uns de vos monastères, l'espace même vous fait défaut, il me semble que ce sera pour vous une consolation de vous récréer dans ce château intérieur où, à toute heure du jour et sans la permission des supérieurs, vous êtes libres de vous promener*¹⁹¹.

L'idée de la nécessité d'un espace mental, échappatoire indispensable à chaque individu – qu'il soit ou pas reclus dans une cellule – est ainsi le point de départ de ce projet de film.

Celui-ci convoque ainsi plusieurs concepts fréquemment évoqués, repris, mentionnés dans la topique chrétienne, ici distordus, transformés et utilisés dans la fiction même.

Avant tout développement, un court synopsis en déploiera les enjeux principaux :

Thérèse, traductrice d'espagnol, et Émile, restaurateur de tableaux, se séparent. Avec sa fille Louise, 8 ans, Thérèse ne sait que faire de cette douleur. Elle passe beaucoup de temps au bord de la mer avec sa sœur, Martine, son époux et son fils. Mais surtout, elle laisse peu à peu le rêve déborder dans sa vie, jusqu'à disparaître en lui. Elle se perd alors dans un temps monacal et baroque, celui de Thérèse d'Avila, en abandonnant Louise et son époque. Louise grandit entre Émile et sa nouvelle compagne. Que fabriquer avec le fantôme de sa mère ? Les frontières entre imagination, rêve et réalité, ont-elles besoin d'être si précises ? Thérèse revient-elle vraiment ou Louise imagine-t-elle sa vie dans un autre siècle ?

La disparition de Thérèse dans un espace anachronique, imaginaire quoique conventuel, est inspirée de plusieurs lectures marquantes que j'ai pu faire, notamment chez Thérèse d'Avila, mais aussi autour de la notion de chambre du cœur, motif poétique que l'on retrouve chez Rainer Maria Rilke ou Franz Kafka.



Scénario

a. La chambre du cœur

Une chambre qui ressemble à une rêverie, une chambre véritablement spirituelle, où l'atmosphère stagnante est légèrement teintée de rose et de bleu.

*L'âme y prend un bain de paresse, aromatisé par le regret et le désir. C'est quelque chose de crépusculaire, de bleuâtre et de rosâtre ; un rêve de volupté pendant une éclipse*¹⁹².

Être en conscience, voire en connivence, avec la puissance de l'imaginaire, de ses reconstructions possibles, équivaut non seulement à compiler, à tisser des liens, mais également, à la manière de *Candide*, à « cultiver son jardin »¹⁹³, à décorer son « intérieur » de façon à s'y sentir simplement bien. Espace intime, non partagé, convocable à tout moment dans le secret d'une pensée filante, lorsque nous sommes « dans la lune » ou dans des failles interstellaires. Espace à construire, à décorer aussi, à habiter, mais de manière intime, invisible. Aussi ne fus-je qu'à peine surprise, lorsqu'assistant à la représentation de la pièce *By heart*¹⁹⁴, de Tiago Rodrigues, le metteur-en-scène et comédien évoqua la polysémie du verbe *decorar* en portugais : se souvenir et décorer, orner. Le lien entre espace de mémoire et décor est déjà institué, au cœur des langues (il semblerait que l'on retrouve ce double sens dans d'autres langues latines, dont l'occitan). Jean-Louis Chrétien, dans *L'espace intérieur*¹⁹⁵, quant à lui, exposait les différentes notions théologiques chrétiennes qui m'intéressaient. Elles assumaient et théorisaient ces espaces en établissant une topologie « immobilière », entre « chambre du cœur », « château de l'âme » et « chambre à soi ». Dans son ouvrage, il dresse une histoire de ces différents lieux, avec une visée spirituelle, entre histoire de « l'espace intérieur » et quête psychanalytique. En effet, il convoque à la fois saint Ambroise de Milan, Montaigne, Freud, Pontalis :

*L'identité de l'homme ne peut se former ni subsister sans un rapport au lieu, et le soi suppose toujours un « chez soi », fût-il changeant, comme le montrent a contrario les figures du déséquilibre psychique où l'on ne peut se fixer nulle part parce qu'on ne peut jamais se définir soi-même, ni décider de soi, ou celles de l'ascèse des moines que l'on appelait gyrovagues dans la tradition chrétienne, comme aussi de certains renonçants indiens, qui se déplacent sans cesse pour tenter de se désapproprier d'eux-mêmes*¹⁹⁶.

Le personnage de Thérèse, double assagi et perdu de sainte Thérèse d'Avila, dont elle est la traductrice, se situe justement à ce point de jonction décrit par Jean-Louis Chrétien dans son introduction : entre indécision et décision, perte, abandon et découverte. Pourtant, à la différence des caractères évoqués par Jean-Louis Chrétien, le personnage de Thérèse trouve son lieu de recueillement, un chez-soi loin dans le temps et l'espace, qu'elle compose à sa mesure.

192. Charles BAUDELAIRE, *Le Spleen de Paris*, V, « La chambre double », in *Œuvres complètes*, Pichois, Claude (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, 2 vol., I, p.280.

193. VOLTAIRE, *Candide ou l'optimisme*, Paris, Gallimard, 2003, p.154.

194. Tiago RODRIGUES, *By heart*, Paris, Les Solitaires intempestifs, 2015.

195. Jean-Louis CHRÉTIEN, *L'Espace intérieur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014.

196. *Idem*, p.8.

197. « La " chambre du cœur ", *cubiculum cordis* en latin, ainsi que la nomment les Pères de l'Église, est assurément l'une des figures spatiales de l'intériorité psychique et spirituelle les plus décisives et les plus durables dans la pensée occidentale. » CHRÉTIEN, *Idem*, p.30.

198. Roger CAILLOIS, *op.cit.*

199. Saint AMBROISE DE MILAN, *Des sacrements*, édition et traduction Botte, Paris, 1980, p.144.

200. B.PAPASOPLI, *Le Fond du cœur. Figures de l'espace intérieur au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2000, p.190.

201. « Pour sainte Thérèse d'Avila, le château intérieur n'est en rien construit par nous, la seule tâche étant d'y entrer et d'y avancer, de la périphérie vers le centre, car au départ, comme pour saint Augustin, nous sommes étrangers et extérieurs à nous-mêmes, c'est à dire de notre être. Ce second schéma apparaît avec clarté aussi dans l'une des premières pages des confessions, où Augustin prie dieu comme suit : « Bien étroite est la maison de mon âme pour que tu viennes y loger : qu'elle se dilate grâce à toi ! Elle tombe en ruines : répare-la. » Jean-Louis CHRÉTIEN, *op.cit.*, p.174.

Le concept de « chambre du cœur »¹⁹⁷, cet espace intérieur que l'on cultive, dans la topique chrétienne, comme espace préservé de recueillement, pourrait être le point nodal du scénario. Lieu à soi, en soi, non partageable, mais dont le territoire est limité, cloisonné : ce sont les qualificatifs qu'appelle l'expression chrétienne.

Intimité, déshérence et réclusion : ce sont les thèmes portés par l'héroïne, qui pour mieux préserver un amour perdu, ira s'enfermer, à la façon de la Roxanne de Cyrano ou de la Princesse de Clèves, dans un couvent qu'elle s'invente et s'impose, dont on ne saura jamais s'il est réel ou purement fictionnel. Son désert, rêvé d'abord, rejoint après la désertion d'un amour. Comme Neville, dans *Sans Perceval*, Thérèse s'abîme dans la contemplation des pierres de la collection de l'écrivain Roger Caillois¹⁹⁸, exposée à la galerie de minéralogie du Jardin des Plantes. Les *paesine* toscanes, comme les pierres de rêves des lettrés chinois, composent des paysages de sable et de montagnes sèches dans lesquels elle peut s'échapper. Lorsque Louise, adolescente, essaye de rassembler les fragments de son histoire et enquête sur la disparation de sa mère, c'est à l'église Notre-Dame-de-Lorette, où ont été exposées les reliques de sainte Thérèse d'Avila, qu'elle se rend avec son amie Pékola. Parmi les prospectus, et ce n'est pas par hasard, se trouve une citation de saint Ambroise de Milan, qui revient souvent sur la « chambre du cœur » : « Tu peux prier partout, et prier toujours dans ta chambre. Tu as partout ta chambre. Même si tu te tiens au milieu des païens, ou au milieu des juifs, tu as pourtant partout ton lieu de solitude. Ta chambre c'est ton esprit. Serais-tu même dans la foule, pourtant, dans l'homme intérieur, tu conserves ton lieu de secret et de solitude »¹⁹⁹.

La « chambre du cœur » fut un *topos* très utilisé, notamment au XVII^e siècle²⁰⁰. C'est le siècle même où sainte Thérèse d'Avila développe la notion de « château intérieur », qui donne son titre au scénario. Alors que ses couvents essaient peu à peu l'Espagne, elle aurait en effet éprouvé des difficultés à se restreindre à une petite pièce exiguë : aussi promeut-elle l'émancipation par l'imagination et l'esprit à des fins d'élévation spirituelle. Les exercices d'oraison à accomplir par ses lecteurs sont nombreux afin de pouvoir explorer, une à une, toutes les pièces de cet immense et splendide palais céleste. Chaque étape franchie permet d'accéder à la « demeure » suivante, dont la hiérarchie est clairement définie. Ainsi, la porte principale du palais est l'oraison, et les « demeures » à parcourir sont au nombre de sept, la septième se trouvant au centre, lieu intime du mariage spirituel. Le « château de l'âme », ainsi qu'il est aussi appelé, est vaste, infini. Il déborde toutes les chambres. Il se diffracte à mesure que l'âme grandit, taillé comme « un diamant »²⁰¹. Dans le scénario, c'est le jeu des miroirs déformants de la galerie de glaces qui le figure ou l'évoque prosaïquement. Espace éclaté, métamorphosé, étiré dans lequel la protagoniste goûte à la perte des repères spatiaux jusqu'à s'effacer et disparaître dans un autre espace-temps. Pourtant, c'est bien dans une cellule étroite que Thérèse se retrouve, éloignée des siens. Son espace mêle les références et son oraison personnelle ne va pas lui ouvrir les portes d'un mariage spirituel avec le Christ, mais plutôt l'enfermer dans une cel-

lule monastique. Cette « *chambre à soi* »²⁰², comme l'a définie si joliment Virginia Woolf, espace où il est enfin possible, en tant que femme, de travailler, à l'abri des rumeurs et des tâches ménagères²⁰³. Il ne sera pourtant pas pour Thérèse le lieu de la création, mais peut-être celui de la dépression puis de l'apaisement, avant le retour. Un séjour psychiatrique ou sa métaphore ? Les lectures sont multiples et doivent rester ouvertes.

Bien avant les élans féministes de Virginia Woolf, d'autres écrivains s'étaient emparés de cet espace étroit, nécessaire dans l'apprentissage du compagnonnage de la solitude, et l'avaient raconté. Dans la description qu'en fait Montaigne, c'est la simplicité « *franche* » d'une arrière-boutique :

Il se faut réserver une arrière-boutique toute nôtre, toute franche, en laquelle nous établissons notre vraie liberté et principale retraite et solitude. En celle-ci faut-il prendre notre ordinaire entretien de nous à nous-mêmes, et si privé que nulle accointance ou communication étrangère y trouve place; discourir et y rire comme sans femme, sans enfants et sans biens, sans train et sans valets, afin que, quand l'occasion adviendra de leur perte, il ne nous soit pas nouveau de nous en passer. Nous avons une âme contournable en soi-même ; elle se peut faire compagnie ; elle a de quoi assaillir et de quoi défendre, de quoi recevoir et de quoi donner ; ne craignons pas en cette solitude de nous croupir d'oisiveté ennuyeuse : « Dans la solitude, sois une foule pour toi-même. » In solis sis tibi turba locis (Tibulle)²⁰⁴.

Le caractère humble et modeste de l'arrière-boutique, bien différente dans son architecture du château de sainte Thérèse, est clairement aussi le lieu du repli, de la solitude, voire de l'abandon de l'altérité. L'ascèse ne se déroule pas dans de vastes couloirs et espaces gigognes, mais dans l'austérité simple, cistercienne, d'une pièce que l'on se figure, à la lecture, étroite. La « *chambre du cœur* », la « *chambre à soi* » et l'« *arrière-boutique* » sont des lieux similaires, de tailles réduites, dans lesquelles le reclus peut se réapproprier ce que la foule et les grands espaces lui avait potentiellement soustrait. C'est un lieu que nul ne peut envahir que soi-même, qu'une multitude de soi. Au XVII^e siècle, l'on pourra également dire « *cabinet* », qui est le lieu où l'on se retire tandis que la chambre est encore un lieu public²⁰⁵.

C'est cette frugalité que Thérèse rejoint, « *sans enfants et sans biens* ». L'absence de sa fille permet d'anticiper, peut-être, sa perte : « *afin que, quand l'occasion adviendra de leur perte, il ne nous soit pas nouveau de nous en passer* ». Le personnage, de peur de perdre plus qu'un amour, mais aussi son enfant, sa famille, aurait-il préféré les abandonner ? Lâcheté ou protection ? Le personnage, par bien des aspects, est antipathique : mère égoïste, lâche ou simplement perdue, c'est au lecteur de se faire son propre jugement et de distribuer ses amitiés et ses inimitiés.

202. Virginia WOOLF, *Une chambre à soi*, traduction Clara Malraux, Paris, Denoël, 1992.

203. Mona CHOLLET, *Chez Soi, une odyssée de l'espace domestique*, Paris, Zones, Éditions La Découverte, 2015. L'auteur y défend les casaniers et ceux qui travaillent « à la maison », retrace une histoire de cet espace domestique dont les femmes furent les principales occupantes. Comment revaloriser cet espace décrié et défait par un siècle de féminisme pour se le réapproprier et en apprécier à nouveau les bienfaits. La maison est définie comme base-arrière dans laquelle reprendre des forces, s'isoler, se ressourcer, se couper du monde et le laisser enfin revenir, par la fenêtre.

204. MONTAIGNE, *Essais I, XXXIX, De la solitude*, édition présentée, établie et annotée par Pierre Michel, Paris, Gallimard, 1965, p.345-346.

205. Jean-Louis CHRÉTIEN, *op.cit.*, p.90.

206. Léna MAUGER, Stéphane REMAEL, *Les Évanoués du Japon, Enquête sur le phénomène des disparitions volontaires*, Les Arènes, Paris, 2014.

207. *Exercices spirituels de saint Ignace de Loyola : premier préambule, qu'il appelle « composition »* : " Voir le lieu " in saint IGNACE DE LOYOLA, *Exercices spirituels*, traduction Courel, Paris, 1960, p.43-44. Jean-Louis Chrétien décrit ainsi cette pratique, in *op.cit.*, p.100 : « Il s'agit de mobiliser pour ces exercices toutes les puissances de l'esprit humain, et d'abord la mémoire, à laquelle l'imagination est rattachée. Il en distingue deux formes, selon que je m'appête à méditer sur des choses visibles (par exemple une scène de la vie du Christ) ou sur l'invisible (par exemple le péché). Dans le premier cas, la " composition consistera à voir par le regard de l'imagination et à considérer mon âme emprisonnée dans ce corps corruptible, et tout le composé humain comme exilé en cette vallée parmi des animaux sans raison ". Il en donne des exemples

par la suite à mesure qu'on avance dans les exercices. Lorsque, dans le second, il s'agit de méditer sur les péchés que j'ai commis au long de ma vie, il est utile de revoir l'endroit et la maison où j'ai habité ". Rien de moi, pas même mon imagination, ne doit demeurer étranger à cette démarche de conversion. »

208. Jean-Louis CHRÉTIEN, *Idem*, p.101 : « Cela se trouve dans le second volet de son triptyque le Culte du moi, intitulé Un homme libre. C'est à saint Ignace, qu'il salue comme le " plus surprenant des psychologues ", que, dit-il, il emprunte cette " méthode " de la composition de lieu, " dont je me suis toujours bien trouvé ", ajoute-t-il. (BARRÈS, *Le Culte du moi*, Paris, 1966, p.186) : " Le monde sentimentale catalogué et condensé en rébus suggestifs, tiendra sur les murs de mon vaste palais intérieur, et m'enfermant dans chacune de ses chambres, en quelque minutes de contemplation, je retrouverai le beau frisson du premier jour. Surtout je parviendrai à fixer mon esprit. L'attention ramasse toute sur un même point y augmente infiniment la sensibilité. " »

209. Ce terme désigne le transpercement spirituel du cœur par un trait enflammé (d'amour). Emprunté au latin *transverberare* « transpercer », de *trans* « à travers », et *verberare* « battre, frapper », c'est un phénomène mystique rarement mentionné et qui relève de la tradition catholique.

210. Jean-Louis CHRÉTIEN, *op.cit.*, p.47.

211. Le *templum* est souvent associé au grec ancien *témenos* (champ ou bois sacré, enclos réservé aux chefs) issu du verbe *témno* (« couper »). *Templum* serait ainsi la coupure entre le profane et le sacré. Le mot est plus vraisemblablement issu de l'indoeuropéen commun *temp* (« étendre, étendue > espace », sens étymologique de *templum*), d'où *contemplor* (« regarder l'espace, le ciel (en vue d'un présage), contempler ») qui a très tôt pris un sens religieux. De cette

C'est un exercice, celui de la disparition en soi, auquel elle se prête, d'abord par le rêve, puis par le mélange du rêve et de la réalité, jusqu'à fondre tout à fait les deux et s'effacer dans le rêve. Histoire rendue possible par la fiction et le cinéma, car l'on peut douter de la possibilité d'un évaporation réelle malgré la dimension poétique de l'idée²⁰⁶ (d'ailleurs les *johatsu*, « évaporés » japonais, s'inventent une nouvelle identité et disparaissent souvent dans les *onsens* au pied du mont Fuji – donc dans la vapeur d'eau même – quand ils ne disparaissent pas de Tokyo dans Tokyo...) ou de voyages dans le temps, malgré les exercices spirituels auxquels pouvaient se prêter les disciples de saint Ignace de Loyola afin de recomposer cet espace intérieur²⁰⁷. Lecteur lointain du jésuite, Maurice Barrès transforme « *cette pratique en un procédé pour mieux jouir de soi, et ne rien laisser perdre de son propre passé* »²⁰⁸. Il veut y retrouver le « frisson », tandis que Thérèse cherche paradoxalement et successivement à oublier une rupture amoureuse et à entretenir un état du temps de son désir. Se retirer et s'esseuler ne rime pas nécessairement avec flagellation et contrition. L'on se souvient de la *Sainte Thérèse* du Bernin (1647-1652), saisie dans un moment d'abandon qu'on dit jubilatoire, celui de la transverbération²⁰⁹. L'espace intime des « demeures » s'inscrit aussi souvent dans les corps des chrétiens se prêtant à l'oraison, la frontière étant tenue entre extase et exploration intérieure.

*La chambre du cœur devient donc, par l'acte de prière, un sanctuaire. La crypte de l'intimité devient temple, la faille et l'ouverture de la transcendance s'ouvrent au sein de l'immanence. La prière silencieuse forme en effet l'acte essentiel qui anime et révèle la chambre du cœur comme telle et lui donne sa pleine phénoménalité*²¹⁰.

C'est ce *templum*²¹¹ qu'il faut que le personnage de Thérèse profane de nouveau pour se rendre à l'espace commun, au monde des vivants.

La faille décrite par Jean-Louis Chrétien est souvent explorée par le cinéma, qui aime à fracturer les quotidiens de ses protagonistes pour leur ouvrir un espace de transcendance, de surpassement de la réalité, sans pour autant que le point de départ en soit la religion. Le franchissement des limites du corps et de l'esprit est présent dans de nombreux films, qui figurent des voyages dans des temps lointains et transforment les héros en super-héros. Cet appel vers l'ailleurs, vers des aventures qui débordent l'espace réel est un *topos* qui nous entraîne de la figure historique de sainte Thérèse d'Avila aux grands films d'action.

La fiction cinématographique peut jouer pleinement des failles temporelles et spatiales en envoyant ses personnages explorer un monde infini, ou préférer les enfermer dans une chambrette. Notre héroïne, au lieu de s'échapper dans un monde extraordinaire, s'assujettit à l'austérité de la réclusion monastique. Ce monde imaginaire, une fois investi par Thérèse, semble moins merveilleux, riche et surprenant que la réalité abandonnée.

Le discours que tient le scénario sur la possible conquête d'un espace intime ne se souhaite pas prosélyte, mais il tente d'être plus délicat, critique et nuancé. Ainsi, Thérèse doit revenir du lieu où elle s'est dissoute, sortir du sanctuaire étroit afin de témoigner du voyage, peut-être, ou simplement revivre. Cette expérience l'aura modifiée, aura sans doute été nécessaire. Pourtant, vivre « en imagination » n'aura pas été suffisant, puisque la fin du scénario laisse à penser qu'il lui faudra réapprendre à évoluer parmi les vivants.

C'est, au contraire, le trajet d'un retour désillusionné à une réalité décevante et misérable que décrit Charles Baudelaire dans le poème « La chambre double ». Le rêve cotonneux dans lequel le narrateur se prélassait, où « *les meubles ont des formes allongées, prostrées, alanguies. Les meubles ont l'air de rêver; on les dirait doués d'une vie somnambulique, comme le végétal et le minéral. Les étoffes parlent une langue muette, comme les fleurs, comme les ciels, comme les soleils couchants* », se dissipe lorsque la figure de l'huissier frappe à la porte. L'idole disparaît et chaque objet reprend son aspect réel, poussiéreux, indigent. Le luxe d'un temps suspendu n'est plus. Seule la flasque de laudanum paraît promettre une nouvelle échappée, onirique ou définitive.

Oh! Oui! Le Temps a reparu; Le Temps règne en souverain maintenant; et avec le hideux vieillard est revenu tout son démoniaque cortège de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d'Angoisses, de Cauchemars, de Colères et de Névroses.

Je vous assure que les secondes maintenant sont fortement et solennellement accentuées, et chacune, en jaillissant de la pendule, dit: - « Je suis la Vie, l'insupportable, l'implacable Vie »²¹²!

Or lorsque Thérèse, dans le scénario, choisit enfin la vie et son implacabilité, ce sera pour retourner vers sa fille et, on le suppose, retrouver une place de mère, ses risques et ses angoisses, loin du détachement rêvé qui protège des accidents de la vie. Les deux espaces en jeu, celui de la fuite et celui « du monde », sont distincts dans le récit. Pourtant, des lieux transitoires, entre l'un et l'autre, entre rêves et réalité, sont présents dans le scénario. Ce sont les récits de rêves, les cauchemars vécus au cœur du quotidien.

racine est issu le grec ancien, *tápēs* (« tapis »). Le *templum* est à la fois l'espace tracé par le bâton de l'augure (au ciel et sur terre) ; le lieu d'observation et le terrain consacré (même sans édifice), le temple, le sanctuaire.

212. Charles BAUDELAIRE, *Le Spleen de Paris*, V, « La chambre double », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, 2 vol. I, p.280.

213. Franz KAFKA, *Œuvres complètes*, Éditions David, Paris, 1980, tome II, p.457.

214. « *Multitude, solitude : termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée.* » in « Les foules », Charles BAUDELAIRE, *Le Spleen de Paris, Petits Poèmes en prose*, Paris, Gallimard, 2006, p.127.

215. Le facteur flare est une aberration optique due à une diffusion parasite de la lumière à l'intérieur d'un optique. Cette diffusion entraîne une baisse générale du contraste de l'image obtenue et des effets lumineux rayonnants.

216. Jacques TATI, *Mon oncle*, 1958.

217. Bo WIDERBERG, *Le Péché suédois*, 1963.

b. *Camera obscura*

Tout homme porte une chambre en lui. C'est un fait qui peut même se vérifier à l'oreille. Quand un homme marche vite et que l'on écoute attentivement, la nuit peut-être, tout étant silencieux alentour, on entend par exemple le brimbalement d'une glace qui n'est pas bien fixée au mur²¹³.

Ainsi, même au milieu de la foule et du monde « réel », l'« espace intérieur » d'un être peut être perçu et peut-être vécu²¹⁴.

Cette observation de Franz Kafka, au même titre que celle, citée précédemment, de sainte Thérèse d'Avila, est à la source du projet des *Châteaux intérieurs*. Thérèse, avant de s'abîmer dans le palais des glaces, porte en elle ses espaces, ce que le scénario nous permet de révéler en figurant ses rêves dans plusieurs séquences.

Le « *brimbalement* » de la glace kafkaïenne mal suspendue se retrouve, déplacé, en plusieurs moments : par exemple lorsque Thérèse, dans la rue, marche d'un pas vif et que les vitres des fenêtres de la rue provoquent des éblouissements, ce qu'on appelle au cinéma des flares²¹⁵. Effet de synesthésie, de l'oreille à l'œil, qui convoque à la fois l'oiseau chanteur de l'oncle de Jacques Tati²¹⁶ et rend hommage à une séquence similaire du *Péché suédois* de Bo Widerberg²¹⁷, où l'héroïne pousse un landau dans une zone de grands ensembles dont les vitres scintillent au soleil.

Ce que souligne Kafka dans cette courte évocation, c'est d'abord que ces espaces mentaux sont portés par des corps, dans lesquels ils s'incarnent. Dans la description liminaire de cet homme qui se presse dans la nuit, toute une démarche, une attitude, émergent. Ce travail de fiction, entamé avec *Sans Perceval* et *Les Atomes*, me révèle ce qui semble *a posteriori* une évidence : ces espaces qui me passionnent et me questionnent n'ont de sens que lorsqu'ils sont portés par des corps, racontés par des individus. Aussi, pouvoir expérimenter avec des comédiens ou simplement avec des personnages, c'est fréquenter le corps qui accueille l'idée, cet espace qui n'appartient qu'à l'autre, lui donner de l'ampleur (son cadre : le corps) et non allonger la distance au concept. Débuter en représentant des espaces clos, abstraits (*Demeure*), pour poursuivre en leur donnant leurs lieux d'incarnation; c'est sertir l'espace mental dans sa monture logique, le restituer à son propriétaire. C'est aussi réduire l'effet d'immersion intrusive (*Demeure, Sirènes*) dans une psyché (la mienne) pour donner à voir qui imagine (les six enfants de *Sans Perceval*, Odile, Pierre et la veuve dans *Les Atomes*, Thérèse et Louise dans *Les Châteaux intérieurs*). Le corps du comédien ou de la comédienne prend en charge le personnage, non seulement en enfilant son costume, mais en l'incarnant. Le metteur-en-scène le charge d'une histoire et de ses enjeux : il porte, supporte un message. Désigner un acteur, une actrice, pour le charger d'une mission (*a minima* celle de la représentation) et, par la même opération, se décharger, n'est pas évident. Le choix d'un corps singulier, avec ce qu'il charrie

d'étrangeté à soi, détermine et souligne des aspects du scénario, et écarte d'autres possibilités. La confiance et le désir du film en devenir, qui réside d'abord en soi, doit être redistribuée aux comédiens. Tels Atlas, les comédiens soutiennent le film et rares sont les films réussis « malgré » un jeu défaillant. Scénario, montage, image, décor sont autant d'éléments qui composent l'écrin du jeu. « Quel acteur pour quel espace ? À travers la contemplation de ce visage, quel univers devine-t-on ? En raconte-t-il trop ou son énigme est-elle trop opaque ? » : voici quelques-unes des questions qui se posent lors de la préparation du film.

Ainsi, à travers l'incarnation du personnage, le concept s'émanche et prend chair. Comme signe iconique, le corps participe à la retranscription d'un univers fictif. Il se défait de l'abstraction pour resserrer le sens en ce lieu d'élection qui est le corps de l'acteur. En ce sens, le cinéma de fiction répond à l'exigence de l'idéal esthétique défini par Jean Rousset, dans *Forme et signification*, comme « la solidarité d'un univers mental et d'une construction sensible, d'une vision et d'une forme palpable »²¹⁸.

Choisir d'incarner l'idée dans l'acteur, c'est aussi réfuter radicalement la leçon platonicienne après l'avoir suivie en claudiquant avec *Demeure*, pour choisir la voie de la *mimésis* et de la *catharsis* aristotélicienne (les projets des *Atomes*, de *Sans Perceval* ou des *Châteaux intérieurs*). Pour Platon, la perception sensible d'un objet restera à jamais imparfaite, déformante et contingente. Il faut précisément l'accepter en choisissant de loger un personnage dans un corps, en lâchant l'aspiration à l'Idée.

Modelés et modulés, conçus par des artistes ou des penseurs, c'est dans l'espace physique d'un corps et d'un visage et par cet espace, que les idées, les rêves passent, transitent et s'inventent.

Le comédien est celui sur lequel le spectateur projette sa lecture et ses fantasmes et celui auquel il s'identifie : à la fois miroir et écran, il condense le film et rassemble l'attention du public. Il est le lieu sensible où le sens s'énonce.

Cet appartement intérieur, image littéraire que Kafka offre avec tant de délicatesse, est à de maintes reprises décrit par des poètes. John Keats, par exemple, dans une lettre à J. H. Reynolds du 3 mai 1818²¹⁹, en promeut l'exploration nécessaire. Plus le poète s'aventurera loin dans ces espaces mentaux, plus il s'éloignera, d'une certaine manière, de son seuil, plus l'œuvre risque d'être réussie (il souligne notamment l'exemplarité en ce sens du travail de Wordsworth).

Comme chez sainte Thérèse, l'espace est hiérarchisé, les seuils sont à franchir un à un. Keats partage avec la sainte espagnole l'idée d'une déambulation qui confine à une élévation métaphysique sinon romantique. Si l'ascension n'est jamais proprement dite, l'âme est bel et bien entraînée à gravir une forme d'escalier mystique. Chez Keats, la métaphore reste curieusement celle d'un appartement, malgré l'ambition de

218. Jean ROUSSET, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1962, p.52.

219. John KEATS, « On Life as a "large Mansion of Many Apartments" » in *Letters*, H.E. Rollins, Cambridge, 1958, n°80, p. 280-281. « Well—I compare human life to a large Mansion of Many Apartments, two of which I can only describe, the doors of the rest being as yet shut upon me—The first we step into we call the infant or thoughtless Chamber, in which we remain as long as we do not think—We remain there a long while, and notwithstanding the doors of the second Chamber remain wide open, showing a bright appearance, we care not to hasten to it; but are at length imperceptibly impelled by the awakening of the thinking principle—within us—we no sooner get into the second Chamber, which I shall call the Chamber of Maiden-Thought, than we become intoxicated with the light and the atmosphere, we see nothing but pleasant wonders, and think of delaying there for ever in delight (...)whereby This Chamber of Maiden Thought becomes gradually darken'd and at the same time on all sides of it many doors are set open—but all dark—all leading to dark passages—We see not the balance of good and evil. We are in a Mist—We are now in that state—We feel the "burden of the Mystery" ».

la démonstration et du chemin intérieur évoqué. L'échelle de référence reste bien humaine.

Louise Bourgeois témoigne plastiquement de cette obsession lorsqu'elle peint, à partir des années 1940, ses premières *Femmes-maisons*, ensemble de personnages féminins dont le corps est en partie constitué d'une maison, réflexion sur l'identité, la vie des femmes et leur enfermement. Le thème sera un leitmotiv de l'œuvre de Louise Bourgeois (femme-maison en marbre, en tissu, ou poupée en plastique et argile).

Ainsi, c'est la maison, l'appartement qui vit en l'homme et qui est sa référence, mesure constante, même lorsqu'il s'invente des espaces-échappatoires. Point de vastes plaines ou de mers infinies : en imaginant un territoire intérieur, il faut également le circonscrire par une architecture. La contrainte finie du corps expliquerait-elle les restrictions couramment imposées là où il est justement inutile de se limiter ? Là où l'imagination est libre, se dressent plus souvent les immeubles rassurants, les chambres et les couloirs de toujours. Chacun réemploie les codes de son histoire et de ses désirs, châteaux et tourelles ou simple arrière-cour.

Ainsi, l'humilité du miroir brinquebalant de Kafka n'est pas celle du poète anglais ; plus proche du manoir que de l'étroitesse d'une chambrette : la première chambre est celle dans laquelle nous restons tant que nous ne réfléchissons pas (« *in which we remain as long as we do not think* »). La seconde, brillante et attirante, s'assombriera pourtant au fur et à mesure que la conscience du monde et de sa misère nous y parviendra par des passages sombres (« *This Chamber of Maiden Thought becomes gradually darken'd and at the same time on all sides of it many doors are set open—but all dark—all leading to dark passages* »). L'espace de John Keats est tortueux, tentaculaire. Lumière et obscurité sont les deux pôles de ce voyage vers une forme de clairvoyance poétique.

Étrangement, si je m'enthousiasmais précédemment de la singularité des récits, des manières de les transformer, je note également les similitudes de formes dans les descriptions des espaces mentaux. Le champ, apparemment infini, de ces constructions mentales, se repliait autour d'un nœud commun, celui du connu et de l'imaginable. Chaque tentative d'émancipation, aussi serpentine et farfelue qu'elle soit, se trouvait néanmoins toujours reliée comme un tentacule à la tête pensante d'une pieuvre. Le réel, le connu, le fréquenté, la familier : ancrés nécessaires à partir desquelles se déploient tous les paysages et les architectures mais sans lesquels la tentative n'aurait plus de direction, puisqu'elle n'aurait alors plus d'origine. Les propositions observées, littéraires ou visuelles partagent un indéfectible lien au réel. Elles tentent de s'en défaire, de le refaire, d'imaginer au-delà : réinventions qui ne pourront pourtant jamais inventer sans ce lien. Il n'existe aucune pensée, aucune création *ex-nihilo*. Cette prétention, cri sans cesse renouvelé, est pourtant celle qui permet les divagations, les propositions, les œuvres. Et force est de constater que ce qui séduit, questionne, nous émeut, réside souvent davantage dans la

façon de faire avec « cette ancre au réel », que de s'en séparer. L'étoilement et la variété des résultats sont moins éclatés qu'ils n'y paraît puisqu'au centre loge le réel, lieu du rebond, auquel l'on revient toujours. Ainsi le *topos* se déplace, se module (religieux ou profane, vaste ou étroit, hiérarchisé ou pas), mais cette plasticité reste relative dans l'histoire de la pensée.

La description de John Keats est par exemple très proche de la description que fait John Locke de l'esprit humain dans *l'Essai sur l'entendement humain* (1690), et tel que le résume Leibniz :

(...) L'entendement ne ressemble pas mal à un cabinet entièrement obscur, qui n'aurait que quelques petites ouvertures pour laisser entrer par dehors les images extérieures et visibles, de sorte que si ces images, venant à se peindre dans ce cabinet obscur, pouvaient y rester et y être placées en ordre (...), il y aurait une grande ressemblance entre ce cabinet et l'entendement humain ²²⁰.

Chez Locke, ce sont les images qui nous arrivent, tandis que chez Keats, nous plongeons dans l'obscurité.

Effets d'ombres et de lumières inversés, de caverne platonicienne qui pourrait être à la source de toutes les élucubrations illusionnistes, de théâtre d'ombres et du cinéma. Les espaces mentaux décrits seraient ainsi presque toujours des salles de projection, lorsqu'ils échappent à la définition austère de l'introspection (chez Thérèse d'Avila ou Montaigne par exemple), sur lesquels défileraient des spectacles singuliers.

C'est un dispositif de *camera obscura* que décrit le philosophe John Locke ou le poète John Keats. La *camera obscura* est un instrument optique, dit « objectif », qui permet soit d'obtenir une projection lumineuse sur une surface plane, soit une vue en deux dimensions très proche de la vision humaine. Cette technique servait aux peintres avant que la découverte des procédés de fixation de l'image conduise à l'invention de la photographie ²²¹. Johannes Vermeer (1632-1675) aurait utilisé la *camera obscura* pour peindre une grande partie de son œuvre (théorie exposée en 1891 par le lithographe James Pennell, confirmée depuis), ce qui disqualifiait, pour certains, l'œuvre du néerlandais, car il doublerait, reproduirait ainsi le réel, soi-disant sans l'interpréter. Cependant, s'il ne fait guère de doute que Johannes Vermeer ait utilisé une *camera obscura*, sa main déposait l'huile sur la toile et son œil cadrerait l'espace dont il était le metteur-en-scène. L'objectivité de l'outil *camera obscura* est réelle, pourtant, par exemple lorsque les peintres de la Renaissance en font usage, ils le font en servant leurs subjectivités d'artistes. D'autre part, si l'on assimile le procédé technique de la *camera obscura* à celui de l'entendement, l'on prétend que tous les spectateurs d'un même événement le verront de la même manière. Locke omet la disjonction fondamentale entre monde réel et monde perçu, celle qui fonde les singularités.

220. Gottfried Wilhelm LEIBNIZ, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Paris, Flammarion, 2003, p.113.

221. Le principe est simple : la lumière étant réfléchiée par les objets dans toutes les directions suivant leurs qualités propres d'absorption, de réflexion, de diffusion, chaque point de la surface d'un écran reçoit des rayons lumineux issus de tous les objets alentour ; ces rayons se mélangent et se combinent. L'écran apparaît blanc. En restreignant la lumière extérieure de façon que ses rayons lumineux, émanant du décor, n'entrent que par un seul point dans la chambre, l'écran interceptant cette lumière ne recevra, en chacun des points précis de sa surface, que les rayons issus, en ligne droite d'un seul point du décor placé en face de la paroi comportant le trou. On verra se former l'image inversée (gauche/droite) et renversée (haut/bas) du décor, extérieur à la chambre obscure, sur l'écran.

222. Georges TEYSSOT, Walter Benjamin, *les maisons oniriques*, Paris, Hermann, 2013, p.116-117.

223. Gilles DELEUZE, « Le cerveau c'est l'écran », *Deux régimes de fous. Texte et entretiens, 1975-1995*, Lapoujade, David, Paris, Les Éditions de Minit, 2003, p.264.

224. En marge de son scénario *La Coquille et le clergyman*, Artaud note : « La peau humaine des choses, le derme de la réalité, voilà avec quoi le cinéma joue d'abord » ARTAUD, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004, p.248 ; cité par Georges TEYSSOT, *op.cit.*, p.159. Voir aussi : Evelyne GROSSMAN, *Antonin Artaud. Un insurgé du corps*, Paris, Gallimard, 2006, p.33.

Ainsi, le cinéma intime de Locke est critiqué en partie par Leibniz, ce qu'analyse Georges Teyssot dans son ouvrage *Walter Benjamin, les maisons oniriques*.

Dans sa critique de Locke, Leibniz semble accepter, du moins en partie, le modèle de la camera obscura ; toutefois, il écarte la notion qu'il puisse s'agir d'un récepteur passif d'information, et en propose une version qui la dote d'une capacité inhérente, afin d'ordonner les idées qui y sont emmagasinées. Leibniz reprend bien le modèle de cabinet clôturé et muré, mais il propose de la compléter, en tenant compte des observations que l'on peut exercer sur la nature de la force et sur les effets des forces de la nature ²²².

La façon dont le sujet va réceptionner les informations, en chasser, en oublier certaines, ou au contraire en mettre en exergue d'autres, les associer, d'une façon ou d'une autre, peut être plus déterminante que les informations elles-mêmes. L'agencement leur donne un sens de lecture, une orientation spécifique, un éclairage choisi.

Ainsi l'activation des modes d'analyses et de rangements évoque au lecteur cinéophile le procédé du montage, qui fonctionne par choix, par élection, comme cette *camera obscura* mentale, qui fait la mise-au-point sur ce qui lui plaît, sur ce qui lui fait écho et floute le reste. Le montage est l'ordre choisi qui organise le récit, reconfigure les sens possibles par l'articulation de ses membres. Ainsi, cette chambre intime, ce théâtre personnel, ne serait qu'une cabine de projection singulière, dans laquelle est monté, remonté et démonté, infiniment, le film continu du monde perçu. On pourrait alors penser que Thérèse disparaît dans sa salle de cinéma intérieure, abimée dans ses névroses. La pensée deleuzienne sur le cinéma confirmerait notre hypothèse et ferait du scénario des *Châteaux intérieurs* un projet méta-cinématographique :

Le cerveau, c'est l'écran. (...) La pensée est moléculaire, il y a des vitesses moléculaires qui composent les êtres lents que nous sommes. (...) Les circuits et les enchaînements cérébraux ne préexistent pas aux stimuli, corpuscules ou grains qui la tracent. Le cinéma n'est pas un théâtre, il compose les corps avec des grains. Les enchaînements sont souvent paradoxaux (...). Le cinéma, précisément parce qu'il met l'image en mouvement, (...) ne cesse de tracer et retracer des circuits cérébraux ²²³.

Le cinéma permettrait ainsi de révéler le trajet d'une intériorité, projection d'un personnage au cœur même d'une projection publique et partagée. Antonin Artaud définit le cinéma même comme art collectif de la projection, pure intériorité partagée. Au lieu d'avoir un être disparaissant dans son intériorité, une multitude pourra partager le spectacle d'une projection commune. Selon lui, « aucun art mieux que le cinéma ne peut faire surgir, incorporer les forces invisibles de la psyché. L'écran de cinéma est comme une chair tactile où se projettent nos rêves » ²²⁴.

L'écran de cinéma, dans sa blancheur et son élasticité, est le support, la voile sur laquelle le récit de *Sirènes* débutait (avec la citation de Baudelaire et les voiles des *jangadas*, bateaux brésiliens) et, avant même le *white cube*, plus littéralement, de *Demeure*, sur lequel l'encre venait rompre la blancheur.

Et c'est notamment la description de Leibniz d'une chambre obscure qui inspira le chemin que parcourt Thérèse :

Pour rendre la ressemblance plus grande il faudrait supposer que dans la chambre obscure il y eût une toile pour recevoir les espèces, qui ne fût pas unie, mais diversifiée par des plis, représentant les connaissances innées ; que de plus cette toile ou membrane, étant tendue, eût une manière de ressort ou force d'agir, et même une action ou réaction accommodée tant aux plis passés qu'aux nouveaux venus des impressions des espèces. Et cette action consisterait en certaines vibrations ou oscillations, telles qu'on voit dans une corde tendue quand on la touche, de sorte qu'elle rendrait une manière de son musical. Car non seulement nous recevons des images ou traces dans le cerveau, mais nous en formons encore de nouvelles, quand nous envisageons des idées complexes. Ainsi il faut que la toile qui représente notre cerveau soit active et élastique. ²²⁵

Utiliser le texte poétique, théologique ou philosophique comme support à la description d'un espace et comme moteur d'élaboration, catalyseur d'un projet, plutôt que la photographie ou un espace réel, a ainsi été le motif de ce projet, mais également de ceux qui le précèdent.

Le drapé leibnizien, son ondulation, déjà présents dans le motif des vagues de *Sirènes* et surtout dans les tissus de *Demeure*, le « *pli baroque* » ²²⁶ se retrouvent ainsi prosaïquement dans la séquence où Thérèse rêve de draps, qui s'effritent et se brisent tandis que vibrent les cordes à linge. C'est l'élasticité décrite par Leibniz, disparue, qui transforme le rêve en cauchemar.

Ce sont également des résurgences de l'espace mental de toile souple, vibrante d'encre de *Demeure*, qui se métamorphosent en cellule, à l'austérité que j'imagine proche de celle de Piero della Francesca. Espaces clos associés, par le montage justement, aux étendues infinies de plages sou-mises aux mouvements immenses et répétés des marées, mais également aux rues de Paris. Les *Châteaux intérieurs* se proposent de faire le pont entre ces différentes qualités de lieux, ces géographies contrastées, entre l'urbanisme et la mer.

Métamorphosées, dissoutes, les lectures irriguent l'écriture, qui ne prétend à aucun moment les révéler (autrement que dans ce travail d'exégèse) ou les revendiquer. C'est ainsi que je m'autorise, dans un travail de recherche « en art », à piocher, utiliser, métamorphoser les concepts.

225. Gottfried Wilhelm LEIBNIZ, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Paris, Flammarion, 2003, p.114.

226. Gilles DELEUZE, *Le Pli*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988.

227. Jean-Louis CHRÉTIEN, *op.cit.*, p. 12.

228. Giorgio AGAMBEN, «Éloge de la profanation », *Profanations*, Payot et Rivages, 2005, p.107.

229. *Idem*, p.101: « *La profanation, en revanche, implique une neutralisation de ce qu'elle profane. Une fois profané, ce qui n'était pas disponible et restait séparé perd son aura pour être restitué à l'usage. Il s'agit dans les deux cas d'opérations politiques : mais tandis que la première concerne l'exercice du pouvoir qu'elle garantit en le reportant à un modèle sacré, la seconde désactive les dispositifs du pouvoir et restitue à l'usage commun les espaces qu'il avait confisqué.* »

230. *Idem*, p.121-122. « *De la même manière, dans le système de la religion spectaculaire, le moyen pur, suspendu et exhibé dans la sphère médiatique, expose son propre vide et ne dit que son propre néant, comme si aucun nouvel usage n'était possible, comme si aucune autre expérience de la parole n'était plus possible (...). L'improfanable... se fonde sur l'arrêt et sur le détournement d'une intention authentiquement profanatrice. C'est pourquoi il faut arracher à chaque fois aux dispositifs (à tous les dispositifs) la possibilité d'usage qu'ils ont capturée. La profanation de l'improfanable est la tâche politique de la génération qui vient.* »

231. Léna MAUGER, Stéphane REMAEL, *op.cit.*

Ils infusent le travail, se mêlent, malgré les inimitiés théoriques ou formelles, avec les souvenirs, les choses croisées dans la rue, les désirs minuscules et les grandes ambitions.

c. Profanations

L'écriture d'un projet autour la figure de sainte Thérèse d'Avila diffère d'un travail respectueux, d'un *biographical picture (biopic)*, que l'on aurait pu attendre. Brassant les références, les images, n'en priorisant aucune sur la narration et sur le chemin des personnages, le scénario dérange l'œuvre de sainte Thérèse d'Avila.

Profanation de la topique chrétienne qui s'inscrit dans une longue lignée, puisque la chambre du cœur, elle-même, « *en faisant de l'individu le seul habitant d'une demeure conçue pour héberger la présence divine elle-même* » ²²⁷, l'avait rendue à l'usage des hommes.

Thérèse, la profane en quête de sacré, Thérèse qui profane, dans le sens définit par Giorgio Agamben : « *Profaner signifie restituer à l'usage commun ce qui avait été séparé dans la sphère du sacré* » ²²⁸. Le scénario rend profane ce qui était inatteignable, ce avec quoi l'on n'est pas supposé jouer. Thérèse se réapproprie et se réinvente dans ce qu'elle traduit et qui devient son monde, dans lequel elle disparaît, se perd ou se retrouve. Le sacré est profané par la fiction, par le scénario, qui s'amuse de son imagerie et de ses codes, les relit et les relie différemment. S'emparer, dans un scénario de fiction, par l'intrigue, du personnage historique de sainte Thérèse d'Avila, la faire longer les remparts de la ville, évoquer son enfance rocambolesque de petite fille casse-cou, convoquer ses reliques et les mettre en doute : voilà ce qui, au cœur du projet, inquiète. C'est en suivant la leçon de Giorgio Agamben, que l'autorisation de transformer, d'oublier, de tordre les concepts m'est apparue comme possible, justifiée. Si son article intitulé « Profanations » est avant tout une diatribe anticapitaliste, je la saisis comme un manifeste de liberté d'écriture, d'appropriation. Autorisation de s'emparer de sainte Thérèse comme sujet, comme alibi, comme détail ou comme motif : « *restituée à l'usage* » ²²⁹ car « *la profanation de l'improfanable est la tâche politique de la génération qui vient* » ²³⁰. Faire entrer sainte Thérèse dans ses personnages, lui inventer un double perdu qui abandonne son enfant, à la manière d'une évaporée du Japon ²³¹, c'est se permettre de faire sien un sujet religieux.

D'autre part le *templum* (différent de « temple ») est un espace terrestre ou céleste, coupé du monde des humains et dédié aux dieux. Un *templum* n'était pas forcément un temple mais un lieu inauguré par les augures. Cet espace, dont les frontières sont dessinées, est profané lorsque celles-ci sont franchies. En les dépassant, l'espace circonscrit symboliquement se défait. L'architecture imaginaire tombe et l'espace s'élargit. Ainsi, Thérèse va faire tomber les murs qu'elle avait construits et peut avancer

dans un espace potentiellement infini. Promenade qui était au cœur des *Passages secrets*, tandis que Odile et Pierre eux aussi s'échappent de l'espace clos de la maison, pour rejoindre la plage. Ils prennent un chemin côtier dont les arches et murs de verdure s'ouvrent peu à peu sur l'arène de ciel, de sable et de vase.

C'est en éclatant l'espace dans son palais de glace que Thérèse, une première fois, s'enfuit : jeu séduisant, jeu de miroirs et ivresse de fêtes foraines. Elle oublie qu'elle est mère, elle « prend la balle au bond », « saute le pas », « lance les dés ». Et c'est encore Giorgio Agamben, suivant Roger Caillois²³², qui nous rappelle la proximité entre rituel et jeu, sacré et profane :

En fait, le passage du sacré au profane peut aussi correspondre à un usage parfaitement incongru du sacré. Il s'agit du jeu. La plus grande partie des jeux que nous connaissons dérivent d'anciennes cérémonies sacrées de rituels et de pratiques divinatoires qui appartenaient autrefois à la sphère religieuse au sens large. La ronde était à l'origine un rite matrimonial ; le jeu de ballon reproduit la lutte des dieux pour la possession du soleil ; les jeux de hasard dérivent des pratiques des oracles ; la toupie et l'échiquier étaient des instruments de divination. En analysant la relation du jeu et du rite, Benveniste a montré que le jeu ne tire pas seulement son origine de la sphère du sacré, mais qu'il en représente en quelque sorte le renversement. La puissance de l'acte sacré, écrit-il, repose sur la conjonction d'un mythe qui raconte l'histoire et d'un rite qui la reproduit et la met en scène. Le jeu défait cette unité : comme ludus, ou jeu de l'action, il se sépare du mythe pour ne conserver que le rite, comme jocus, ou jeu de mots, il efface le rite et laisse survivre le mythe²³³.

Ces jeux de représentation racontent les plus grands mythes en les ramenant à l'échelle des hommes. Le soleil devient bille ou balle, les mystères sont racontés sur les parvis des églises, les dieux descendent des cintres des théâtres et la vierge rosse l'enfant Jésus²³⁴.

Apprendre à jouer avec les concepts, les mythes et les rites, se les réapproprier, les mélanger. Dérégler la position sage de l'historien, déranger la chronologie. Faire émerger des souvenirs, les faire dériver dans le contemporain. Le champ des possibles est vaste, une fois que l'autorisation est saisie. Rite, mythe et jeu doivent ensemble comploter pour défaire les liaisons trop sages et trop évidentes, afin de conserver à la création son pouvoir d'insubordination. C'est dans ce sens que chaque matériau – qu'il soit lu, vu ou entendu – laisse sa trace dans le travail, mais n'y réside jamais intègre. Il faut alors avoir la conviction que les traces – en images et en récits – sont aussi puissantes que les démonstrations théoriques pour porter et faire circuler les idées, aussi complexes soient-elles.

232. Roger CAILLOIS, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1991. Roger CAILLOIS, *Les Jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1992.

233. Giorgio AGAMBEN, *op.cit.*, p.98-99.

234. Max ERNST, *La Vierge corrigeant l'enfant Jésus devant trois témoins*, 1926.

Conclusion

Le désir d'entamer ce travail de recherche est né de la découverte des mnémotechniques de l'Antiquité latine rapportée par Frances Yates, alors que j'étudiais le décor à la Fémis et l'Histoire de l'art à la Sorbonne. L'inquiétude d'oublier, le souci de se souvenir étaient des moteurs puissants qui me conduisaient à enquêter sur ces méthodes qui liaient récit et architecture si étroitement et à oser glisser de la conception de décors à l'écriture et à la réalisation.

Ce glissement est à l'œuvre dans cette thèse. Au fil des projets, l'écriture, la narration prend une part de plus en plus grande et assumée. De la maquette abstraite et désertée de *Demeure*, qui illustre en partie une citation de saint Augustin, au scénario de fiction des *Châteaux intérieurs*, le chemin se poursuit en serpentant.

Chaque projet développe sa façon propre d'aborder le sujet de la représentation d'un espace fantasmé, imaginé ; façons liées au « genre » des propositions, à la place laissée au spectateur et, au cœur même des films, à la multiplicité des subjectivités des personnages. Les lieux ne sont jamais homogènes, univoques. Au contraire, ils se diffractent dans le kaléidoscope des regards et des perceptions, pris dans la vague continue du film.

Demeure repose sur le décor d'une chambre blanche sur laquelle les impressions peuvent s'imprimer avant de disparaître sous l'encre noire. C'est la chambre de tous les récits possibles, le réceptacle ouvert de toutes les projections. Aucun personnage n'est présent dans le court-métrage, laissant la place à l'imagination des sujets-spectateurs qui en sont les protagonistes potentiels.

Sirènes opère de façon différente, à partir d'une maison réelle et de deux façons de s'en souvenir et de la réinventer. Le montage est l'outil qui tisse les liaisons de sens et raconte le trajet mémoriel et sensoriel de ses narratrices. Entre documentaire et film expérimental, le film associe des espaces et des temps disjoints dans une continuité fluide, que le motif des vagues accompagne.

Les Passages secrets jouent de mécanismes semblables, sous la forme d'une installation in situ éphémère et d'un dispositif épistolaire. Le document se transforme en fiction par l'entremise des lettres du personnage de Hatsue, dont les trois vidéos sont des interprétations libres, combinant les lieux du village breton pour lequel l'installation est réalisée et des images d'archives. La plage de Binic se mêle à celle d'Hiroshima, comme celle de *Sirènes* combinait les rivages français et brésilien. La déambulation dans le village est une autre manière de rejouer le trajet discursif de la méthode des *loci*. Les images, placées dans des lieux choisis, ouvrent sur d'autres paysages tandis que la marée, plus ou moins haute, laisse son empreinte sonore qui se mêle à celle des vidéos.

Après le « docufiction », puis le dispositif des *Passages secrets*, le biais de l'adaptation d'œuvres littéraires est une nouvelle manière d'envisager la réalisation de films de fiction et de peindre les subjectivités face aux mêmes objets. Le motif de l'altérité du souvenir, qui était en jeu dans *Sirènes*, et celui de l'altérité culturelle (*Sirènes* et *Les Passages secrets*), font place à ceux de l'altérité du percevoir.

La plage des *Atomes* est celle qui recueille la dépouille factice d'une baleine de conte, animal mythique. Elle est l'objet vers lequel tend le film. Pour l'apercevoir, il faut échapper à la maison, croire au récit d'une conteuse énigmatique, longer la côte. Sa découverte va modifier la trajectoire des héros du court-métrage de fiction, qui reviendront, changés, de leur excursion.

Différemment, le scénario *Sans Perceval*, adapté des *Vagues* de Virginia Woolf, déploie la pluralité des regards et la diffraction des perceptions d'une même journée alors que les six héros sont enfants, réunis dans une maison à la campagne. Ce sont six facettes d'une même journée, qui finit, comme dans *Les Atomes*, là où elle avait débuté. Les enfants proposent chacun leur manière de regarder l'espace dans lequel ils vivent, de s'y mouvoir et de le raconter, grâce à l'usage du monologue intérieur, transposé dans le scénario en *voix off*.

Enfin, le scénario des *Châteaux intérieurs* invente, autour des *Moradas* de sainte Thérèse d'Avila, une fiction entre un espace imaginaire où s'échappe l'une des protagonistes et le monde « réel ». Ce scénario agrège ainsi plusieurs concepts fréquemment évoqués, repris, mentionnés dans la topique chrétienne, ici distordus, transformés et utilisés dans la fiction même. La méthode, s'il y en a une, consisterait à explorer théoriquement certains concepts et à les détourner vers l'intime. En traversant un palais de glace, Thérèse s'évade dans un couvent à Avila, au XVI^e siècle, et se fabrique l'espace méditatif d'une chambre du cœur. Pourtant, ce lieu finit par ne plus lui suffire et elle rêve de vastes paysages de plages. Sa retraite au désert prend fin et elle fait tomber les cloisons fantasmatiques qu'elle s'était imposées. De cette disparition, si elle est effective dans la vie de ceux qu'elle laisse derrière elle, le lecteur ne saura pourtant pas si c'était un rêve, et dans ce cas si c'était le sien ou celui de sa fille, qui grandit. La maison et les paysages décrits sont encore ceux des *Atomes*, tandis que la scansion des vagues sur le rivage à diverses heures du jour évoque les interludes entre les chapitres du roman de Virginia Woolf. En réfléchissant, *a posteriori*, à tous ces motifs qui se transmettent de projet en projet, dont les formes diffèrent cependant, j'en observe les résurgences comme autant de souvenirs, d'obsessions qui ne peuvent s'empêcher de revenir. Un lustre ou un mobile qui se balance, l'écume qui frange les flots, les sirènes et les animaux marins : dans chacune des propositions de cette thèse, c'est dans ces permanences que je me reconnais.

En fréquentant des auteurs, des cinéastes et des plasticiens qui s'interrogent également sur les liens entre espace, mémoire et imagination, mes

235. Agnès VARDA, *Les Plages d'Agnès*, 2008.

236. Franz KAFKA, *op.cit.*, p.457.

projets se sont glissés à côté d'autres, entretenant avec eux des rapports de contradictions ou de connivences, sans pour autant jamais se résoudre dans l'exécution des concepts ou l'illustration des hypothèses théoriques que j'étudiais parallèlement. Ce sont plutôt les différents mécanismes, les moyens mnémotechniques et leurs descriptions que j'utilise, non pas à des fins de mémorisation, mais en trouvant en eux-mêmes une finalité émouvante. Les procédés, et non pas les discours pour lesquels ils sont conçus, m'interpellent et se réinventent dans mes films et scénarios. L'échec du souvenir (*Demeure*) ou sa variabilité et sa fragilité (*Sirènes* et *Sans Perceval*) font de l'oubli l'allié poétique de la mémoire. La promenade est envisagée comme cueillette d'images (*Les Passages secrets*, *Les Atomes* et *Les Châteaux intérieurs*).

Dans ces fréquentations, il y a des coïncidences. Ainsi, lorsqu'Agnès Varda, dans *Les Plages d'Agnès*²³⁵, que je découvre en concluant cette recherche, habite une baleine à la structure de bois et de bâches, encore plus fragile que celle des *Atomes*, et tout aussi symbolique. Par ailleurs, la séquence d'ouverture rapporte l'installation de miroirs hétéroclites sur une plage du nord de la France : « si l'on ouvrait les gens, on verrait des paysages », déclare la cinéaste. Glace qui brimbale pour Kafka²³⁶, mal fixée dans une chambrette à soi. Agnès Varda ouvre les propositions, éclate les perspectives : les miroirs se reflètent les uns dans les autres, attrapent des fragments de visages, d'une marée qui monte et finit par les coucher simplement dans les flots.

Agnès Varda, *Les Plages d'Agnès*, photogramme, 2008.



Dans les descriptions littéraires étudiées, il y a une permanence des espaces de chambres, ou d'antichambres, lorsque les questions d'espaces intérieurs sont abordées. L'imaginaire est serré dans une pièce, coincé dans une maison. *Demeure* en était, à sa manière, une exemplification. Ce sera mon seul « huis-clos », celui qui ne résiste pas aux tempêtes noires, cette encre qui le pénètre de l'extérieur en ruisselant sur ses murs. Sa matrice est celle de la *camera obscura*, salle quadrangulaire, fermée, sans fenêtre, dont seul l'œilleton permettait au spectateur de regarder à

l'intérieur, avec un possible sentiment d'effraction. Espace de projection, certes, mais espace circonscrit par trois murs, le quatrième étant figuré par l'écran lui-même.

Ainsi, tout en étudiant les espaces intimes et imaginaires, ce sont les fenêtres que rapidement j'ai voulu ouvrir par le cinéma. *Sirènes*, qui avait pour héroïne une maison, n'était déjà pas exempte de paysages. La réclusion « sur soi », « en soi », dans un espace fini, conventuel : dans mon travail, cette tentative est vouée à l'échec. Thérèse le prouve en revenant, par la plage. L'ouverture au paysage, dans une recherche d'abord en prise au décor, au bâti, aux murs du studio, est sans doute l'une des plus belles surprises de cette recherche. Les lieux de mémoire antiques peuvent aussi trouver leurs variations contemporaines dans l'indistinction formelle d'une vague ou le frisson d'un arbre.

Être habité par des paysages – plutôt que par des architectures – conduit sans doute à se déprendre d'une grande part des mnémotechniques antiques. L'espace perd sa structure rassurante et intelligible pour voir se dissoudre ses frontières et disparaître, dans un *sfumato*, ses lointains. Lointains où les ruines antiques figurent toujours, énigmatiques, comme autant de réminiscences. La déambulation permettait néanmoins, dès l'origine des arts de la mémoire, l'organisation du discours par la collecte des images marquantes. Marche indispensable pour le restituer, qui déplace le regard porté sur les objets et dont le mouvement préfigurait l'arrivée du cinéma.

Aussi, si le fil des œuvres est bel et bien continu, tel le sentier côtier des *Atomes*, il ne cesse de serpenter et de faire des boucles, de revenir à des nœuds, à des formes, des motifs qui me sont propres. Comme une marée qui ne cesse de s'élancer au loin pour revenir aux mêmes lieux, la travail opère un constant va-et-vient entre deux pulsions, celle de l'évasion et celle du retour. Conclure cette thèse, c'est, d'une certaine manière, couper ce fil ou, *a minima*, le suspendre dans un arrêt sur image, en rembobiner la pellicule et l'offrir aux lecteurs. Pourtant, en la concluant, j'espère poursuivre et réaliser les projets qui y sont présents à l'état d'ébauches, *Sans Perceval* et *Les Châteaux Intérieurs*, et tous ceux qui se dévideront encore.

Bibliographie

La bibliographie est divisée en deux parties, la première rassemblant les « **œuvres primaires** », par lesquelles j'entends les œuvres littéraires et poétiques, ainsi que les livres d'artistes, et la seconde, qui compile les **œuvres critiques et théoriques**. Néanmoins, il fut difficile de placer certains ouvrages dans l'une ou l'autre partie. Ce sont des inclassables qu'il aura fallu pourtant classer.

Œuvres primaires : œuvres littéraires, poétiques, plastiques

AMBROISE DE MILAN, *Des sacrements*, Édition Botte, Paris, 1980.

ARISTOTE, *De Memoria, Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2014.

AUGUSTIN, *Les Confessions*, Paris, GF-Flammarion, 1964.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol., 1975.

BONNEFOY, Yves, *Rue Traversière et autres récits en rêve*, Paris, Gallimard, 1998.

BOUKOVSKY, Vladimir, *...et le vent reprend ses tours : Ma vie de dissident*, traduction Jacqueline Lafond et René Marichal, Paris, Robert Laffont, 1978.

BRETON, André, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1972.

CALVINO, Italo, *Les Villes invisibles*, traduction Jean Thibaudeau, Paris, Gallimard, 2013.

CHAR, René, *Les Compagnons dans le jardin, in La bibliothèque est en feu et autres poèmes, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1983.

COHEN, Marcel, *Sur la scène intérieure*, Paris, Gallimard, 2013.

COLONNA, Francesco, *Le Songe de Poliphile*, traduction de Jean Martin, Paris, Imprimerie Nationale, 2004.

CONVERT, Pascal, *Villa Argenson, Biarritz, généalogie des lieux*, Édition Atlantica, 2007.

CONVERT, Pascal, *Villa Belle Rose, Biarritz, généalogie des lieux*, Édition Atlantica, 2007.

CONVERT, Pascal, *Itxasgoity, Biarritz, la maison là-haut, généalogie des lieux*, Édition Atlantica, 2007.

DE MAISTRE, Xavier, *Voyage autour de ma chambre*, Paris, Flammarion, 2003.

DICKINSON, Emily, *Car l'Adieu, c'est la nuit*, traduction Claire Malroux, Gallimard, 2007.

DU MAURIER, George, *Peter Ibbetson*, traduction Raymond Queneau, Paris, Gallimard, 2005.

Bibliographie

ECHENOZ, Jean, *L'Occupation des sols*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988.

ERNAUX, Annie, *Les Années*, Paris, Gallimard, 2008.

GADENNE, Paul, *Baleine*, Arles, Actes Sud, 1982.

GRACQ, Julien, *La Forme d'une ville*, Paris, José Corti, 1985.

JOUANNAIS, Jean-Yves, *L'Usage des ruines : portraits obsessionaux*, Paris, Verticales, 2012.

JOYCE, James, *Portrait de l'artiste en jeune homme*, traduction Jacques Aubert, Paris, Gallimard, 1992.

JOYCE, James, *Ulysse*, traduction de Jacques Aubert, Paris, Gallimard, 2006.

KAFKA, Franz, *Œuvres complètes*, Éditions David, Paris, 1980.

KEATS, John, *Letters*, H.E. Rollins, Cambridge, 1958.

KUNZRU, Hari, *Memory Palace*, commissariat de Laurie Britton Newell et Ligaya Salazar, Londres, V&A Publishing, 2013.

LEWITT, Sol, *Autobiography*, NYC, New York Multiples Inc., 1980.

MALLARMÉ, Stéphane, *Igitur suivi de Divagations et d'un coup de dés*, Paris, Gallimard, 2003.

MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945.

McGUIRE, Richard, *Here*, NYC, Pantheon, 2014.

McMILLAN, Michael, *The Front Room*, Londres, Black Dog Publishing, 2009.

MELVILLE, Herman, *Moby Dick*, traduction Jean Giono, Lucien Jacques et Joan Smith, Paris, Gallimard, 1996.

MICHAUX, Henri, *L'Espace du dedans, pages choisies*, Paris, Gallimard, 1998.

MISHIMA, Yukio, *Le Tumulte des flots*, Paris, Gallimard, 1978.

MONTAIGNE, *Essais I*, édition présentée, établie et annotée par Pierre Michel, Paris, Gallimard, 1965,

PAGÈS, Yves, *Souviens-moi*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2014.

PENONE, Giuseppe, *Respirer l'ombre*, Paris, ENSBA, 2009.

PEREC, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, 1993.

PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000.

PEREC, Georges, *Les Choses, une histoire des années 60*, Paris, 10/18, 2005.

PROUST, Marcel, *Lettre à Antoine Bibesco*, Paris, in *Revue d'histoire littéraire de la France*, décembre 1971.

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu, I-VII*, Paris, Gallimard, 1992.

QUIGNARD, Pascal, *La Haine de la musique*, Paris, Gallimard, 1997.

RILKE, Rainer Maria, *Les Cahiers de Malte Laurids Bridge*, traduction Maurice Betz, in *Œuvres, Prose*, vol.1, Paris, Seuil, 1966.

RILKE, Rainer Maria, *Les Élégies de Duino*, traduction Philippe Jaccottet, Chêne-Bourg, La Dogana, 2008.

RODRIGUES, Tiago , *By Heart*, Paris, Les Solitaires intempestifs, 2015.

ROUBAUD, Jacques, *L'Invention du fils de Leoprepes*, Paris, Éditions Circé, 1993.

SABATO, Ernesto, *Héros et tombes*, in *Œuvres romanesques*, Paris, Seuil, 1996.

SCIASCIA, Leonardo, *Le Théâtre de la mémoire*, traduction Mario Fusco, Paris, Maurice Nadeau, 1984.

SEBALD, Winfried George, *Les Émigrants*, traduction Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2000.

SOLJENITSYNE, Alexandre, *Une journée d'Ivan Denissovitch*, Paris, Fayard, 2007.

STERNBERG, Jacques, *Je t'aime, je t'aime*, scénario et dialogues du film d'Alain Resnais, Paris, Eric Losfeld Éditeur, Le Terrain vague, 1969.

THÉRÈSE D'AVILA, *Le Château de l'âme, ou le livre des demeures*, Paris, Seuil, 1997.

THÉRÈSE D'AVILA, JEAN DE LA CROIX, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2012.

VIRGILE, *Énéide*, traduction Jacques Perret, Gallimard, Paris, 1991.

VOLTAIRE, *Candide ou l'optimisme*, Gallimard, Paris, 2003.

WOOLF, Virginia, *Une chambre à soi*, traduction Clara Malraux, Paris, Denoël, 1992.

WOOLF, Virginia, *Les Vagues*, traduction Marguerite Yourcenar, Paris, Le Livre de poche, 2008.

YEATS, William Butler, *Michael Robartes et la danseuse*, édition bilingue, Lagrasse, Verdier, 1994.

Sources secondaires : ouvrages critiques et théoriques

AGAMBEN, Giorgio, *Image et mémoire*, Genève, Hoëbeke, 1998.

AGAMBEN, Giorgio, *Profanations*, Paris, Payot et Rivages, 2005.

ANTOINE, Jean-Philippe, *Six Rhapsodies froides sur le lieu, l'image et le souvenir*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.

ARENDDT, Hannah, *Walter Benjamin (1892-1940)*, traduction Agnès Oppenheimer-Faure et Patrick Lévy, Paris, Éditions Allia, 2011.

ATTALI, Jean, *Retours de mer*, Paris, Éditions Dilecta, 2014.

AUGÉ, Marc, *Les Formes de l'oubli*, Paris, Payot, 1998.

AUMONT, Jacques, *Amnésie, Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, P.O.L, 2005.

AUMONT, Jacques, *Matière d'images*, Paris, Images modernes, 2005.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.

BARSACQ, Léon, *Le Décor de film, 1895-1969*, Paris, Henri Veyrier, 1985.

BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Les Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980.

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1994.

BELCHER, Max, HOLSOE, Svend E., HERMAN, Bernard L., *A Land and Life Remembered: Americo-Liberian Folk Architecture*, University of Georgia Press, 1988.

BELLOUR, Raymond, ROTH, Laurent, *Qu'est-ce qu'une madeleine ?*, Paris, Yves Gevaert, Centre Georges Pompidou, 1997.

BENJAMIN, Walter, « Thèses sur la philosophie de l'histoire », *Poésie et Révolution*, Paris, Denoël, 1971.

BENJAMIN, Walter, *Images de pensée*, Paris, Christian Bourgois, 1998.

BENJAMIN, Walter, Paris, *Capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, traduction Jean Lacoste, Paris, Les Éditions du Cerf, 1997.

BENJAMIN, Walter, *Fragments*, traduction Christophe Jouanlanne et Jean-François Poirier, Paris, P.U.F, 2001.

BENJAMIN, Walter, *Enfance. Éloge de la poupée et autres essais*, Paris, Rivages, 2011.

BENJAMIN, Walter, *Archives. Exhumer et se souvenir*, Paris, Klincksieck, 2011.

BEN-AMOS, Dan, WEISSBERG, Liliane (sous la direction de), *Cultural memory and the construction of identity*, Detroit, Michigan, Wayne State University Press, 1999.

BERGSON, Henri, *Matière et mémoire*, Paris, Flammarion, 2012.

BERGSON, Henri, *L'Énergie spirituelle*, Paris, Payot, 2012.

BERNARD DE COURVILLE, Florence, *Le Double cinématographique, Mimésis et cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2011.

BERNARD, Yves, « Connaître et se représenter un espace », *Courrier du CNRS*, n°81, 1994.

BERTHET, Dominique (sous la direction de), *L'Art dans sa relation au lieu*, Paris, L'Harmattan, 2012.

BERTHOMÉ, Jean-Pierre, *Le Décor au cinéma*, Paris, Les Cahiers du Cinéma, 2003.

BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1988.

BLÜMLINGER, Christa, LAGNY, Michèle, LINDEPERG, Sylvie, ROLLET, Sylvie (sous la direction de), *Paysages et Mémoire, Cinéma, photographie, dispositifs audiovisuels*, Théorème 19, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014.

BOLTANSKI, Christian, GRENIER, Catherine, *La Vie possible de Christian Boltanski*, Paris, Seuil, 2007.

BOLZONI, Lina, *La Chambre de la mémoire, modèles littéraires et iconographiques à l'âge de l'imprimerie*, Genève, Droz, 2005.

BONFAND, Alain, *Le Cinéma saturé. Essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, Paris, PUF « Epiméthée », 2007.

BOUTONNET, François, *Mnémosyne*, Paris, Éditions Dis-Voir, 2013.

BRANCACCI, Aldo, GIGLIOTTI, Gianna (sous la direction de), *Mémoire et Souvenir, six études sur Platon, Aristote, Hegel et Husserl*, Naples, Bibliopolis, 2006

CAILLAT, François, ROUSSO, Henry, *Filmer le passé dans le cinéma documentaire, les traces et la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 2003.

CAILLOIS, Roger, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1991.

CAILLOIS, Roger, *Les Jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1992.

CAILLOIS, Roger, *L'Écriture des pierres*, Paris, Skira-Flammarion, 1994.

CAMILLO, Giulio, *Le Théâtre de la mémoire*, traduction Eva Cantavenera et Bertrand Schefer, précédé *Des Lieux de l'image* par Bertrand Schefer, Éditions Allia, Paris, 2007.

CANAU, Joël, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, 2005.

CARAËS, Marie-Claude, MARCHAND-ZANARTU, Nicole, *Images de pensée*, Paris, RMN, 2011.

CARRUTHERS, Mary, *Machina memorialis, Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen-Âge*, Paris, NRF, Gallimard, 1998.

CAVAILLÈS, Nicolas, *Pourquoi le saut des baleines*, Paris, Les Éditions du sonneur, 2015.

CHOLLET, Mona, *Chez soi, une odyssée de l'espace domestique*, Paris, Zones, Éditions La Découverte, 2015.

CHRÉTIEN, Jean-Louis, *L'Espace intérieur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014.

CORSI, Pietro (sous la direction de), *La Fabrique de la pensée – La découverte du cerveau, de l'art de la mémoire aux neurosciences*, Milan, Electa, 1990.

COULIANO, Ioan Peter, *Éros et magie à la renaissance*, Paris, Flammarion, 1984.

DE BAECQUE, Antoine, *Andrei Tarkovski*, Paris, Les Cahiers du Cinéma, 1989.

DELEUZE, Gilles, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.

DELEUZE, Gilles, *L'Image-temps. Cinéma 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

DELEUZE, Gilles, *Le Pli*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988.

DELEUZE, Gilles, « Le cerveau c'est l'écran » (1986), *Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*, éd. D. Lapoujade, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.

DERRIDA, Jacques, FATHY, Safaa, *Tourner les mots, au bord d'un film*, Paris, Éditions Galilée – Arte éditions, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Phasmes. Essais sur l'apparition, 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Demeure, la souche*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Génie du non-lieu*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Œil de l'histoire - Tome 1 : Quand les images prennent position*, Paris, Les Éditions de Minuit 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Œil de l'histoire - Tome 2 : Remontages du temps subi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Phalènes, essais sur l'apparition, 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Essayer voir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014.

DOSSE, François, GOLDENSTEIN, Catherine (sous la direction de), *Paul Ricoeur : penser la mémoire*, Paris, Seuil, 2013.

DRIANT, Emmanuel, émission radiophonique « Les Arts de la mémoire et les palais d'images », *Les Chemins de la connaissance*, France Culture, 13/05/1985.

DUBOIS, Danièle, « Les villes mentales », *Courrier du CNRS*, n°81, 1994.

DUBUFFET, Jean, *Prospectus et tous écrits suivants*, tome III, Paris, Gallimard, 1995.

EPSTEIN, Jean, *Le Cinéma du diable*, Paris, les Éditions Jacques Melot, 1947.

FALGUIÈRES, Patricia, *Les Chambres des merveilles*, Paris, Bayard, 2003.

FERRARI, Jean-Christophe, *Le Miroir de Andreï Tarkovski*, Paris, Yellow Now, Côté Film, 2009.

FRANCASTEL, Pierre, *L'Image, la vision et l'imagination, l'objet filmique et l'objet plastique*, Paris, Denoël/Gonthier, 1983.

FREUD, Sigmund, « Sur les souvenirs-écrans » (1899), in *Névrose, psychose et perversion*, traduction D.Berger, P.Bruno, D.Guérineau, F.Oppenot, Paris, PUF, 1973.

FREUD, Sigmund, *Le Malaise dans la culture*, Paris, PUF, Quadrige, 1995.

FREUD, Sigmund, *Mémoire, souvenirs, oublis*, Paris, Éditions Payot, 2010.

FULCANELLI, *Les Demeures philosophales*, Paris, J.J.Pauvert, 1964.

GALTON, Francis, *Inquiries into human faculty and its development*, Londres, Dent, 1911.

GARDE, François, *La Baleine dans tous ses états*, Paris, Gallimard, 2015.

GARDIES, André, *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens, Klincksieck, 1993.

GRANGE, Anne, « Promenade inférentielle d'un lecteur cartographe, Chapitre 10 d'Ulysse de James Joyce » in *Communication et langages*, n°132, 2e trimestre 2002.

GODARD, Jean-Luc, ISHAGHPOUR, Youssef, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle, dialogue*, Tours, Farrago, 2000.

GOETZ, Benoît, *Théorie des maisons, L'habitation, la surprise*, Paris, Verdier, 2011.

HALBWACHS, Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994.

HALBWACHS, Maurice, *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997.

HEINICH, Nathalie, *Maisons perdues*, Paris, Thierry Marchaisse, 2013.

HOLLIS, Edward, *The Memory Palace, a book of lost interiors*, Londres, Portobello Books, 2013.

JACQUOT, Jean (sous la direction de), *Le Théâtre tragique*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1962.

LACAN, Jacques, *Le Séminaire. VII : L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986.

LE BISSONNAIS, Claudie (sous la direction de), *Mémoire(s) plurielle(s), cinéma et images, lieux de mémoire ?*, Paris, Créaphis Éditions, 2007.

LE BRUN, Annie, *Les Châteaux de la subversion*, Paris, Gallimard, 1986.

LE GOFF, Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 2008.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Paris, Flammarion, 2003.

LEIRIS, Michel, *Roussel l'ingénu*, Paris, Fata Morgana, 1987.

LEROI-GOURHAN, André, *Le Geste et la parole. II. La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1964.

LEPERCHEY, Sarah, *Alain Resnais, une lecture topographique*, Paris, l'Harmattan, 2000.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale II*, Paris, Plon, 1973.

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, LEUTRAT, Jean-Louis, *Alain Resnais, liaisons secrètes, accords vagabonds*, Paris, Les Cahiers du Cinéma, 2006.

LORAUX, Patrice, *Le Tempo de la pensée*, Paris, Seuil, 1993.

LURIA, Alexander Romanovich, *L'Homme dont la mémoire volait en éclats*, Paris, Seuil, 1995.

MAHEU, Jean (sous la direction de), « Théâtres de la mémoire », n°40, *Traverses*, revue du Centre de Création Industrielle, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, avril 1987.

MAUGER, Léna, REMAEL, Stéphane, *Les Évaporés du Japon, Enquête sur le phénomène des disparitions volontaires*, Paris, Les Arènes, 2014.

MAROT, Sébastien, *L'Art de la mémoire, le territoire et l'architecture*, Paris, Éditions de la Villette, 2010.

MARTIN, Pierre, MONCOND'HUY, Dominique (sous la direction de), *Curiosité et cabinets de curiosités*, Poitiers, Atlante, 2004.

MÉZIL, Éric, CULLINAN, Nicholas, GARAT Anne-Marie, DELILLO, Don, *Le Temps retrouvé, Cy Twombly photographe et artistes invités*, Arles, Actes Sud, 2011.

MICHELENA, Jean-Michel, *Appartement de l'artiste*, Paris, Édition William Blake et Galerie Jean François Dumont, 1988.

MILNER, Max, *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982.

MONTESSE, Alain, article in *Cinémainaire*, n°3, Argelès-sur-mer, 1993.

MONTESE, Alain (sous la direction de), *Nouvelles technologies et arts de la mémoire*, Paris, Éditions oohoo, 2002.

MORRIS, Robert, *From Mnemosyne to Clio, the mirror to the labyrinth, 1998-1999-2000*, Paris, Seuil, 2000.

MOUREN, Yves, *Le Flash-back. Analyse et Histoire*, Paris, Armand Colin, 2005.

MUNCH, Edvard, *Écrits*, traduction Luce Hinsch, Paris, Les Presses du réel, 2011.

NATALI, Maurizia, *L'Image-paysage. Iconologie et Cinéma*, Saint-Denis, PUV, 1996.

NORA, Pierre (sous la direction de), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997.

OLLIER, Claude, *le Souvenir-écran*, Paris, Les Cahiers du Cinéma, Gallimard, 1981.

PASTOUREAU, Michel, *Les Couleurs de nos souvenirs*, Paris, La Librairie du XX^e siècle, 2010.

PAPASOPLI, Benedetta, *Le Fond du cœur. Figures de l'espace intérieur au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2000.

PEREZ TURRENT, Tomas, DE LA COLINA, José, *Conversations avec Luis Buñuel, il est dangereux de se pencher au-dedans*, Paris, Les Cahiers du Cinéma, 2008.

PERRY, Gill, *Playing at Home, The House in Contemporary Art*, Londres, Reaktion Books, 2013.

PESENTI CAMPAGNONI, Donata, TORTONESE, Paolo (sous la direction de), *Les Arts de l'hallucination*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelles, 2001.

PONTALIS, Jean-Bertrand, *Marée haute, marée basse*, Paris, Gallimard, 2013.

PONTALIS, Jean-Bertrand, *Ce temps qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, 1997.

POULET, Georges, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1982.

RAAD Walid, *Miraculous beginnings*, Londres, Whitechapel Art Gallery, 2010.

RICOEUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

RIEGL, Aloïs, *Le Culte moderne des monuments*, traduction Jacques Boulet, Paris, l'Harmattan, 2003.

ROBIN, Régine, *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003.

ROHMER, Éric, *L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Paris, Les Cahiers du Cinéma, 1970.

ROSENTHAL, Mark (sous la direction de), *William Kentridge, Cinq thèmes*, Paris, Cinq continents et Jeu de Paume, 2009.

ROSSI, Paolo, *Clavis Universalis*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1993.

ROUSSET, Jean, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1962.

RUIZ, Raoul, *Entretiens*, Genève, Hoëbeke, 1999.

RUIZ, Raoul, *Poétique du Cinéma 1 & 2*, Paris, Dis Voir, 2005.

SCHAMA, Simon, *Landscape and Memory*, NYC, Alfred A.Knopf, 1995.

SCHEFER, Olivier, *Variations nocturnes*, Paris, Vrin, 2008.

SCHLANGER, Judith, *La Mémoire des œuvres*, Lonrai, Verdier, 2008.

SEVERI, Carlo, *Le Principe de la chimère : Une anthropologie de la mémoire*, Paris, collection Aesthetica, Rue d'Ulm, 2007.

TARKOVSKI, Andreï, *Le Temps scellé*, traduction d'Anne Kichilov, Charles H. de Brantes, Paris, Les Cahiers du Cinéma, 2004.

TEYSSOT, Georges, Walter Benjamin, *les maisons oniriques*, Paris, Hermann, 2013.

TODOROV, Tzvetan, *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 2006.

TRIKI, Rachida (sous la direction de), *Espaces et mémoires, actes du 2^e congrès méditerranéen d'esthétique*, Carthage 6-8-03-2003, Tunis, ATEP & Maghreb Diffusion, 2005.

VANCHERI, Luc, *Cinéma et peinture*, Paris, Armand Colin « Cinéma », 2007.

VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Maspero, 1965.

VERNANT, Jean-Pierre, « Aspects mythiques de la mémoire », 1959, in VERNANT et VIDAL-NAQUET, Pierre, *La Grèce ancienne, t.II ; L'Espace et le Temps*, Paris, Seuil, 1991.

WARBURG, Aby, *Atlas Mnemosyne*, Paris, L'écarquillé / INHA, 2012.

YATES, Frances Amelia, *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, La Bibliothèque des histoires, 1987.

YATES, Frances Amelia, *La Philosophie occulte à l'époque élisabéthaine*, Paris, Dervy-Livres, 1987.

LES CHÂTEAUX INTÉRIEURS

Précédé de Sans Perceval et des Atomes

pages

Sommaire

5	<i>Sans Perceval</i>. Scénario de Julie Debiton et Lara Hirzel
21	Dossier iconographique de <i>Sans Perceval</i>
27	<i>Les Atomes</i>. Scénario d'Élisabeth Chanay et Lara Hirzel
41	<i>Les Châteaux intérieurs</i>. Scénario de Lara Hirzel
113	Synopsis détaillé des <i>Châteaux intérieurs</i>
119	Note d'intention des <i>Châteaux intérieurs</i>

Sans Perceval.
Scénario de Julie
Debiton et Lara Hirzel



Texte
pag. 91



Dans un temps et un lieu imaginaires, Suzanne, Neville, Jinny, Rhoda, Bernard et Louis passent la journée ensemble, après la disparition de Perceval. Ils ont 7 ans. Ils s'observent, se suivent, se heurtent. Ils jouent et ils pensent. Chaque moment du quotidien est le support de leur rêverie.

Les passages en voix off sont interprétés par des adultes.

1. CHAMBRE – INT/MATIN

Dans une chambre, le soleil du matin joue sur les visages de six enfants qui s'éveillent. Il y a un septième lit, vide, impeccablement fait. Personne n'y a dormi.

On entend au loin des bruits de cuisine, de rangement, un affaïrement d'adultes.

BERNARD sort une tête ébouriffée de ses draps froissés. Il bondit du lit et court jusqu'à la fenêtre.

LOUIS, immobile dans son lit, est réveillé depuis longtemps. Il détourne les yeux du lit vide pour observer BERNARD.

BERNARD ramasse un pull au pied de son lit, l'enfile par-dessus son pyjama, glisse ses pieds nus dans ses baskets encore lacées et sort de la chambre. La porte grince. Il la laisse ouverte.

SUZANNE s'assied dans son lit.

JINNY se glisse délicatement hors des draps et traverse la chambre sur la pointe des pieds, en évitant de marcher sur les jointures du parquet.

SUZANNE échange un regard avec LOUIS qui tire le drap sur sa tête. Dans le coin le plus retiré de la chambre, NEVILLE se frotte les yeux. Il regarde sur le mur une tache de lumière qui tremble comme un petit fantôme.

RHODA dort encore, à plat ventre, la moitié du visage enfoui dans l'oreiller.

SUZANNE se lève et touche la main de RHODA pour la réveiller. RHODA, toute encore à son rêve, ouvre des yeux errants. Elle finit par reconnaître SUZANNE qui lui sourit et la prend par la main pour l'entraîner dans le couloir. RHODA la suit docilement.

LOUIS tire un coin de drap pour jeter un œil dans la chambre. Il ne reste plus que NEVILLE, qui s'habille lentement, attrapant un à un ses vêtements soigneusement pliés sur une chaise.

LOUIS sort de son lit et va ouvrir la fenêtre.

En bas, BERNARD transporte une planche pourrie presque aussi lourde que lui et la lâche sur un tas de vieilles choses que l'HOMME est en train de rassembler dans un coin de la cour.

VOIX OFF LOUIS

Bernard sait toujours quoi faire. Il va et vient comme un chien fou, comme avant. Il ne regarde jamais derrière son épaule. Il se raconte des histoires, comme avant.

BERNARD regarde le tas quelques secondes puis tourne la tête vers quelque chose qui attire son attention et s'éloigne en courant.

LOUIS se retourne vers l'intérieur de la chambre. NEVILLE s'est assis sur le lit vide. Il lace ses chaussures.

VOIX OFF LOUIS

Neville ne regarde plus personne dans les yeux. Il s'est retiré, très loin. Il est plein de tristesse mais il ne pleure pas.

NEVILLE se lève et, du plat de la main, il lisse le drap pour effacer son empreinte sur le lit. Il traverse la chambre et commence à tirer la porte pour la refermer derrière lui. LOUIS se rue vers la porte pour la retenir avant qu'elle ne claque.

2. TERRAIN DE TENNIS – EXT/MATIN

Les enfants jouent sur le terrain de tennis.

BERNARD et NEVILLE, de part et d'autre du filet, se lancent une balle. Ils jouent sans raquette. BERNARD fait des bonds de cabri. Il trépigne d'impatience chaque fois qu'il attend la balle. NEVILLE, lui, s'applique à faire de beaux lancers, élégants et précis. La balle sort du terrain. NEVILLE, sans se presser, part la chercher.

VOIX OFF NEVILLE

Jinny virevolte comme... une abeille. Rhoda... s'absorbe dans les motifs des tapis. Suzanne vibre... comme une maison pleine d'animaux. Il y a des mots pour chacun. Mais il n'y en a plus pour toi. Il n'y a plus que ton nom et je n'ose plus le dire.

SUZANNE et JINNY s'affairent près du grillage. Elles essaient d'extirper un long bâton d'un buisson qui est de l'autre côté du grillage. Leurs mains passent par les trous et collaborent pour tirer sur les branchages.

VOIX OFF SUZANNE

Jinny fait les choses sans y penser.

VOIX OFF JINNY

Cette nuit, j'ai rêvé que...

VOIX OFF SUZANNE

Elle aime le rouge, et les choses qui brillent et qui bougent.

VOIX OFF JINNY

Il faisait très chaud et quelqu'un me regardait danser.

VOIX OFF SUZANNE

Ses yeux sont comme deux petites flammes. Son sang doit être rouge vif.

VOIX OFF JINNY

C'était lui. Il me faisait des grimaces.

RHODA, agenouillée dans un coin du terrain, sort des gravillons de ses poches. Elle les dispose le long de la ligne blanche, selon un plan qu'elle seule connaît.

VOIX OFF RHODA

Je compte. Je compte les marches de l'escalier. Les gouttes qui tombent dans l'évier. Je compte même quand il n'y a rien à compter. C'est le septième jour depuis que Perceval est mort.

LOUIS la regarde faire, à quelques pas de distance. RHODA a un bref mouvement de tête dans sa direction, juste le temps de lui montrer qu'elle a remarqué sa présence et qu'il la dérange un peu.

LOUIS avance d'un pas et brouille le dessin de cailloux d'un coup de pied avant de prendre la fuite en courant. RHODA le regarde s'éloigner, sans protester. Puis elle regarde ses mains : il y a, en creux, gravée, une constellation de petits cailloux.

LOUIS est sorti du terrain. Le front collé au grillage, près de la porte, il regarde les autres.

VOIX OFF LOUIS

Je ne sais pas pourquoi Rhoda a peur de moi. Elle n'avait pas peur de Perceval. Je ne veux pas penser à lui. Je ne l'aime pas.

Louis ferme les yeux.

JINNY attrape le bâton des mains de SUZANNE et se met à courir. Elle longe le grillage et tape avec le bâton pour faire du bruit. SUZANNE la suit en sautillant, laissant courir ses doigts sur la grille.

VOIX OFF SUZANNE

Louis attend que quelqu'un le sauve. Il pense que personne ne l'aime, mais ce n'est pas vrai. Il se battait tout le temps avec Perceval. Maintenant il a honte. Ou bien il est encore jaloux de lui.

JINNY arrive près de LOUIS. Adossé à la rambarde, il tourne maintenant le dos au terrain, jouant tout seul avec ses mains. Le bruit du bâton s'interrompt. JINNY embrasse rapidement LOUIS dans le cou avant de reprendre sa course légère et joyeuse. Elle jette le bâton et court jusqu'au coin de RHODA.

SUZANNE a vu le baiser. Elle s'est arrêtée, sa main crispée sur le grillage.

LOUIS entre comme une fusée sur le terrain et fait tomber la balle des mains de NEVILLE. Il la ramasse et d'un œil malicieux défie NEVILLE du regard. NEVILLE le toise quelques secondes avant d'entrer dans son jeu. Il poursuit Louis pour lui reprendre la balle.

De l'autre côté du terrain, BERNARD, lassé, mouline l'air avec ses bras. Il se laisse glisser sur le sol et regarde les arbres qui bougent dans le vent.

VOIX OFF BERNARD

Perceval n'a plus de jambes, plus de bouche, plus de regard. Maintenant il

peut aller partout et tout voir, enjamber les vallées, prendre dans ses mains la lave des volcans, et comprendre les langues qu'il n'a jamais apprises... Il est aux Indes. Il est devenu chevalier.

Le regard de Bernard s'arrête sur SUZANNE. Elle ramasse le bâton que Jinny a abandonné sur le sol et sort du terrain à grands pas.

3. CHEMIN – EXT/JOUR

SUZANNE court sur le chemin qui longe le mur de pierre, serrant fort le bâton dans ses mains. BERNARD la suit à distance, comme s'il traquait un animal.

4. FORET – EXT/JOUR

SUZANNE plonge dans la forêt, hors du grand jour. La lumière luit par accès. Les racines dessinent à terre une espèce de squelette, et il y a des tas de feuilles mortes dans les coins. SUZANNE s'accroupit sur le bord du chemin. Les joues rouges, haletante, elle creuse la terre frénétiquement avec son bâton.

VOIX OFF SUZANNE

Je suis petite et mes yeux sont durs comme des pierres. Je me souviendrai toute ma vie que Jinny a embrassé Louis. Perceval m'aimait et je n'y faisais pas attention.

BERNARD approche à pas de loup et se cache derrière un arbre pour l'observer.

VOIX OFF BERNARD

C'est la première fois que nous venons jusqu'ici. Nous sommes les explorateurs d'une terre inconnue. Nos chevaux sont morts, nos gourdes sont vides et nous n'avons rien bu depuis sept jours. Su-

zanne cherche la source qui nous sauvera tous.

BERNARD attrape une brindille et la lance près de Suzanne. SUZANNE tourne vivement la tête vers lui. Ses yeux sont pleins de larmes furieuses. BERNARD sort de sa cachette et avance vers elle. Il s'agenouille à ses côtés pour regarder le trou que SUZANNE a commencé à creuser. SUZANNE se remet à creuser, plus mollement, puis elle s'arrête. Le trou est béant, il y a de petits insectes qui en émergent.

On entend leurs souffles. SUZANNE lève la tête vers BERNARD qui fixe quelque chose : il se passe quelque chose là-bas. On voit de la fumée.

5. VERGER, DEVANT LE FEU – EXT/JOUR

NEVILLE se tient devant le feu, captivé par la fumée épaisse qui monte des vieilles choses qui brûlent. On distingue quelques objets : une vieille chaise, une roue en bois, des vêtements usés.

NEVILLE fixe dans le brasier une vieille paire de chaussures que lèchent les flammes. Elles sont côte à côte, tournées vers lui, comme si un personnage invisible se tenait debout au milieu du feu.

VOIX OFF NEVILLE

Les choses ont des noms, mais les choses se transforment et disparaissent. Il n'y a pas assez de mots pour nommer les choses qui disparaissent. Ou bien... est-ce que ce sont les mots qui disparaissent avec les choses ?

BERNARD et SUZANNE s'approchent du feu qui craque.

VOIX OFF SUZANNE

Je voudrais être comme Bernard, ou comme Jinny. Vivre les choses et les oublier tout de suite. Moi je n'oublie jamais rien. Je voudrais qu'il soit l'heure du goûter.

BERNARD regarde la fumée s'élever sur le fond noir des arbres. Il voit un petit chevalier en fumée qui galope dans le ciel. Il regarde SUZANNE. Elle n'a rien vu. Elle frotte son visage avec sa manche. La fumée lui pique les yeux. Elle se rapproche du brasier et jette son bâton dans le feu.

6. SALON – INT/APRES-MIDI

Sur le cahier corné de RHODA, plusieurs additions: 6+0, 7-2, 4+5... Elle regarde les chiffres, crayon en main. Elle hésite. Par laquelle faut-il commencer ?

VOIX OFF RHODA

La boucle de ce chiffre est parfaite. Elle pourrait contenir le monde. Le monde est parfait et je suis hors du monde. Perceval lui aussi est hors du monde maintenant. Mais pas comme moi.

LOUIS termine sa dernière addition. Il pose son crayon et s'appuie contre le dossier de sa chaise. Il regarde les autres.

VOIX OFF LOUIS

Je sais déjà tout. J'en sais plus qu'ils n'en sauront jamais. Je suis déjà vieux. Perceval ne sera jamais vieux. Je ne veux pas penser à lui.

BERNARD a formé une longue vue en roulant son cahier, il observe les autres, un par un.

NEVILLE écrit tout petit et en s'appliquant. Les coudes serrés le long du torse, pour bien se tenir, il ne se penche pas trop.

SUZANNE creuse sa feuille avec sa gomme. Elle appuie trop fort et le papier se froisse. Elle le lisse du plat de la main et souffle sur les miettes de gomme.

BERNARD termine son exploration sur le visage de JINNY, qui rêve. Elle regarde SUZANNE écrire.

VOIX OFF JINNY

Quand je regarde Suzanne écrire, j'ai ce frisson qui me prend la nuque, comme un filet. C'est parce qu'elle n'a pas besoin qu'on la regarde. Perceval aimait Suzanne pour cela. Mais c'est avec moi qu'il jouait. Je sens encore sur mon épaule le poids de sa main.

Une main d'adulte se pose sur l'épaule de JINNY. Elle se remet à écrire mais le contact la trouble un peu. Ça dure. Elle esquisse un début de sourire. Quand la main se retire, JINNY lève les yeux. *Regard caméra de JINNY.*

LOUIS, SUZANNE, NEVILLE, JINNY se lèvent les uns après les autres et vont poser leurs cahiers sur le coin de la table. BERNARD, un genou sur la chaise, l'autre jambe déjà posée au sol, se dépêche de terminer. Il jette son cahier au bout de la table et sort de la pièce.

RHODA est seule maintenant. Elle ne détache pas ses yeux du cahier. Elle a colorié les boucles des chiffres avec son crayon et résolu quelques additions, mais « six+zéro » la laisse perplexe.

7. BIBLIOTHEQUE – INT/FIN D'APRÈS-MIDI

Depuis la fenêtre de la bibliothèque, NEVILLE regarde les silhouettes de LOUIS, SUZANNE, BERNARD et JINNY qui s'éloignent dans le pré et disparaissent dans le lointain et la brume.

VOIX OFF NEVILLE

Le désir que tu as laissé en moi est une balle de plomb dans une arme chargée. Quand tu jouais avec Jinny j'avais envie de te tuer.

Il glisse un disque dans la chaîne Hifi, attend que la musique commence.

Les premiers accords d'une guitare résonnent dans la pièce. C'est la chanson de Luz Casal, *Piensa en mí*.

NEVILLE monte le son plus fort et va se placer devant l'enceinte. On reste longtemps sur son visage. On écoute le début de la chanson avec lui.

8. SALON – INT/APRES-MIDI

Toujours devant son cahier, RHODA entend la musique provenant de l'autre pièce. Elle ferme son cahier et va le glisser délicatement sous la pile des autres.

La musique se poursuit sur les séquences 9 et 10.

9. PRE – EXT/FIN D'APRES-MIDI

SUZANNE a passé un foulard autour de sa taille, JINNY en tient les deux bouts et la dirige comme un cheval attelé. BERNARD galope à leurs côtés. Ils avancent en direction de LOUIS qui, accroupi, refait son lacet.

Quand BERNARD arrive à sa hauteur, LOUIS se redresse d'un bond et tente de l'empêcher de passer. BERNARD le pousse, LOUIS riposte d'un coup de pied. BERNARD le fait tomber à terre. Les deux garçons se battent comme des chiffonniers. LOUIS a coincé BERNARD sous lui. Il le roue de coups de poing. SUZANNE et JINNY le tirent en arrière.

10. BIBLIOTHEQUE – INT/FIN D'APRES-MIDI

NEVILLE sent une présence qui passe dans son dos. Il se retourne lentement...

...et voit RHODA, agenouillée sur le tapis, qui feuillette un livre d'images, *L'Écriture des pierres* de Roger Caillois. NEVILLE s'allonge près de RHODA et regarde les images de pierres avec elle. Alors que RHODA va tourner la page, NEVILLE la retient pour regarder encore l'image. Au cœur de la pierre, une agate, émerge un personnage qui sourit.

RHODA regarde NEVILLE un instant. Il est captivé par l'image.

11. CUISINE – INT/FIN D'APRÈS-MIDI

L'HOMME et LA FEMME déposent sur la table une assiette chargée de tartines et une tasse de lait devant chaque enfant. Les joues sont rouges et les fronts mouillés de sueur. Les vitres sont couvertes de buée.

Six petites mains saisissent les tartines.

LOUIS mastique lentement. Il n'a pas faim.

VOIX OFF LOUIS

Est-ce que je serai important et respecté ? Est-ce qu'on m'aimera ? Je ne suis qu'un petit garçon vêtu de gris. Je n'ai pas l'âme d'un chevalier.

Il jette un regard à BERNARD qui ne se soucie pas de lui. Très concentré, il fabrique de petits bonshommes avec de la mie de pain.

SUZANNE croque à pleines dents dans la mie beurrée de la tartine et lape le lait sucré.

VOIX OFF SUZANNE

Mes enfants resteront toujours avec moi. Ils n'iront pas à l'école. Ils n'auront jamais froid. Ils vivront longtemps.

RHODA rêve, suçant une croûte de pain trempée dans du lait. Elle essaye de voir son reflet dans le bol de lait.

VOIX OFF RHODA

Je n'ai pas de visage. Je ne suis jamais sûre de rire pour de vrai. Quand Louis grogne, quand Jinny sourit, quand Suzanne pleure, c'est toujours pour de vrai.

NEVILLE, dont les manières sont nettes et précises, a fini de manger. Il roule sa serviette et la glisse dans son rond d'argent.

VOIX OFF NEVILLE

Tu n'es plus ici. Mais je suis patient. Tu reviendras. Tu auras un autre visage et tu parleras une langue nouvelle que je serai le seul à comprendre. Nous aurons des mots qui ne seront qu'à nous.

JINNY fait pirouetter ses doigts sur la nappe, comme s'ils dansaient en plein soleil.

12. ESCALIER – INT/SOIR

Les enfants montent l'escalier l'un derrière l'autre comme une bande de poneys frappant du pied. RHODA regarde les pieds des autres qui martèlent les marches jusqu'à ce qu'ils disparaissent dans le coude de l'escalier.

13. SALLE DE BAIN – INT/SOIR

Les mains de LA FEMME attrapent une éponge jaune citron, et la trempent dans l'eau. Elle devient brun chocolat ; elle goutte. LA FEMME l'élève très haut et la presse au-dessus du corps frissonnant de BERNARD.

BERNARD ferme les yeux. L'eau ruisselle le long de son dos couvert de savon, le recouvrant comme une anguille.

VOIX OFF BERNARD

J'irai partout. Dans la jungle, dans le désert et dans la neige. J'écouterai les histoires des uns et je les raconterai aux autres. Je ne serai jamais seul. Je mourrai aux Indes.

Armée d'un grand peigne, RHODA démêle lentement les cheveux de JINNY. Elles sont face au miroir, emmitouffées dans des peignoirs.

JINNY regarde son reflet, droit dans les yeux, avec un petit air déterminé. Peu à peu, elle raidit son visage, passe les mains sur ses paupières pour refermer ses yeux comme ceux d'un mort. Son visage pâlit.

14. SALLE DE BAIN – INT/SOIR

Un sèche-cheveux passe au-dessus de la tête de chacun des enfants. Sous le vent chaud, ils ferment les yeux, sourient, grimacent, c'est selon. On n'entend pas le bruit de l'appareil. Le silence est total.

Les cheveux de JINNY s'élèvent au-dessus de sa tête comme une auréole.

LOUIS lutte pour ne pas cligner des yeux.

BERNARD frotte énergiquement son crâne, il est ébouriffé.

NEVILLE se peigne, il ne faut pas que ses cheveux se dérangent de trop.

RHODA met la tête en bas, on ne voit plus son visage.

SUZANNE ferme les yeux, elle n'aime pas l'air chaud.

15. CHAMBRE – INT/SOIR

C'est le bazar. Les enfants se houspillent, bondissent sur les lits, même sur celui de Perceval.

BERNARD et JINNY sautent de lit en lit en faisant de grands bonds. RHODA est allongée sur le ventre : ce sont les bonds des autres qui la font s'élever. Elle éclate de rire.

LOUIS fait le poirier contre le mur. SUZANNE bondit sur le lit comme un chat et place son visage tout près de celui de LOUIS. Il sourit. Il s'effondre sur elle et SUZANNE se met à le chatouiller. LOUIS riposte en chatouillant SUZANNE.

NEVILLE, à l'écart, regarde un moment la scène depuis la porte de la chambre. Puis il se jette dans la mêlée.

Les couettes et les oreillers volent. On hurle, on rit, on danse.

NOIR.

Dossier iconographique de *Sans Perceval*



L'esprit de la ruche,
Victor Erice, 1973.



Cria cuervos,
Carlos Saura, 1976.



Le ballon,
Félix Vallotton, 1899.



Le convalescent,
Hélène Schjerfbeck, 1888.

Small hand and ball,
Mark Cohen, 1987.



La drôlesse,
Jacques Doillon, 1978.



L'esprit de la ruche,
Victor Erice, 1973.



L'esprit de la ruche,
Victor Erice, 1973.



L'enfance nue,
Maurice Pialat, 1968.



La drôlesse,
Jacques Doillon, 1978.



Enfant,
Heinrich Kühn, 1907.



La carafe provençale,
Pierre Bonnard,
1915.



Les enfants au Tyrol,
Heinrich Kühn, 1907.



Frère et sœur,
Heinrich Kühn, 1906.

L'enfance nue,
Maurice Pialat, 1968.



Les Atomes.
Scénario
d'Élisabeth Chanay
et Lara Hirzel



18'08
couleur
dialogué



Texte
pag. 91

« Mais ceci n'était pas une histoire pour nous. Pour nous, la baleine était ce trait jeté en travers de la plage, comme une rature. »

Baleine – Paul Gadenne, 1949.

1. EXT/SOIR. JARDIN

Un jeune homme, PIERRE, embrasse une jeune femme brune, ODILE.

Il l'attire devant une maison au bord de la mer. Le soleil s'est couché, mais la nuit est claire. La lumière venue de l'intérieur se diffuse sur eux. Les rumeurs d'une fête à l'intérieur de la maison nous parviennent un peu étouffées, écrasées par les bruits de la mer. Pierre attire Odile contre lui. Ses yeux brillent. Odile le fixe, sourit un peu timidement. Pierre l'embrasse. Odile se blottit contre lui, puis se détache et regarde le visage de Pierre à nouveau, passe sa main dans ses cheveux. Il se laisse faire docilement. Elle rit, comme si elle se moquait un peu de lui.

PIERRE

C'est moi qui te fais rire ?

ODILE

Tu ressembles à un ours.

Pierre hausse les épaules, sourit.

Une 2CV éclaire la maison. C'est la fin de l'été. Odile et Pierre sont éblouis par les phares de la voiture qui balayent la baie.

Un couple sort de la voiture. La femme du couple parle, rit très fort et avance trébuchante vers Pierre et Odile. Pierre s'éloigne d'Odile et lâche soudainement sa main qu'il tenait serrée, allume une cigarette. Le visage d'Odile se referme. La femme et son compagnon passent sans s'arrêter et se dirigent vers la plage avec une bouteille. Pierre a l'air soulagé, mais il ne reprend pas la main d'Odile.

ODILE

J'ai froid.

Pierre reste à petite distance, ne fait pas un geste pour la réchauffer, et écrase sa cigarette.

Pierre, d'un signe de tête, lui propose de rentrer dans la maison.

Odile hoche la tête, mais son visage s'est refermé. Plus de trace de ses élans juvéniles. Pierre marche devant elle. Elle le suit. On dirait deux étrangers, alors qu'ils vont pour rentrer dans la maison.

Odile le retient avant de passer la porte.

ODILE

Pourquoi on se cache devant les autres ?

PIERRE

C'est mieux comme ça. On reste libre.

Pierre rentre à l'intérieur. Odile baisse la tête, le suit.

2. INT/SOIR. SALON MAISON

Pierre et Odile ne se parlent plus une fois dans la maison, et rien ne laisse paraître qu'ils se sont embrassés peu de temps avant. Un petit groupe fait cercle autour d'une jeune femme toute en noir, le visage caché par une voilette. Pierre et Odile se rapprochent. Odile se penche vers Pierre.

LA VEUVE

Elle se serait échouée sur le rivage, à quelques kilomètres d'ici... une baleine, blanche peut-être.

ODILE *chuchote à Pierre*

Tu la connais ?

PIERRE, *à l'écoute de la veuve*

Chut...

Se retournant vers Odile

C'est Maria, son mari était marin.

Odile hoche la tête et va s'asseoir à côté de la veuve. Pierre reste un peu en retrait.

INVITÉ, à la veuve
Tu l'as vue?

LA VEUVE, *imperturbable*
Non, pas moi. Mais j'ai une amie dont la maison donne sur la baie. Vous savez, près du village de pêcheurs. En ouvrant ses fenêtres avant hier elle a aperçu une forme au loin.

En travers de cette plage qu'elle connaît par cœur, une masse brillante était tranquillement posée et brillait comme une carrière de marbre. C'est l'image dont elle s'est servie (avec un air d'excuse, comme sortant d'un moment d'hypnose). C'était un blanc sans lumière, un blanc gelé, entièrement refermé sur lui-même, tournant le dos à toute gloire, avec une résignation à peine pathétique, vraiment le blanc d'une baleine qui ne faisait pas d'histoire, qui fuyait l'éloquence et défiait terriblement les mots; une baleine d'un naturel très simple, en somme, très proche de nous, - une de ces baleines qui font penser: "Dire que nous aurions pu faire une si bonne paire d'amis!..."

Visages des invités qui l'écoutent, un petit cercle s'est formé autour d'elle. *Quelques réactions de ceux qui ont écouté. Ceux qui pensent que c'est impossible, ceux qui trouvent l'histoire amusante, d'autres tristes pour la baleine...*

3. INT/NUIT. SALON MAISON

Le salon est désormais presque vide, mis à part deux ou trois qui finissent les dernières bouteilles, en parlant de la vie. Pierre est avec eux, attablé, il les écoute mais ne parle pas. Une image sur la table, au milieu des verres et des cendriers.



On a baissé la musique et les lumières. C'est la fin de la soirée. Pierre regarde Odile, recroquevillée sur le canapé, en train de s'endormir. Il se lève et vient s'asseoir à côté d'elle.

PIERRE
Odile... Tu dors ?

Odile ouvre à moitié les yeux, se redresse un peu, baille.

PIERRE
Je me disais... Demain tu seras encore là ?

Odile encore endormie, n'a pas l'air de bien savoir où elle est.

PIERRE
Peut-être qu'on pourrait aller la voir?

Odile lève la tête vers lui. Ses yeux s'ouvrent soudain.

ODILE
Tu crois qu'elle nous aura attendus?

Pierre sourit.

PIERRE
En se levant tôt je pense qu'on a une petite chance oui.

ODILE
Mais on ne sait pas où elle est.

PIERRE
On se débrouillera/trouvera bien.

Il rejoint le groupe des philosophes. Odile va se mettre à la fenêtre, s'enroule dans un châle. Elle écoute la mer, comme rêvant déjà à la baleine.

4. EXT/MATIN. JARDIN DE LA MAISON

Pierre fait les cent pas dans le jardin. La maison est silencieuse. Odile apparaît à la porte. Pierre la regarde venir vers lui, la démarche sautillante et souple.

ODILE
Tu es prêt ?

Pierre hoche la tête.

PIERRE, *impatient*
Allons-y, il est déjà tard.

Il s'avance vers l'escalier qui mène à la plage, Odile le suit.

PIERRE *se retournant avec un sourire*
Sais-tu seulement comment c'est fait, une baleine ?

ODILE *du tac au tac*
C'est très gros, et ça lance de l'eau par les narines. Et ça a toujours l'air de rire.

5. EXT/MATIN. CHEMIN CÔTIER

Pierre marche devant, Odile flâne un peu derrière lui.

ODILE
Et si cette histoire était fausse ?

Pierre hausse les épaules, continue de marcher.

PIERRE
Ça nous aura donné un but de promenade. J'aime bien faire ça... Même en ville, je me donne des objectifs, qui me permettent de marcher, parfois des heures, même si au final je ne vais même pas là où j'avais décidé...

Odile a un petit rire d'acquiescement, très au fond de la gorge.

ODILE
Si les autres savaient où on va, ils nous trouveraient ridicules...

Soudain un petit garçon jaillit du sentier, à quelques pas devant eux.

PIERRE

Tiens... Va lui demander si il sait quelque chose. C'est un gamin, tu n'auras pas peur d'être ridicule.

L'enfant arrive vers eux en gambadant. Mais derrière lui apparaît toute une famille. Odile se recule.

PIERRE

Quoi ? C'est la famille qui t'inquiète ?

ODILE

Ça fait beaucoup de monde d'un coup. On ne peut pas parler de la baleine devant toute une famille.

PIERRE

Tu préférerais qu'on croise des petits orphelins, livrés à eux-mêmes ?

ODILE

Ça serait plus simple oui.

PIERRE

Tu regrettes d'être venue? Tu n'y crois plus ?
C'est juste un cadavre pourri après tout.

Un temps. La baie devant eux est vaste et vide, la marée basse.

ODILE

Tu te trompes. Cette pourriture m'attire comme un conte de fées.

PIERRE

On peut aussi rentrer, si tu préfères. On garderait l'idée d'une baleine éblouissante, avec laquelle vivre heureux.

ODILE

Non, j'aurais peut-être un peu mal au cœur, mais en même temps... *(La phrase meurt dans sa bouche, le vent se met à souffler et dérobe le son des voix.)*

6. EXT/JOUR - PLAGES

Pierre et Odile découvrent la baleine. De loin juste une masse informe échouée sur la plage. Ils avancent jusqu'à elle. Elle est déjà en train de se décomposer.

ODILE, *portant un mouchoir à son nez*
C'est horrible.

PIERRE, *déçu/offensé*

Tu n'es pas obligée de rester, tu peux m'attendre sur le chemin.

ODILE

Je ne voulais pas dire ça ...

Pierre s'approche très près jusqu'à la toucher, Odile se recule. Elle avance vers la baie, la marée est basse.

Il regarde Odile, puis la baleine, puis retire son regard à la baleine et le rend à Odile dont il observe la silhouette sur la mer. La joue d'Odile s'incline contre le vent. Ses chaussures laissent dans la vase de petites empreintes au milieu de celles des sternes et des goélands.

CUT

Odile et Pierre, assis côte à côte sur le sol, face à la baleine. Odile dessine des ronds dans le sable avec un bâton, Pierre fixe la baleine. L'enfant surgit de derrière la dune. Il s'avance jusqu'à eux, et leur désigne la baleine d'un mouvement de tête.

L'ENFANT

Vous savez que les baleines explosent quand elles se sont échouées ? Faites attention.

C'est une très vieille baleine. A l'intérieur c'est comme une caverne, remplie de trésors.

Pierre hausse les épaules. Odile sourit. Elle y croit presque. L'enfant s'éloigne, continue son chemin sur la plage.

Pierre se lève, enlève le sable collé à ses vêtements.

PIERRE

On rentre ?

Odile hoche la tête, songeuse. Alors qu'ils s'avancent vers le chemin côtier, elle se retourne en direction de la baleine.

7. INT/NUIT – COULOIR/CHAMBRE DE PIERRE

Une porte s'ouvre. Odile sort doucement de sa chambre et se glisse comme une ombre dans le couloir sombre. Sous les portes filtrent de la lumière. Des sons étouffés. Elle marche précautionneusement, pour ne pas faire de bruit, s'arrête et gratte doucement à la dernière porte du couloir.

La porte s'ouvre, Pierre est endormi.

ODILE

Pierre... tu dormais?

PIERRE

Pas tout à fait... Non je crois que je ne dors pas...

Odile pénètre dans la chambre, souffle dans son cou.

ODILE

J'aurais voulu être la baleine.

PIERRE, *qui s'est à demi rallongé*
Pourquoi tu dis ça?

Odile s'assoit près de lui, lui serre le bras.

ODILE

Je suis triste. Très déçue. Il me semble qu'il s'est passé quelque chose, que le monde ne sera plus jamais comme il était...

Je voudrais... dis, tu ne penses pas que nous pourrions faire quelque chose pour elle?

Pierre se redresse.

ODILE

Tu penses que c'est impossible?

Odile s'est levée, elle marche dans la chambre, mangée par moment par l'obscurité.

PIERRE

Il faudrait que les choses aient bien changé.

ODILE

Nous sommes tout petits, c'est vrai, sans pouvoir, c'est vrai, mais il suffirait que l'un d'entre nous fasse un petit effort... Il suffit qu'un atome éclate...

Pierre ne répond pas, le grondement de la mer est égal. Odile ne répond pas, Pierre tend la main pour la retrouver, elle n'est plus à sa portée.

PIERRE
Odile ?

Il allume la lumière, Odile n'est plus dans la pièce.

8. EXT – AUBE, PLAGE DE LA BALEINE

La plage, à l'aube. Là où se trouvait la baleine, il n'y a plus rien.

*Les Châteaux
intérieurs.*
Scénario de Lara
Hirzel



Texte
pag. 106

1. CARTON NOIR

« L'œil est composé de trois humeurs: la cristalline, la rousse et l'azurée. Par ces vitres passent les tableaux et petits portraits des créatures et montent au cerveau. »

Étienne Binet, *Essay des merveilles de nature et des plus nobles artifices*, 1621.

2. RUE – EXT/AUBE

Deux yeux noirs fixent obstinément le ciel. Les nuages s'étirent et effacent peu à peu la nuit violacée, balayée par les phares des taxis de l'aube. La croix verte de la pharmacie de garde clignote toujours.

Les yeux clignent aussi. Le nez du BÉBÉ se fronce.

Les cheveux frisent sur les oreilles et sont rêches là où le crâne frotte l'oreiller. Les poignets sont ronds, il a comme des bracelets de crasse à l'endroit où la chair tendre se plie. Il est assis entre ses parents. Il est sept heures.

Le matelas est coincé entre la vitrine du *Monoprix* qui s'avance et un immeuble d'habitation, devant une sortie de secours. Il rebique des deux côtés. C'est un 140 cm.

Il y a un vent chaud qui s'échappe devant le grand magasin, au niveau des bottines et des cartons qui frémissent, noués ensemble.

Les valises disparates se serrent autour du panneau publicitaire *Jc Decaux*. Il y a une petite rose, à laquelle il manque une roue, une grosse noire, une bleue un peu cabossée et un sac *Tati*.

En face, dans la brasserie, on peut voir à travers la baie-vitrée une femme, THÉRÈSE. C'est une femme d'une trentaine d'années, grande et blonde. Elle a de très longs bras dont elle ne sait que faire. Sur son visage de madone on voit passer des nuages, des contrariétés qui semblent se résoudre toujours.

Elle tend ses mains vers ÉMILE, comme une orante. Il tient les siennes serrées autour de sa tasse.

3. BRASSERIE – EXT/AUBE

Thérèse se lève de table et jette un regard à Émile qui a les yeux noyés dans sa tasse de chocolat. Elle va fumer une cigarette, de l'autre côté de la baie-vitrée.

Thérèse regarde à travers la baie vitrée Émile qui boit son chocolat.

Et peut-être que son regard est trop lent, trop circonspect : il s'attarde sur chaque détail du visage d'Émile. Ses yeux sombres, sa bouche charnue. Ses mains musculeuses qui serrent la tasse.

Cela lui donne des vertiges et le tend excessivement. Il devient maladroit.

Il boit à petites gorgées le chocolat. Les corneilles au dehors traversent la chaussée, reviennent vers eux au milieu des vrombissements, puis regagnent le trottoir d'en face.

Thérèse les regarde traverser et retraverser.

4. BRASSERIE – INT/AUBE

Émile n'est plus là. Mais dans un angle de sa serviette, il y a comme une trace de chocolat essuyée.

Thérèse tient la serviette en papier comme un saint suaire, attablée en face de deux tasses vides.

Elle soulève la serviette, pour voir si de l'autre côté, il y a quelque chose. Il n'y a rien. Elle secoue la serviette comme pour toréer puis comme pour dire au revoir.

Elle observe le ciel et les nuages.

VOIX OFF THÉRÈSE

Le ciel explose silencieusement, les nuages écartelés en étoiles filantes. Qui lève les yeux est pris dans un feu de coton. Si le vent, levé depuis deux jours sur la ville, secouait les immeubles comme de grands arbres, alors,

peut-être, sentirions-nous s'agiter les âmes de ceux qui les habitent. Les visages figés que nous croisons dans la rue jetteraient leurs masques de carnaval dans les airs et chacun regarderait les artifices du ciel, le cœur ému.

5. RUE – EXT/AUBE

Sur le trottoir d'en face, Émile est agenouillé devant l'enfant. Il le regarde, il se noie dans le lac de bitume de ses yeux.

Une main se pose sur son épaule. Il se relève, détourne les talons.

6. RUE – EXT/MATIN

Thérèse marche d'un pas alerte dans la rue. Toutes les vitrines et les fenêtres battantes des immeubles semblent se retourner sur elle pour provoquer des éblouissements, faire réfléchir le soleil naissant, comme les multiples facettes d'un seul diamant. Elle ne cligne pas des yeux.

Un homme, sur le seuil de sa boutique, la regarde tandis qu'elle le dépasse.

L'HOMME

C'est pas de la beauté, c'est de la science-fiction.

Elle s'arrête devant une école primaire, regarde sa montre.

7. PÉRIPHÉRIQUE – EXT/NUIT

Les lumières des lampadaires qui courent sur les vitres de la voiture.

LOUISE, 8 ans, allongée sous les manteaux, laisse pointer le nez et les oreilles.

Un courant d'air froid siffle. Elle frissonne dans les tissus chauds.

Flashes jaunes et blancs sur l'autoroute, comme des fleurs fondues qui dissipent la perception du dehors, ce tissu bleu électrique.

La voix de Thérèse, à l'avant de la voiture, qui chantonne, se mêle dans un brouhaha tendre et enveloppant avec celle de Jeanne Moreau dans *Les wagons longs de lit*. Elle garde l'équilibre du demi-sommeil, dans l'impressionnisme picotant des yeux fatigués.

8. PLAGE, BRETAGNE – EXT/MIDI

VOIX OFF THÉRÈSE

Il y a des enfants qui marchent dans des empreintes, les jambes écartelées.

Dans le break Volvo blanc, Thérèse et Louise. Le chemin de campagne bifurque vers une plage. La mer monte, mais une bande de sable encore immergée dessine une route vers une petite île. Sur la banquette arrière, Louise crie, saute, crie et puis saute encore.

LOUISE

Plus vite, dans l'eau !

VOIX OFF THÉRÈSE

Dans les fossés, les primevères, boueuses et lumineuses.

Les manivelles s'actionnent, chacune se penche, d'un côté, puis de l'autre, à l'avant, à l'arrière. Les fenêtres remontées, la voiture accélère, des gerbes s'élèvent. C'est une joie rapide, simple. Versailles et ses fontaines pour deux.

Accrochée au siège avant, celui de sa mère qui conduit, la petite fille rit. Le volant tourne sous les grandes mains, à travers on peut voir l'île en petits morceaux.

9. LE LONG DE LA FALAISE **- EXT/CRÉPUSCULE**

VOIX OFF THÉRÈSE

Deux couloirs de métro ont plus de chances de se rencontrer que deux êtres humains. Je me sentais comme un corridor, traversée, inlassablement, par des vents, des courants, des vagues, des feuilles mortes.

Thérèse marche le long d'une falaise. Elle regarde le précipice, les mouettes frôler les falaises de granit couvertes de lichens.

10. TABLEAU – ROGER ET ANGÉLIQUE, **LANFRANCO**

Le tableau de Lanfranco occupe tout le plan.

VOIX OFF ÉMILE

Angélique lentement se donne aux bras de Roger. Sa tête se penche sur son épaule, son corps est suspendu entre la fatigue et l'offert. Sur le point - Bras tendus vers la promesse, on lui devine des yeux de promesses.

La nuque d'Émile. Puis sa main sur le téléphone.

ÉMILE à un interlocuteur inconnu

Dans la fourrure de l'hippogriffe on entre comme dans un lit : silence des

enfoncements, des sombres taches, et lumière d'un poil plus clair.



11. JARDIN, CHEZ BASILE ET MARTINE, **SUR L'ÎLE – EXT/SOIR**

La maison, qui ressemble à une cabane, est posée sur la dune, il y a un escalier de bois brinquebalant qui mène à la plage. La mer est haute et tape contre l'escalier.

Louise se tient en haut des marches, les bras écartés, elle tient de chaque côté de longues herbes drues. La mer noire tape et mousse.

Elle descend tremper ses pieds. Ça dure. Puis la petite fille se met à courir jusqu'à la maison et aux fenêtres qui donnent sur la mer. Elle colle son visage sur la vitre pleine d'embruns. Écrase son visage vers la lumière.

12. SALON, CHEZ BASILE ET MARTINE – INT/SOIR

Attablée devant la fenêtre, les coudes posés sur la longue table de marbre, Thérèse est absorbée dans un ouvrage incongru : elle tient un de ses longs cheveux blonds et fait des nœuds avec. Attablée devant les fenêtres, elle ne voit pas le visage de Louise dont la grimace se déforme contre la vitre. Le visage se dissout lentement tandis que la fillette recule et ne laisse qu'une empreinte de souffle et d'eau.

13. SALON, CHEZ BASILE ET MARTINE – INT/SOIR

MARTINE, BASILE et Thérèse sont attablés devant les restes du repas. Ils boivent du vin rouge. La lumière est chaude tandis qu'à travers la baie on voit le noir infini de la nuit et les grondements de la mer. Basile, immense et très musclé, les cheveux déjà blancs, se lève, soulève Louise endormie sur le canapé et s'engouffre dans le couloir avec l'enfant dans les bras.

THÉRÈSE

« Ainsi je voudrais voir suivre dehors
ta trace
Le bétail de ton rêve, étonné d'être
là. »

MARTINE

C'était ça ton rêve ?

Au fur et à mesure de la description du rêve de Thérèse, on s'approche de JULES, huit ans, qui, dos aux adultes, joue sur le parquet, en pyjama. Il soulève une des lattes du parquet blanchi. Sous la latte, il y a le sable de la dune.

THÉRÈSE

Non, ça c'est Robbe-Grillet, mais ça
ressemble à mon rêve.

C'est un paysage comme dans un pastel gras, généreux comme le bleu et la purpurine d'un Redon. La terre est un velours où s'étoilent les poussières en suspension. À la plage succède une forêt, le sol est toujours bossu : il offre des niches aux amants, des nids aux perdrix. Je cours à la recherche d'Émile. Des bosquets fleuris – rouges, carmin, sang – le vert d'une herbe trop tendre. Parmi les fuchsias courent des créatures mythologiques, fourrure blanche et soyeuse, longs cous, corps propulsés vers l'avant.

14. CHEMIN CÔTIER – EXT/MATIN

Jules et Louise ramassent des mûres sur le sentier qui longe le littoral. Au loin, on voit la maison. La marée est basse, il y a des hommes qui creusent la vase.

Les enfants se piquent aux ronces, se hissent sur la pointe des pieds pour attraper les fruits les plus éloignés.

Jules recrache un fruit trop acide, tandis que Louise, qui a relevé son T-shirt pour mettre les mûres, le macule de petites taches violettes.

15. PLAGE – EXT/MATIN

Thérèse et Martine marchent dans la vase, entre les pêcheurs de palourdes et de coques. Martine est rousse, petite, vive. Son visage est rond et parsemé de taches de rousseur.

Elles ont des chaussettes grises de vase. Parfois elles s'enfoncent davantage, elles rient, poussent de petits cris. À certains endroits, le sable reprend ses droits sur la vase et dessine de jolies ondulations.

Martine scrute le sol, s'accroupit. Elle montre à Thérèse deux petits trous dans le sable humide.

MARTINE
Tu vois, c'est comme un huit.

Martine sort du sel de son panier, le répand sur les trous. Dans une flaque, elle recueille de l'eau entre ses mains. L'eau s'échappe, elle se dépêche pour arroser les petits orifices.

MARTINE
On lui fait croire que la marée monte.

Elle se relève, pousse Thérèse pour ne pas qu'elle fasse d'ombre sur les petits trous qui commencent à remuer. Les deux femmes patientent.

Un couteau remonte à la surface, dressé. Martine se jette dessus, l'attrape et le jette dans son panier sous le regard stupéfait de Thérèse.

16. CUISINE – INT/MIDI

Basile cuisine, Louise et Jules font office de marmitons.

Les coquillages s'ouvrent dans une poêle, il y ajoute de l'ail, du persil. Jules scrute sa montre et les pâtes dans la casserole, tour à tour.

Louise met la table pour cinq dans le salon qui jouxte la petite cuisine.

17. SALON – INT/APRÈS-MIDI

Martine tient Jules serrée contre elle, sur ses genoux. Elle passe sa main dans ses cheveux, respire sa nuque. Son petit pull bleu marine est plein de petits trous.

MARTINE
Mais les mites l'ont mangé ton pull !

LOUISE, *curieuse*
Mangé ?

18. SALON – INT/APRÈS-MIDI

Thérèse, dans le canapé, brode des sortes de petites boutonnères autour des trous de mites du pull de Jules avec des fils de couleurs différentes.

Basile, Martine, Jules et Louise sont assis autour d'une petite table pour enfant. Basile tient *Les Moulins de Pologne* de Giono qu'il lit très lentement, en reprenant certains mots, tandis que Martine et les enfants prennent la dictée, sur des feuilles blanches, échangeant régulièrement feutres ou stylos, qui fonctionnent par alternance.

BASILE
« Elle atteignait maintenant presque la trentaine. Son visage, même du beau côté (qui cependant n'y avait rien perdu) s'était obscurci et fermé. Par contre, son corps s'était épanoui et semblait lui donner de violents soucis. Elle avait, pour ce corps qui s'était mis à compter, des attentions déraisonnables. Elle l'habillait de vieilles dentelles de famille, de mousselines, d'oripeaux de couleurs vives (...). »

Louise et Jules se regardent, sans trop comprendre de quoi il retourne. Leurs compositions sont pleines de fautes et d'imagination.

BASILE
Jules avait six mois, j'ai frappé, l'enfant dans les bras, à Manosque, à la porte de la maison de Jean Giono. Sa fille Sylvie vivait encore là. Émue par

ma jeunesse, par mes bafouillements, elle m'a laissé monter dans le grenier où l'écrivain travaillait. Je suis resté seul un long moment.

J'ai retrouvé ce que j'avais lu dans Noé, le seul roman où Giono raconte quelque chose de son travail d'écrivain. On y lit que le cendrier devient un val-lon, le fil d'araignée une ligne d'horizon etc. Pourtant, Giono a toujours menti, même lorsqu'il relate sa façon de s'abandonner au dossier de sa chaise. On trouve, en première page de Noé :

« Rien n'est vrai. Même pas moi ; ni les miens ; ni mes amis. Tout est faux. »

L'émotion est tenace, les yeux de Basile sont embués lors du récit.

Thérèse fait signe à Jules. Il se rapproche d'elle. Elle lui fait enfiler le pull, qui est orné à présent de petites constellations colorées.

THÉRÈSE

Tu vois, c'est ça les oripeaux. Un vieux vêtement qui reste beau dans la mémoire de celui qui le porte.

19. JARDIN – EXT/CRÉPUSCULE

L'orage sur la mer, des ondées au loin qui déchirent le ciel. C'est comme si le ciel sombrait dans la mer.

20. CAUCHEMAR DE THÉRÈSE – DÉSERT – EXT/MIDI

Une image mortuaire du Fayoum. Un portrait de femme aux grands yeux noirs posé sur du sable roux. Sous le bois qui se délite, des bruissements d'insectes.

Du sable tournoie autour des failles du bois, dissimule le dessin, les lignes. Des taons forment des boutons noirs sur le visage peint d'un homme qui tient un stylet, impassible. Ses lèvres se mettent à bouger, peut-être est-ce simplement un mirage dû au déplacement d'ombres rapides sur le portrait.

VOIX OFF ÉMILE

Ce sont des ors puants, comme ceux qui parent les gorges blanches des dames mé-dicéennes. Répétition des grenats, ré-partition des meurtres. Les années im-posent leur magma. Le cœur : plus orgues qu'organe.

Thérèse est figée, elle tient une tige surmontée d'un œil, comme une rose. L'œil se ferme tandis que le visage disparaît dans le sable.

21. CHAMBRE DE THÉRÈSE INT/NUIT

Thérèse est allongée, les yeux ouverts, dans le lit blanc. Somnambule, peut-être.

THÉRÈSE

Émile,

A travers une gaze

un an –

Des centaines d'heures passées au filtre téléphonique

Le son de ta voix est chargé de petits cailloux

Sable quartz diamant

Précieuse ruée

Mes mains d'orante et d'eau

Toutes les hirondelles posées
sur les fils -
Grésillements volés sur la corde sonore
Et les pylônes
Nos gorges étaient pleines et lourdes
Attention risque de mort électrique
Un râle sourd: frémissant, chaud, ininterrompu
S'il te plaît
Compose sur les lignes
- zéro, six ? -

22. RUE - EXT/JOUR

Basile marche d'un pas alerte tandis que les rideaux de fer de la rue commerçante descendent, selon un ordre mystérieux mais qui paraît composé comme une musique.

Émile est assis devant la vitrine d'un marchand de perles en gros : « La coque de nacre ». Il roule une cigarette. Basile le regarde, il a l'air sonné.

BASILE
Émile.

ÉMILE, *relevant la tête*
C'était bien ?

BASILE, *ailleurs*
Les vacances.

Il s'assoit près d'Émile.

ÉMILE
Le tableau est restauré. Tu sais, Angélique, Roger... J'ai dû t'en parler. On a hésité pour Roger un peu. On dirait qu'il est à vif. Ses muscles, son vêtement. J'ai failli merder.

Émile et Basile se lèvent. Dans le caniveau, entraînées par les eaux, des tiges de roses étêtées et une carte postale représentant la ville fortifiée d'Avila. Basile la ramasse et la glisse dans la poche arrière de son jeans.

23. COMPTOIR D'UN PMU - INT/JOUR

Basile remplit une grille du loto. Il y a une foule d'hommes qui regardent la course sur l'écran de télévision au-dessus de la porte d'entrée. Ils ont tous le menton relevé et l'air absorbé. Des encouragements, des cris de dépit ou de joie.

Basile s'approche de la jeune Chinoise qui tient le guichet.

BASILE
Vous auriez des timbres ?
GUICHETIÈRE
Oui, pour la France ?

Basile attrape la carte postale dans la poche de son jeans, la retourne, la lit : « Je passe d'excellentes vacances, comme jamais ensoleillées et pleine de joies, Baisers, T », adressée à Léonor Silva, 12 rue de la Folie Regnault, 75011, Paris. Il acquiesce, règle son achat.

Il lèche le timbre, le colle sur la carte et la dépose dans une boîte aux lettres juste à la sortie du PMU.

24. MURS D'ENCEINTE D'AVILA, ESPAGNE - EXT/JOUR

Une ville fortifiée, comme un jouet d'enfant : Avila, 1522.

Une forteresse moyenâgeuse découpe des ombres sur une terre sèche. Un dessin géométrique qui donne à l'architecture un aspect irréel, abstrait comme dans un tableau de Giorgio De Chirico. Le lieu est désertique. La caméra se rapproche de la ville.

Des hirondelles font des boucles, des lignes d'écriture dans le ciel et se reposent dans les failles du mur d'enceinte, où elles nichent.

25. MURS D'ENCEINTE D'AVILA, ESPAGNE - EXT/JOUR

1523, THÉRÈSE D'AVILA, sous les traits de Louise, 8 ans, est accroupie au pied d'une termitière. Elle frotte ses mains sur la terre rouge. De plus en plus fort. Son frère accourt vers elle, avec un petit sac. Il a le visage de Jules, mais c'est RODRIGUE.

THÉRÈSE (VO)
T'as pris des palmes?

Le sable sec se soulève, macule ses bottines et ses bas.

RODRIGUE (VO), *coupable*
Non pourquoi ?

THÉRÈSE (VO)
Les palmes du martyr. Quand les Maures nous auront décapités, faudra bien qu'on ait des palmes.
RODRIGUE (VO), *relevant la tête*
J'ai peur.

THÉRÈSE (VO), *sentencieuse, puis précieuse*
N'aie pas peur.
Je ne force pas tes mains, je te tends les miennes.

Thérèse fronce les sourcils, elle s'approche de Rodrigue et lui pose les mains sur le cou. Lorsqu'elle les enlève, le cou de Jules est rouge.

26. CHAMBRE D'ENFANT, CHEZ THÉRÈSE - INT/MATIN

Louise ferme son cartable, le rouvre, jette sa trousse dedans. Elle enfle ses tennis, assise au pied de son lit sur un grand tapis. Elle se dépêche. Il y a un motif de cheval avec des ailes qui attire son attention. Elle s'absorbe dans le dessin du tapis, dans son labyrinthe, avec des chevaux ailés et des oiseaux.

27. SALON, CHEZ THÉRÈSE - INT/MATIN

Thérèse de dos, devant la fenêtre. Elle porte un pull rouge à col roulé. Ses cheveux sont remontés en chignon. Elle recueille son visage entre ses mains, pleure silencieusement.

Louise passe en courant derrière elle, claque la porte.

THÉRÈSE, *trop tard*
Bonne journée !

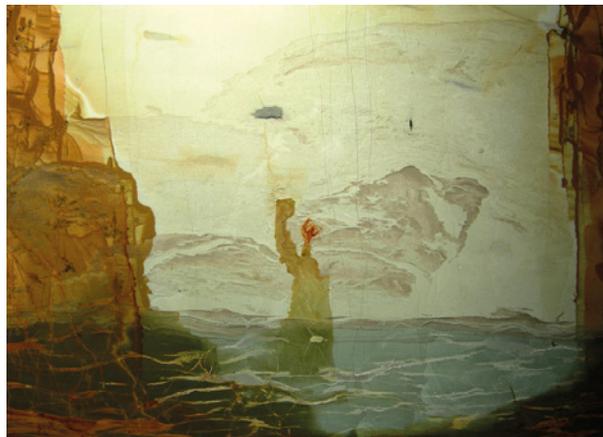
28. GALERIE DE MINÉRALOGIE - INT/MATIN

Des quartz, des agates, des paësine. Dans les roches, on voit des paysages de mer et de montagne.

On reste longtemps sur chacune des pierres. Thérèse marche dans la galerie, va d'une pierre à l'autre, sans but précis.



THÉRÈSE, *chuchotant pour elle-même, les yeux rivés sur une agate pleine de nuages*
Où se cacher de la vie ?



Thérèse au milieu des quartz géants et millénaires, se retourne à demi et s'immobilise, dans une torsion sculpturale. Devant elle, le désert d'Avila.

29. DÉSERT D'AVILA - EXT/CRÉPUSCULE

2015, Thérèse, en robe de bure, dans le désert, scrute l'horizon et se met à marcher. Le ciel s'obscurcit peu à peu. La nuit l'entoure.

30. GALERIE DE MINÉRALOGIE - INT/MATIN

Thérèse se réveille, allongée sur une banquette. Elle sourit et n'écoute pas le gardien qui s'inquiète pour elle. Elle se relève, traverse la galerie, se retrouve sur le seuil de la galerie, face au Jardin des Plantes.

31. JARDIN DES PLANTES - EXT/MATIN

Basile s'approche de Thérèse, qui s'avance elle aussi vers lui. Jules traîne derrière lui. Il s'arrête pour cueillir une fleur, un cosmos.

Un gardien surgit de derrière un arbre. Jules se met à courir et se jette dans les jambes de Thérèse.

Elle s'accroupit, le rassure tandis que Basile fait un signe au gardien pour désamorcer la discussion, faisant signe qu'il sait que c'est interdit.

JULES, *chuchotant*
J'ai eu peur. J'ai fait pipi.

Thérèse sourit.

32. CAFÉ DE LA MOSQUÉE DE PARIS - EXT/MATIN

Basile, Thérèse et Jules sont attablés autour d'une petite table en céramique.

Des moineaux sont juchés sur le rebord des chaises ou picorent les miettes de pâtisseries dans les assiettes qui traînent. Thérèse et Basile parlent bas, sur un ton de confiance.

BASILE

Oui, il travaille. Louise ne te dit rien ?

THÉRÈSE

Non...

BASILE

Tu n'y penses plus ?

THÉRÈSE, *hésitante*

Non. Enfin... J'ai mes subterfuges.

Jules mange une corne de gazelle pleine de sucre glace qui s'envole en petits nuages lorsqu'il croque dedans. Son visage est tout blanc comme celui d'un pierrot.

BASILE

C'est-à-dire ? Tu n'en parles plus quoi.

Thérèse hausse les épaules, sourit.

THÉRÈSE

Je travaille. Je traduis.

Basile, opine sans grande conviction. Le silence dure. Thérèse boit son thé à la menthe, regarde les moineaux, les chasse de la main.

Basile prend une serviette en papier, la mouille avec sa petite bouteille d'eau et démaquille lentement le visage de son fils.

On entend des bribes de conversations qui forment un chœur poétique intermittent et émergent au-dessus du brouhaha. Les voix des personnes assises au café se succèdent jusqu'au démaquillage complet de Jules.

FEMME 1, *riant*

Nos cœurs...

HOMME 1

...Ont roulé comme des pierres...

UN VIEUX MONSIEUR

...Deux pierres côte à côte...

FEMME 2

...Mal lancées...

HOMME 1

... Trajectoires différentes...

UNE ADOLESCENTE

...et ne sont plus retrouvées...

HOMME 2

...J'avais très envie...

HOMME 1

...qu'elles s'achoppent...

HOMME 2

...qu'elles se blottissent dans une ornière...

FEMME 3

...L'une contre l'autre - au-dessous des pas, au creux de la terre...

FEMME 1

...On ne joue pas à la pétanque avec des
cœurs...

33. TABLEAU – DUEL APRÈS LE BAL MASQUÉ, GÉRÔME



34. RUE, LE LONG DES GRILLES DU LUXEMBOURG – EXT/NUIT

Martine et Basile sortent du théâtre de l'Odéon, silencieux, ils contournent le bâtiment, longent les grilles du Luxembourg.

Il y a un homme qui dort sous des couvertures, dos à la rue. On peut croire qu'il est mort. Martine et Basile s'éloignent. La couverture frémit dans le vent.

35. SALON, CHEZ THÉRÈSE- INT/SOIR

Thérèse est attablée, devant la fenêtre. Des dictionnaires d'espagnol. Des feuillets. Des ouvrages sur Jean de la Croix et sur Thérèse d'Avila. *Las moradas, le Château intérieur, Libro de las relaciones, Le Cantique spirituel...*

Elle fume d'une main, griffonne de l'autre.

Elle regarde par la fenêtre ses voisins dans l'immeuble d'en face. Il y a un couple qui fume et s'embrasse tour à tour, la lumière d'une télévision et puis un appartement très éclairé, où elle ne distingue qu'une silhouette, dissoute dans la lumière.

Le téléphone sonne, elle décroche, distraite. Sur la voix de Martine, la lumière s'intensifie et envahit le plan jusqu'à fondre au blanc.

VOIX OFF MARTINE

Oui, Thérèse, je ne te dérange pas ? Je voulais te dire que si vous voulez revenir, pour la Toussaint, c'est possible.

VOIX OFF THÉRÈSE

J'ai mon colloque tu sais...

VOIX OFF MARTINE

Ben dommage alors. Tu peux me laisser la petite, elle sera bien avec son cousin. Il pleut, on vient d'arriver. Tu sais, c'est l'époque où le linge tient tout seul.

36. CAUCHEMAR DE THÉRÈSE – JARDIN D'HIVER – COUVENT AVILA – EXT/JOUR

Thérèse est debout dans sa robe de bure, au milieu de draps qui sèchent, dans un jardin austère. C'est l'hiver.

Elle touche un drap blanc. Il est rigide, gelé. Les mains de Thérèse sont roides et rouges.

Les draps se plient, craquent. Ils se brisent comme des feuilles mortes, dès que la pluie se marque de trop. Il neige des morceaux de draps raidis, comme des feuilles de papier épais.

Thérèse piétine les draps. Ils s'effritent.

Des nuées de corneilles viennent picorer des morceaux de draps.

Des moineaux tentent de se frayer un chemin, sans succès.

37. CAUCHEMAR DE THÉRÈSE – JARDIN D'HIVER – COUVENT AVILA – EXT/CRÉPUSCULE

Les fils à linge vibrent comme des cordes de harpe. Le son est très fort.

Louise est allongée dans un drap boueux, qui forme des ondes salies sur la terre verglacée. Thérèse ne la voit pas. Elle sort du jardin.

38. CHAMBRE DE THÉRÈSE – INT/NUIT

Thérèse se réveille en sursaut de son cauchemar. Sans allumer la lumière, elle se précipite dans la chambre de Louise, soulève la couette dans la précipitation. Louise dort paisiblement.

39. RUE – EXT/AUBE

Thérèse et Louise marchent d'un pas vif sur le trottoir. Thérèse tire la petite valise de Louise. Des feuilles mortes se coincent dans les roulettes. Thérèse soulève la valise jusqu'à l'arrêt de bus.

Puis elle s'agenouille, extirpe les feuilles rousses tandis que Louise, immobile, regarde le bébé qui joue avec ses mains, assis sur un matelas sur le trottoir, sur une couverture polaire à grosses fleurs. Elle se rapproche de sa mère, inquiète.

Un bus s'arrête, elles grimpent dedans.

40. RUE, DEVANT CHEZ THÉRÈSE – EXT/MATIN

Thérèse sort de son immeuble. Elle porte dans les bras une couverture avec des petits motifs de primevères.

41. RUE, DEVANT LE MONOPRIX – EXT/MATIN

Thérèse dépose la couverture sur le matelas avec un sac de courses *Monoprix*. Il n'y a plus personne dans le recoin près de la bouche d'aération du *Monoprix*. Elle regarde sa montre, hésite, tourne sur elle-même, puis repart en direction de chez elle.

42. DANS LE TRAIN POUR AVILA – INT/MIDI

Le paysage défile par les fenêtres du train. Thérèse pose ses feuillets épars sur le siège vide à côté du sien, sort de son compartiment, se promène dans le couloir. Des pylônes se succèdent dans un paysage sec. Le paysage ressemble à une partition, le soleil est éblouissant.

Un chant maladroit en espagnol, sur les paroles du poème « Nuit » des *Cantiques spirituels* de Jean de la Croix, s'élève et parcourt la séquence, accompagné à la guitare.

CHANT (VO)

« Par une nuit obscure
Ardente d'un amour plein d'angoisses,
Oh! l'heureuse fortune!
Je sortis sans être vue,
Ma maison désormais en repos.
A l'obscur et en assurance,
Par l'échelle secrète, déguisée,
Oh! l'heureuse fortune!

A l'obscur et en cachette,
 Ma maison désormais en repos.
 Au sein de la nuit bénie,
 En secret - car nul ne me voyait,
 Ni moi je ne voyais rien -
 Sans autre lueur ni guide
 Hormis celle qui brûlait en mon cœur.
 Et celle-ci me guidait,
 Plus sûre que celle du midi,
 Où Celui-là m'attendait
 Que je connaissais déjà:
 Sans que nul en ce lieu ne parût.
 O nuit! toi qui m'as guidée,
 O nuit! plus que l'aurore aimable,
 O nuit! toi qui as uni
 L'Aimé avec son Aimée,
 L'Aimée en son Aimé transformée. »

rèse d'Avila fascine et interroge encore aujourd'hui, 500 ans après sa naissance. Nous sommes heureux de vous accueillir, ici à Avila, pour trois jours de communications sur l'actualité de la recherche thérésienne. (*Applaudissements*)

Le colloque se propose dans un premier temps de faire le point sur l'évolution des recherches thérésiennes depuis 1982 (4e centenaire de sa mort) et, dans un second temps, de dégager les dimensions universelles de l'enseignement et de l'expérience de Thérèse d'Avila autour du thème de la rencontre avec le monde et les besoins de l'Église, et de cerner son actualité au XXIe siècle...

Thérèse s'endort au cours de la présentation. Elle résiste, sursaute : c'est déjà la présentation suivante. Elle promène son regard sur la voûte, les colonnes. Son attention est flottante.

43. AVILA, COUVENT SANTA TERESA - INT/APRÈS-MIDI

Une banderole flotte au-dessus de l'estrade du conférencier : « Regards sur trente ans d'études thérésiennes et perspectives nouvelles » (VO).

Dans la salle, une vingtaine d'universitaires s'installe. Certains déplient la tablette d'écriture accrochée à l'accoudoir de leur chaise, y posent soit un stylo et un carnet, soit un dictaphone.

Des regards de connivence ou de défiance s'échangent.

Un homme d'une cinquantaine d'années s'installe au pupitre du conférencier, lisse sa moustache d'une main. Un jeune homme, longiligne et imberbe, se tient à ses côtés, assis à un petit bureau. Il traduit de l'espagnol à l'anglais les communications.

CONFÉRENCIER (VO)

Figure incontournable du Siècle d'Or espagnol, d'origine juive, femme à la frontière du Moyen-Âge et de la modernité, confrontée aux bouleversements d'un monde en profonde mutation (découverte de l'Amérique, Réformes protestante et catholique, humanisme...), Thé-

CONFÉRENCIÈRE AMÉRICAINE (VO)

J'ai cru bon de placer en exergue le séminaire XX de Lacan, tenu en 1972-1973, intitulé *Encore*. Rappelons le dispositif sémiotique mis en place par le livre qui en publia la transcription. Ce dispositif, qui consiste dans la conjonction d'un texte et d'une image, du mot « Encore » et de la reproduction photographique, s'étalant en pleine couverture, de la sainte Thérèse du Bernin, pointe vers la place centrale qu'occupe la jouissance dans la mystique. Le mot ou le cri « encore », codé comme expression de la jouissance sexuelle et féminine, se rapproche de ces « jaculations mystiques » comme les appelle Lacan, qui « ne sont pas du bavardage ni du verbiage », mais, somme toute, « ce qu'on peut lire de mieux ». Titre et image mettent donc ce séminaire XX sous le signe de la mystique. Pourtant Lacan ne parle pas de sainte Thérèse - ou seulement à travers la statue du Bernin - mais des mystiques en général, ces mystiques qui d'après

lui témoignent de ce qu'ils jouissent, tout en n'en sachant rien.

44. AVILA, RUELLES - EXT/APRÈS-MIDI

Thérèse sort du couvent *Santa Teresa*, se glisse entre les conférenciers qui se congratulent. Le ciel se couvre. Il commence à pleuvoir.

Elle s'arrête pour acheter un parapluie à un vendeur à la sauvette. On la voit s'éloigner lentement alors que les étals se replient en vitesse.

45. SALON, CHEZ BASILE ET MARTINE, SUR L'ÎLE- INT/SOIR

Jules, Louise et Martine sont dans le canapé. Ils regardent des vidéos d'animaux sur *youtube*. Il s'agit d'un documentaire sur un oiseau, le paradisier. Les images de forêt équatoriale et des oiseaux se succèdent.

Les paradisiers disposent des fleurs, des morceaux de verre en camaïeux de couleurs. C'est un savant assemblage pour attirer les femelles dans leurs huttes de brindilles.

VOIX OFF DOCUMENTAIRE ANIMALIER

Apparentés aux corbeaux, les oiseaux de paradis, font partie de l'ordre très vaste des passériformes. Ils ont été aussi rapprochés des oiseaux à berceaux ou jardiniers (ptilonorhynchidés) qui, comme eux, vivent surtout en Nouvelle-Guinée et dans les régions limitrophes.

Cependant, on sait que, au cours de leur évolution, les paradisiers se sont subdivisés en une quarantaine d'espèces de taille, de forme et de plumage extrêmement différents. Chez les uns et chez les autres, il est généralement de règle que

les femelles soient seules à construire le nid et à élever les poussins. Mais les oiseaux à berceaux se distinguent par l'habitude qu'a le mâle de construire et de décorer son lieu de parade, certaines espèces allant jusqu'à édifier un véritable théâtre semi-circulaire de brindilles dont le dôme monte à plus d'un mètre de haut ! Tandis que les paradisiers ont un autre comportement reproductif qui consiste en des parades nuptiales extraordinairement variées et spectaculaires.

MARTINE, *pour elle-même*
C'est quand même pas banal.

Basile les rejoint, se glisse contre Martine, prend Jules sur ses genoux. Les oiseaux dansent, dans une parade qui ressemble à un *paso doble*.

VOIX OFF DOCUMENTAIRE ANIMALIER

Lorsque l'expédition de Magellan débarqua dans l'île de Batjan, aux Moluques, le raja local offrit pour Charles Quint, commanditaire de cette première campagne européenne, un esclave, des clous de girofle et deux dépouilles magnifiques d'« oiseaux de Dieu », considérés comme des talismans de survie. L'empereur en fit à son tour présent à l'évêque de Valladolid, qui fut émerveillé.

JULES

Tu crois que si tu rentres dans leur maison, t'es direct au paradis ?

LOUISE

Ça n'existe pas le paradis.

JULES, *curieux*

Et l'enfer ?

LOUISE
Ben oui... Mais l'enfer est sans images.

JULES
Pourquoi ?

LOUISE, *pensive*
... Parce qu'il n'y a pas d'espace.

46. CHAMBRE, CHEZ BASILE ET MARTINE, SUR L'ÎLE- INT/NUIT

La chambre est plongée dans le noir. Martine franchit le seuil, appuie sur l'interrupteur, une lampe de chevet s'allume. Sur le lit sont disposés des billes, des coquillages, des petits cailloux. Basile a joué à l'oiseau de paradis.

Drapé dans un rideau, il s'esclaffe en faisant des grands gestes tournoyants.

47. ATELIER DE RESTAURATION DE PEINTURE DU C2RMF- INT/JOUR

Dans l'atelier, Émile, avec des gestes lents, tamponne la surface d'un tableau. Le noir s'estompe peu à peu, apparaît une couche plus claire. Ses gestes sont lents et précis, il est extrêmement concentré.

Une jeune femme s'approche, par derrière, de lui. C'est COLINE, une jolie brunette. Elle pose une main sur sa nuque. Il se retourne, surpris, l'embrasse.

ÉMILE
Tu as fini ?

COLINE
Oui. Enfin j'ai marouflé, j'attends que les colles prennent.

ÉMILE, *embrassant son épaule*
Tu veux qu'on sorte prendre l'air ?

COLINE, *hésitante*
Il pleut des cordes. J'ai pas envie de me tremper...

Émile caresse le cadre qui repose sur la table à sa droite. Ses doigts suivent les courbes du bois sculpté.

ÉMILE, *pensif*
Peur de la pluie ?
Tu verras, ma fille adore la pluie, les flaques, les vagues.

48. MURS D'ENCEINTE D'AVILA - EXT/SOIR

Thérèse chemine lentement le long du mur d'enceinte d'Avila. Des lampadaires scandent son chemin en l'éclairant ou en la plongeant dans la pénombre.

De l'un de ces espaces sombres surgit, en tenue de Maure, un homme armé d'un sabre. Il ne la voit pas. Il se dirige vers la plaine.

Thérèse ne s'inquiète pas de l'apparition anachronique du personnage, elle poursuit son chemin.

Puis c'est au tour d'une très jeune femme, THÉRÈSE D'AVILA, vêtue comme une novice et qui lui ressemble, de surgir dans la lumière. À l'inverse du Maure, la jeune femme chemine auprès de Thérèse, sans qu'elles se regardent à aucun moment. La promenade dure tout le temps du récit de la jeune femme.

THÉRÈSE D'AVILA ADOLESCENTE
J'ai commencé à porter de beaux habits, et à vouloir paraître élégante, je soi-

gnais mes mains, ma coiffure et mes parfums, et toutes les vanités de cet âge, car j'étais très curieuse... J'avais quelques cousins germains... Ils étaient à peu près de mon âge, un peu plus vieux que moi ; nous étions toujours ensemble, ils m'aimaient beaucoup et chaque fois que quelque chose les rendait heureux, nous discussions et j'écoutais leurs joies et leurs enfantillages... Tout le mal me vint d'une parente (une cousine semblait-il) qui venait souvent chez nous. Je me trouvais fréquemment en sa compagnie pour bavarder, car elle m'aidait dans toutes les idées de passe-temps qui me venaient à l'esprit, et m'en proposait même d'autres ; elle me faisait également part de ses fréquentations et de ses futilités. Il me semble que ce fut lorsque je me mis à la fréquenter, à l'âge de quatorze ans, que le péché mortel m'éloigna de Dieu. Mon père décida alors de m'envoyer au couvent de Santa Maria de Gracia. Je supporte difficilement le manque de liberté. Au début, mes adorateurs m'envoyaient des billets, mais il n'y avait pas place pour tout cela, la chose cessa promptement.

Lors d'un passage dans l'ombre, Thérèse d'Avila disparaît sans que Thérèse ne montre aucun trouble. Elle parvient à une porte et s'en-gouffre dans la ville. Le ciel est noir et la lune rousse.

49. SALON, CHEZ BASILE ET MARTINE, SUR L'ÎLE – INT/MATIN

Martine feuillette d'une main le journal local et de l'autre tient un téléphone sur son oreille.

VOIX OFF ÉMILE
Tout le monde va bien ?

MARTINE
Oui, oui. Les petits dorment encore, Basile cuisine. C'est calme.

VOIX OFF ÉMILE
Des nouvelles de Thérèse?

MARTINE
Aucune. Elle est à ce colloque en Espagne pour sa nouvelle traduction.

VOIX OFF ÉMILE
Oui je vois le genre. Et sinon ?

MARTINE
Je sais pas trop, elle me dit plus grand chose, elle paraît rêver beaucoup. Je crois que ça va.

VOIX OFF ÉMILE
Tant mieux. Et Jules ?

MARTINE
Il se passionne pour l'ornithologie et passe ses journées à regarder les sternes sur la baie. Ta fille râle, elle préfère jouer à la guerre et se déguiser.

VOIX OFF ÉMILE
Ça ne m'étonne pas. Tu lui diras de me rappeler, si elle y pense ? Merci pour tout.

Martine raccroche, dépose le combiné près de la machine à café, lève les yeux et regarde son jardin juste devant la mer qui monte.

Il y a deux nuances de bleu distinctes qui rayent l'horizon et le roulement des vagues au loin se mêle au bruit du vent dans les herbes hautes.

50. PLAGE, SUR L'ÎLE – EXT/APRÈS-MIDI

Deux petites silhouettes escaladent le rocher qui fait face à la maison. Elles sont munies d'épuisettes et d'un grand seau kaki.

Louise soulève les algues, se jette sur les crabes qui ne filent pas assez vite. Jules tient le seau dans lequel elle les balance. Il finit par déposer le récipient près de Louise et par aller s'installer au sommet du rocher.

La petite fille continue obstinément sa quête de crabes. Elle est sérieuse, rapide, ses yeux sont rétrécis car elle fronce les sourcils. Au bout d'un temps, elle s'interrompt et retrouve Jules, assis sur un rocher à côté d'une petite mare. Elle lui tend le seau, pour qu'il puisse admirer la pêche. Il y a de gros crabes verts qui s'escaladent les uns les autres, et de plus petits, terrifiés, qui restent immobiles.

Jules observe chaque spécimen, le saisit entre ses doigts par la carapace, le retourne et prononce son verdict :

JULES
Mâle.

Ou parfois :

JULES
Femelle.

Louise regarde son cousin, admirative de son expertise. Elle regarde les ventres des crabes et le petit triangle qui y est dessiné.

JULES
Tu ne veux pas que je t'explique ?

LOUISE
Non.

51. SUR LES MARCHES, SUR L'ÎLE – EXT/APRÈS-MIDI

Jules et Louise sont assis sur les marches de bois de l'escalier de guingois qui va de la plage au jardin.

Louise fait courir au creux de ses mains un petit crabe.

Jules, sur la marche supérieure, au-dessus de Louise, la coiffe. Il remonte ses cheveux, met des brindilles dedans. Puis, ennuyé, il laisse l'édifice tomber et lui frotte les cheveux sur le visage.

Elle rit, s'ébroue, lâche le crabe, qui disparaît entre deux marches dans les rochers et les herbes.

52. JARDIN, SUR L'ÎLE – EXT/AUBE

Martine, en longue chemise de nuit, fait le tour de la maison. Elle fume une cigarette tandis que le jour se lève.

Sous la haie du jardin, à l'ombre, elle découvre un seau kaki couvert d'algues. Elle se penche, soulève les algues et voit les crabes pêchés la veille, morts ou agonisants.

53. DANS LA CUISINE, CHEZ BASILE ET MARTINE – INT/MATIN

Martine boit un café au lait, adossée aux plaques de cuisine. Jules arrive, endormi. Il a de lourdes jumelles autour du cou. Il se tient tout penché en avant. Il arrive auprès de sa mère, blottit son visage contre ses hanches.

MARTINE
Tu es sûr qu'il est nécessaire de dormir avec ?

JULES, *endormi*
Moui...

MARTINE
Mon bébé bossu.

Elle se retourne, allume le gaz, se penche pour allumer une cigarette. Ses cheveux sont auréolés de lumière. Jules ouvre le réfrigérateur, en sort une brique de lait.

MARTINE
Jules ?

JULES
Oui ?

MARTINE
Vos crabes, vous comptiez les laisser mourir ?

JULES, *gêné*
Euh non... on voulait faire une soupe.

Jules se dandine sur une jambe, puis sur l'autre. Il repose la brique de lait dans le réfrigérateur et se précipite hors de la cuisine.

54. PLAGE, SUR L'ÎLE – EXT/MATIN

La mer est haute. Jules et Louise, en pyjamas, déposent les crabes dans les vagues. Certains s'empressent de s'échapper. D'autres sont transportés par le flux et le reflux, morts.

L'eau mousse, écume, charrie des algues, des coquillages, du sable, quelques morceaux de plastique colorés.

55. SALON, CHEZ BASILE ET MARTINE, SUR L'ÎLE – INT/MATIN

Louise est allongée sur le canapé. Elle s'ennuie. Martine passe devant elle, se retourne devant la petite fille.

MARTINE
Tu as appelé ton père ?

LOUISE, *maussade*
Ah non, j'ai oublié.

MARTINE, *attrapant sur la table basse le combiné*
Tiens, je vais te faire son numéro.

Martine compose le numéro, on entend le bruit de chaque touche, cela semble très lent. Louise se redresse, saisit le téléphone que Martine lui tend et la regarde s'éloigner. Personne ne décroche, alors elle laisse un message après le bip sonore.

LOUISE, *rapide*
Salut papa, c'est moi... Y a la mer qui est là. Euh. Voilà, tout va bien. J'ai plus l'angine. Bisous.

56. PLAGE, SUR L'ÎLE – EXT/MIDI

La mer est basse. Jules et Louise enterrent quelques crabes morts dans le sable, plantent des brindilles tordues à chaque nouvelle tombe.

LOUISE, *entraînant Jules par le bras*
Viens, maintenant, faut prier.

JULES
Je prie jamais.

LOUISE
Moi non plus, tu crois quoi ?
Ma mère elle traduit que des croyants.

JULES
Et après ?

LOUISE
À genoux, manant.

Jules obtempère. Louise se met à genoux devant les brindilles, tend les bras vers le ciel, puis se penche jusqu'à attraper du sable qu'elle disperse en se relevant.

Très sérieusement, elle alterne les deux positions.

Jules l'imité. Elle tourne la tête de côté, le voit qui l'imité, commence à rire. Un grand rire les secoue bientôt tous les deux.

Ils se relèvent, s'éloignent et se mettent à courir sur la plage.

57. CAFÉ, AVILA – INT/SOIR

Thérèse est assise avec deux conférenciers dans un café sombre à une petite table. Du vin rouge, des tapas. De gros jambons pendent au-dessus du comptoir.

Elle porte un pull à col roulé noir, ses cheveux sont noués en bandeaux, elle tripote la bougie qui se consume sur leur table. Elle écrase la cire, la lisse avec la pulpe de l'index.

À sa gauche, PEDRO, un prêtre d'une cinquantaine d'années et le jeune traducteur du colloque, FERNANDO. Ils échangent en espagnol au-dessus de Thérèse qui se tient toute courbée.

FERNANDO (VO), *inquiet*
Je n'ai pas la foi.

PEDRO (VO), *amusé*
Ah oui ?

FERNANDO (VO)
Non, je ne crois pas.

PEDRO (VO)
Sainte Thérèse a mis des années avant d'y croire elle aussi... Tu voudrais croire ?

FERNANDO (VO)
Ce serait plus simple non ? Le paradis tout ça...
Il fallait bien qu'elle y croie à la fin, c'était la seule manière de supporter l'enfermement, non ?

PEDRO (VO)
Et tu penses que cela rend sa foi mauvaise, ou fausse ?

FERNANDO (VO)
Non, pas forcément. Mais c'était une sorte de ruse avec elle-même. Elle pouvait croire qu'elle avait un époux, mystique, certes. Et en jouir aussi.

THÉRÈSE (VO), *relevant la tête et souriant à Fernando*
Cela peut paraître stupide, oui, pour un jeune homme. (Il rougit.) Elle essaye de vivre ailleurs, à défaut d'être cloîtrée dans une cellule. Comme chacun d'entre nous pourrait le faire, quand il est coincé dans sa vie.

FERNANDO (VO)
Oui ?

PEDRO (VO)

C'est ça les châteaux intérieurs, ce qu'elle décrit dans le *Livre des demeures*. Une façon de s'émanciper, de ne pas devenir fou.

FERNANDO (VO)

Elle s'arrange tout le temps cette Thérèse. C'est une fine mouche.

Chacun sourit pour soi, avale une gorgée de vin, un morceau de chorizo ou de jambon. Thérèse éclate de rire, puis réfléchit.

Une danseuse de flamenco frappe le sol de ses talons noirs tandis qu'un vieil homme l'accompagne en chantant. Elle est belle, sensuelle. Fernando regarde ses poignets qui se cambrent.

PEDRO (VO),

Et pour toi Thérèse, de porter le même prénom que la sainte, cela fait sens?

THÉRÈSE (VO),

Oui, de savoir qu'on le partage, ça m'aide à le supporter.
En français, c'est ce qu'il y a de plus ringard...

On y trouve tous des histoires qui nous intéressent singulièrement... Je veux dire chez cette femme. La psychanalyste américaine y explique ses histoires d'hystérie et de jouissance. Toi. Fernando, ça te questionne sur la foi et sur la fabrication de la foi. (*Fernando sursaute en entendant son prénom et détourne un instant son regard de la danseuse pour aussitôt y retourner.*) Moi, j'aime l'aventurière de l'imagination. Celle qui rêve des westerns dans sa robe de nonne. Je fais un peu comme elle, je rêve d'être cette Scarlett O'Hara espagnole.

PEDRO (VO), *sérieux*

Tu trouves le réel si dur ?

THÉRÈSE (VO), *sérieuse*

Oui, très.

La danseuse de flamenco frappe de plus en plus fort. Chacun la regarde.

58. FÊTE FORAINE, AVILA – EXT/SOIR

Une fête foraine de province. Il y a un stand de tir, des manèges, des lumières de néons qui clignotent. L'architecture de la vieille ville est éclairée par intermittence. La pierre est tour à tour rose, bleue, verte.

Thérèse, Pedro et Fernando s'arrêtent acheter des churros à tremper dans du chocolat épais. Le conférencier qui introduisait le colloque est là lui aussi : il croque dans une pomme d'amour.

CONFÉRENCIER, *en français, à l'attention de Thérèse, avec un petit clin d'œil libidineux*
C'est péché.

THÉRÈSE (VO), *alors qu'on lui tend ses churros*
Vous croyez vraiment ?

Elle saisit la main de Fernando, la soulève jusqu'à ses lèvres et embrasse sa paume, les yeux rivés sur le conférencier. Fernando se laisse faire et de l'autre main attrape les churros que lui tend la jeune foraine.

Pedro pouffe et se glisse dans la queue d'un manège aérien, dans laquelle Fernando et Thérèse s'empressent de le retrouver.

Ahuri, le conférencier regarde Fernando glisser son bras autour de la taille de Thérèse, puis poser sa main sur ses fesses.

59. FÊTE FORAINE, AVILA – EXT/SOIR

Dans le manège, Pedro, dans sa tenue de prêtre, hurle à l'unisson des enfants. Les sièges sont suspendus et tournoient en ellipse dans le ciel noir.

Thérèse et Fernando, ivres, rient. Ils se serrent dans les bras l'un de l'autre.

Quand Thérèse lui fait signe qu'elle part, il acquiesce avec l'air de comprendre. Elle s'éloigne du manège.

60. PALAIS DES GLACES, FÊTE FORAINE, AVILA – INT/SOIR

Thérèse marche derrière les camions et les guichets, là où les branchements et les générateurs électriques bombinent.

Une dernière attraction, juste entre l'espace de la fête et celui de la ville, attire son regard, alors qu'elle enjambe un monceau de câbles. C'est un palais des glaces.

Elle s'approche, tend un billet de dix euros au guichet. Contrairement aux autres manèges, le lieu n'attire personne. La vieille femme lui rend la monnaie et détend son bras tout entier de dessous son châle chamarré pour lui désigner l'entrée.

Thérèse la remercie d'un mouvement de tête et pénètre dans un couloir recouvert de miroirs. Son corps se déforme, son visage s'allonge ou s'épaissit alors qu'elle se déplace.

Une musiquette tourne en boucle. Peu à peu les notes se transforment et l'on entend une voix de femme âgée qui s'élève alors que Thérèse arrive dans une salle taillée comme un diamant.

Thérèse se reflète dans chacun de ses miroirs. Cependant, au fur et à mesure que le discours se déroule, elle disparaît progressivement de chacune des facettes, jusqu'à ce que la salle soit vide de son image puis de son corps même.

VOIX OFF THÉRÈSE D'AVILA (VO)

« J'ai considéré notre âme comme un château, fait d'un seul diamant ou d'un

cristal très pur, dans lequel il y eût plusieurs appartements : au centre, au milieu de tous, se trouve le principal, où se passent les choses les plus secrètes entre Dieu et l'âme.

Malheureusement nous savons peu de la grandeur de notre âme car nous sommes préoccupés par nos corps périssables, la «grossière enchâssure» de ce diamant, l'enceinte de ce château.

Ce château renferme de nombreuses Demeures : en haut, en bas et sur les côtés. Enfin, au centre au milieu de toutes les autres, se trouve la principale Demeure, celle où il se produit des choses très secrètes entre Dieu et l'âme. Comment pouvons-nous y entrer ? Bien que ce château soit l'âme elle-même, il y a une différence entre y être et «y être». Beaucoup d'âmes restent dans l'enceinte extérieure. Elles sont si habituées à vivre au milieu des choses extérieures qu'elles semblent impuissantes à rentrer en elles-mêmes.

La porte par où l'on entre dans ce château c'est l'oraison et la considération. Mais si quelqu'un avait la coutume de parler au Dieu de sa Majesté comme il parlerait à son esclave sans prendre garde s'il dit bien ou mal, et se contentant d'articuler ce qui lui vient à la bouche ou ce qu'il a fini par retenir par cœur, je n'appelle pas cela une oraison.

Parlons de ces autres âmes qui, d'une façon ou d'une autre, entrent dans ce château. Quoique bien engagées encore dans le monde, elles ont de bons désirs. Quelquefois elles se recommandent à Notre Seigneur et réfléchissent sur elles-mêmes. Une fois ou deux dans le mois elles récitent des prières mais, leur esprit est occupé de mille affaires. Pourtant, elles font effort pour se dégager du monde extérieur.

Enfin, elles entrent dans les premières pièces les plus basses et, avec elles, une foule d'animaux malfaisants qui les empêchent de voir la beauté du château et d'y rester tranquille. C'est quand même bien d'y être entré. »

61. JARDIN, CHEZ BASILE ET MARTINE – EXT/SOIR

Il fait nuit noire. Martine, dans le jardin, en haut des escaliers, scrute la mer avec les jumelles de son fils. On entend les vagues frapper contre les rochers, les recouvrir.

Elle ne voit rien, s'inquiète. Allume une cigarette, la fume convulsivement.

Son visage disparaît dans le noir tandis qu'elle écrase le mégot sur la première marche. Elle glisse le mégot dans la poche de son jeans, jette un dernier coup d'œil sur la mer et se dirige vers la maison.

Un renard passe entre ses jambes, elle trébuche, pousse un petit cri. C'est déjà fini, elle se redresse, ouvre la porte du salon.

Les enfants la regardent, ils dessinent sur la petite table du salon. Son visage se détend, elle esquisse un sourire.

62. MER, DEVANT CHEZ BASILE ET MARTINE – EXT/SOIR

Basile nage. Sa mono-palme surgit régulièrement hors de l'eau. Il ondule comme un dauphin, propulse ses bras ensemble en avant, s'engouffre dans l'eau.

Il s'éloigne rapidement du rivage, de sa maison.

Au bout d'un certain temps, essoufflé, il s'arrête, se retourne et regarde la lumière qui rayonne telle celle d'un phare par les fenêtres du salon.

Sur le dos, il dérive lentement.
La mer est noire, la lune seule l'éclaire. Quelques goélands dérivent eux aussi, nonchalants.

63. SALON, CHEZ BASILE ET MARTINE – INT/SOIR

À table, Martine essuie la bouche de Louise, pleine de sauce tomate. Jules est dans la cuisine, sur la pointe des pieds, il attrape une tablette de chocolat.

La porte s'ouvre. Basile, en maillot de bain, dégoulinant, traverse le salon et ouvre la porte qui donne sur le couloir. Martine le regarde passer, rassurée.

LOUISE, *admirative*
Tu as été loin ?

Basile ne l'entend pas, il vient de s'engouffrer dans le couloir. La porte ballote doucement contre le chambranle.

64. CHAMBRE, CHEZ BASILE ET MARTINE – INT/AUBE

Martine est allongée dans le lit. Elle tremble de tout son corps.

Elle tend la main pour réveiller Basile, qui dort profondément. Il sursaute.

BASILE, *inquiet*
Qu'est ce qui se passe ?

Martine tremble de plus belle. Son corps se raidit, ses muscles se contractent. Basile la maintient sur le lit. Elle s'évanouit.

65. SALON, CHEZ BASILE ET MARTINE – INT/MATIN

La pluie tambourine sur le toit de la maison.

Basile, Jules et Louise mangent des crêpes sur la petite table. Louise boit du lait dans un verre duralex, emmaillotée dans sa couverture avec des motifs de petits hérissons. Basile est fatigué.

Jules tripote la sienne avec le bout de sa fourchette. Il est préoccupé.

JULES, *à son père*
C'est quoi l'épilepsie ?

BASILE
Une maladie nerveuse. On peut avoir une seule crise et qu'elle ne revienne jamais.

LOUISE, *curieuse*
Elle va pas petit-déjeuner Martine ?

BASILE, *rassurant*
Si, si, mais là elle dort.

66. JARDIN, DEVANT CHEZ BASILE ET MARTINE – EXT/MATIN

Basile place un gros escargot sur une latte de la terrasse qui fait le tour de la maison, juste derrière un trait de craie. Il a un B de craie sur la coquille.

Jules hésite entre deux spécimens. Quand il finit par se décider, il donne celui dont il ne veut pas à sa mère, qui sourit. La craie passe de la main de Basile à celle de Jules, puis à celle de Martine.

Les trois escargots sont sur la ligne de départ. Ils mettent du temps

à partir.

Celui de Basile hésite avant de se diriger vers la mer. Celui de Martine file droit et celui de Jules ne bouge pas d'un iota avant de se mettre à ramper derrière celui de son père.

67. SALON, CHEZ ÉMILE – INT/MIDI

Le studio d'Émile en soupente est étriqué, mal foutu. Un matelas sur le sol, une petite table de camping qui croule sous les monographies et les livres d'art.

Il y a une petite commode en longueur, dans laquelle il attrape un T-shirt. Il l'enfile, alors qu'il raccroche son téléphone.

À travers les velux, l'on voit le ciel et deux grands arbres qui se balancent et des feuilles mortes qui tourbillonnent.

Émile se plie en deux pour préparer son café dans la cafetière italienne, car le petit coin cuisine est collé au mur à l'endroit où la hauteur de plafond est la plus basse. À genoux, il ouvre le placard sous les plaques électriques pour attraper une tasse en raku et un paquet de biscuits, se déplie pour être à la taille de la gazinière, se sert à boire.

Sur son lit, il lace ses chaussures, trempe un biscuit dans son café, enfile un pull vert foncé, avale le biscuit, le café, se relève précipitamment.

Émile farfouille entre les ouvrages posés sur la table entre les livres, y retrouve une clef sans porte-clefs, la fourre dans la poche avant de son pantalon.

68. RUE, DEVANT CHEZ ÉMILE – EXT/MIDI

La porte bleue de l'immeuble se referme. À quelques pas de là, Émile décroche son vélo, accroché à un poteau de signalisation.

Il l'enfourche et compose d'une main un numéro sur son portable. Celui de Thérèse. Son nom s'affiche sur l'écran. Il n'y a pas de sonorité, pas de répondeur. Énérvé, il raccroche et pédale de plus belle.

69. GARE MONTPARNASSE – INT/MIDI

Émile se précipite dans le hall de gare. Il scrute le panneau des arrivées, détourne la tête et voit un train arriver sur le quai d'en face. Il tient son vélo d'une main et se met à marcher plus calmement vers le quai, calmant peu à peu sa respiration.

Le flot des passagers s'écoule. Émile, à contre-sens, sent les regards mécontents qui vont de son vélo à son visage. Gêné, il poursuit pourtant sa recherche.

D'une portière de l'un des derniers wagons pointe enfin le visage de Louise. Elle paraît d'abord surprise.

LOUISE, *ravie*
Papa !

La petite fille se jette dans les bras d'Émile, le vélo tombe sur le quai, ses roues tournent dans le vide.

70. ATELIER DE RESTAURATION DE PEINTURE DU C2RMF – INT/APRÈS MIDI

Louise se promène dans l'atelier. Les murs sont tout blancs. Il y a des machines étranges et de grandes tables très éclairées. Sa tête arrive juste à la hauteur des plans de travail. Elle fait des tours en regardant ses pieds.

Émile range des petites bouteilles et des bidons dans une encoignure toute en verre.

Louise s'arrête devant un tableau, qui est coincé dans une sorte de chevalet.

C'est le *Parnasse* d'Andrea Mantegna. Un grand tableau (159 x 192 cm). La tête de Louise est au niveau des pieds des figures. Une dame vêtue d'une blouse blanche et avec des gants en latex bleu s'approche d'elle et pointe du doigt les neuf jeunes filles qui dansent dans le tableau.



COLINE

Ce sont les neuf muses, les filles de Zeus, le dieu des dieux. Elles dansent au son de la lyre d'Apollon en bas à gauche. La scène a lieu sur le mont Parnasse, en Grèce.

LOUISE, *fière, se retourne vers Coline*
Oui, je connais Montparnasse.

COLINE, *amusée, continue sa description très sérieusement en désignant les personnages qu'elle convoque.*

Toutefois, Mars vient de séduire Vénus, l'épouse de Vulcain. Ils se tiennent par la main sur le pont de pierre. Vulcain est furieux, il gesticule dans sa forge à gauche tandis qu'un Amour lui lance une fléchette à l'aide non d'un arc mais d'une sarbacane.

Ce n'est pas l'adultère... la tromperie... qui est évoqué ici mais la naissance d'Harmonie, fruit de sa liaison avec le dieu de la guerre.

LOUISE, *sérieuse*

Moi, j'aime pas les filles qui s'appellent Harmonie ou Océane. Elles se prennent pour des princesses et elles sont bêtes... en général.

COLINE, *souriant*

Oui, je crois que tu as raison.

Tu vois les orangers derrière nos amoureux ? Ils ont depuis toujours une signification de paradis mais parfois ils renvoient au péché originel en tant qu'arbre du bien et du mal. Apollon pose le pied sur un tronc d'arbre coupé. On dit que le peintre a voulu faire référence à un passage de la Bible : "tout arbre qui ne produit pas de bon fruit doit être coupé et jeté au feu" et ainsi à l'union stérile entre Vulcain et Vénus.

Louise se trémousse, elle ne voit pas bien. Elle ne comprend pas bien non plus. Coline la hisse dans ses bras et poursuit son explication.

COLINE

Ça veut dire qu'ils n'ont pas eu d'enfant.

Les arbres au-dessus de la grotte sont d'une part des troncs brisés, symboles de la mort et de la perte, conséquences de ceux qui s'abandonnent au vice... aux bêtises... d'autre part des branches feuillues poussent à partir des troncs, symboles de régénération et de renaissance. Ces branches restent confondues avec le rocher et non pas détachées dans le ciel clair car nous sommes encore loin d'une vie simple.

LOUISE, *se tord et montre du doigt Pégase*
C'est qui le cheval avec des ailes ?
COLINE

C'est Mercure et son cheval Pégase. Il est là peut-être simplement pour l'équilibre de la scène. On ne sait pas vraiment. C'est peut-être un signe astrologique concernant la date de mariage du couple princier pour lequel le tableau a été commandé.

LOUISE

Il a l'air triste Mercure. J'aimerais bien l'avoir ce cheval. Y a le même sur le tapis de ma chambre. Mais en tout petit.



71. CHEZ ÉMILE – INT/MATIN

Louise se réveille dans le grand lit de son père qui travaille à côté d'elle sur son ordinateur. Elle regarde autour d'elle, désorientée. Sa valise est ouverte, au pied de la table de camping.

LOUISE, *à Émile*

Elle rentre quand maman ?

Émile referme son ordinateur, la serre contre elle.

ÉMILE
Aucune idée.

LOUISE
Elle retrouve plus le chemin de la maison ?

ÉMILE
Peut-être.

72. DEVANT L'ÉCOLE PRIMAIRE – EXT/FIN D'APRÈS-MIDI

Louise est seule devant l'école primaire après la sortie des classes.

Elle pleure, donne des coups de pied dans son cartable.

Droite, les poings serrés, elle défronce progressivement les sourcils.

Le gardien, alors qu'il s'apprête à refermer la grille d'entrée, la voit qui ramasse ses crayons dans le caniveau. Sur le seuil, il l'observe ranger soigneusement ses affaires.

Un vélo s'arrête à la hauteur de l'enfant. C'est Émile. Il tend à sa fille un pain au chocolat, met le cartable sur son épaule et Louise sur le porte-bagage. Le vélo s'éloigne.

73. 1580 – CELLULE – COUVENT AVILA – INT/MATIN

Thérèse se réveille, allongée par terre dans une cellule toute blanche. Elle n'a pas l'air étonné.

Sur le dossier d'une chaise, il y a une robe de bure et à ses pieds, une paire de sandales. Elle se déshabille lentement et échange ses propres vêtements contre ceux-ci. Elle replie son pull, sa jupe, les pose sur l'assise de la chaise.

La cellule est vide et exigüe.

74.1580 – CUISINE – COUVENT AVILA – INT/MATIN

Des novices épluchent des pommes de terre autour d'une table en bois. Thérèse est parmi elles. Les longues épluchures serpentent sur la table, les couteaux brillent. Dans le silence, une sœur passe dans le dos des jeunes femmes, absorbées par leur tâche.

75.1580 – CLOÎTRE – COUVENT AVILA – INT/MIDI

Les sœurs, pieds nus dans leurs sandales, longent la colonnade intérieure du cloître du couvent. La promenade est sans fin. Elles tournent autour du petit jardin sous la neige. Il y a une corneille perchée sur la fontaine centrale qui s'envole et se met à sautiller derrière Thérèse.

76. 1580 – CELLULE – COUVENT AVILA – INT/MATIN

La cellule est toute blanche. Thérèse tient un chapelet dans ses mains dont elle égrène les grains. Geste qu'elle exécute comme si elle avait fait ça toute sa vie.

77. 1580 – CUISINE – COUVENT AVILA – INT/MATIN

Thérèse dispose des bûches dans l'âtre.

78. 1581 – JARDIN DU CLOÎTRE – COUVENT AVILA – EXT/MATIN

Thérèse taille des arbustes dans le jardin du cloître, avec SŒUR ANGELICA, qui ramasse les branchages dans un grand tissu posé au sol. Elle se rapproche de Thérèse, lui confie, se pressant contre sa taille.

SŒUR ANGELICA (VO)

« Telle que je la retrouve dans mon souvenir, ce n'est pas un bâtiment ; elle est toute fondue et répartie en moi ; ici une pièce, là une pièce, et ici un bout de couloir qui ne relie pas ces deux pièces, mais est conservé en soi, comme un fragment. C'est ainsi que tout est répandu en moi : les chambres, les escaliers, qui descendaient avec une lenteur si cérémonieuse, d'autres escaliers, cages étroites montant en spirale, dans l'obscurité desquelles on avançait comme le sang dans les veines ; les chambres des tourelles, les balcons haut suspendus, les galeries inattendues où vous rejetait une petite porte ; tout cela est encore en moi et ne cessera jamais d'y être. C'est comme si l'image de cette maison était tombée en moi de hauteurs infinies et s'était brisée sur mon tréfonds. »

Thérèse ne réagit pas, elle range ses ciseaux dans son grand tablier et rejoint la promenade du cloître.

79. 1581 – CELLULE DE THÉRÈSE – COUVENT AVILA – INT/APRÈS-MIDI

Thérèse dort, allongée contre le mur, sur un lit sommaire. Ses sandales sont éclairées par un rayon de lune.

80. 1581 – RÊVE DE THÉRÈSE – DUNE SUR L'ÎLE – EXT/NUIT

Thérèse marche, pieds nus, dans sa chemise de nuit blanche, sur la plage. La lune seule l'éclaire. Instinctivement, elle se rapproche du littoral et se met à escalader la dune. Le sable dégringole vers la plage.

À l'emplacement de la maison de Basile et Martine, il n'y a qu'un grand champ avec des coquelicots et des chardons qui se détachent malgré la nuit.

Thérèse cueille un coquelicot, retourne les pétales, ôte quelques étamines. Elle se penche à nouveau, saisit une longue herbe, l'arrache à la terre. Elle la noue autour des pétales retournés. Cela forme un bustier et une jupe volante.

Elle rompt la tige du coquelicot, transperce le fragile bustier. Voici des bras.

La petite danseuse en coquelicot tourne entre ses doigts.

81. 2020 – DEVANT L'ÉGLISE NOTRE-DAME DE LORETTE, PARIS – EXT/APRÈS-MIDI

Louise, longiligne, treize ans, gravit les marches de l'église Notre-Dame de Lorette.

Son portique à quatre colonnes corinthiennes est surmonté d'un fronton triangulaire orné des allégories de la Foi, de l'Espérance et au centre de la Charité.

Louise s'assoit sur les marches. Il fait chaud, c'est le début de l'été. Elle place sa tête entre ses mains. De petits cheveux frisent dans sa nuque.

À côté d'elle, un homme vend des bouteilles d'eau dans un seau en plastique.

L'HOMME
Tu as chaud ?

LOUISE, *émergeant de sa torpeur*
Euh, oui...

Elle farfouille dans son sac, en sort quelques pièces, se lève, les tend au vendeur à la sauvette. Elle attrape la bouteille.

LOUISE
Merci.

L'HOMME
De rien. Tu vas à l'église ?

LOUISE, *honteuse*
Ouais.

L'HOMME, *souriant*
Il fait frais à l'intérieur.

LOUISE, *se justifiant*
J'attends juste mon amie.

Louise essaye d'ouvrir la bouteille, qui résiste. Elle lève les yeux en coin, l'homme récupère la petite bouteille, l'ouvre aisément et la lui tend à nouveau.

82. 2020 – ÉGLISE NOTRE-DAME DE LORETTE, PARIS --INT/APRÈS-MIDI

Louise, marche avec son cartable sur le dos. Elle fait le tour de l'église avec PÉKOLA, une jolie jeune fille noire, qui tient son sac à la main et se frotte l'épaule. Louise regarde autour d'elle, l'air déçu.

Pékola ramasse dans le présentoir un prospectus de chaque sorte. Il y en a des bleus clairs, des roses pâles, des verts d'eau. Mal imprimés, c'est l'histoire de l'église, en japonais, allemand ou anglais. Sur un feuillet blanc, il y a aussi une citation :

« Tu peux prier partout, et prier toujours dans ta chambre. Tu as partout ta chambre. Même si tu te tiens au milieu des païens, ou au milieu des juifs, tu as pourtant partout ton lieu de solitude. Ta chambre c'est ton esprit. Serais-tu même dans la foule, pourtant, dans l'homme intérieur, tu conserves ton lieu de secret et de solitude. » saint Ambroise de Milan, *Des sacrements*.

Elle la lit, la replie avec tous autres papiers et les glisse dans la poche avant de son sac.

LOUISE
J'étais jamais rentrée dans une église.
C'est moche, non ?

PÉKOLA
Faut pas exagérer. C'est juste chargé. En plus on peut peut-être voir son doigt. Elle explique. On dit : des reliques.

LOUISE
Les gens, ils inventent des trucs, c'est à moitié dégoûtant et puis les gens y croient quand même.

PÉKOLA, *rigolarde*
Même toi, quoi.

LOUISE
Mais non, c'est juste que ma mère, elle traduisait des poèmes de l'amant de sainte Thérèse. Alors je me renseigne.

PÉKOLA
Et maintenant, elle est découpée en morceaux.

LOUISE
Sainte Thérèse pas ma mère, idiote.

Louise et Pékola passent à travers les rangées de prie-Dieu dans la nef. Elles marchent sur l'assise inférieure en discutant, serpentent jusqu'à l'abside principale.

PÉKOLA
On y va ?

LOUISE
Oui, j'avoue, j'ai jamais aimé les momies.

83. TERRASSE D'UN CAFÉ **– EXT/APRÈS-MIDI**

Louise et Pékola sirotent un *orangina* en terrasse. Les voitures s'impatientent, tandis que les cyclistes passent sur le trottoir devant les jeunes filles.

LOUISE
Et ça avance avec Aurélien ?

PÉKOLA
Faudrait, j'ai tout fait. J'ai même lu un livre qui s'appelait comme lui. Enfin, ça, évidemment, il le sait pas... J'lai pas fini, hein !
Pékola écarte les mains et écarquille les yeux pour signifier l'épaisseur du livre. Louise rit.

LOUISE
Évidemment, si tes preuves d'amour, tu te les gardes pour toi, ça ne marchera jamais.

PÉKOLA
Peut-être que si je l'embrasse, je me rendrai compte que je l'aime pas en fait. Peut-être qu'il sent pas bon...

Enfin, tu comprends, pour l'instant, je préfère imaginer.

LOUISE
C'est pas vrai, c'est juste que t'as la trouille.

PÉKOLA, vexée
Tu peux parler, toi.

LOUISE, moqueuse
Non, mais ça n'a rien à voir. Je suis amoureuse de personne, moi.

Silence. Les voitures passent plus vite.

PÉKOLA, grande dame
J' t'invite.

Pékola se lève, emporte la note dans sa petite coupelle en plastique et disparaît à l'intérieur du café.

84. VOITURE – PLAGE, BRETAGNE, **VERS L'ÎLE- EXT/CRÉPUSCULE**

Coline conduit une voiture de location qui roule sur le sable en direction de l'île. À côté d'elle, Émile et à l'arrière, Louise, qui tend son bras par la fenêtre. Le vent le secoue.

Le ciel flamboie.

85. 1581 – CELLULE DE THÉRÈSE – COUVENT AVILA – INT/APRÈS-MIDI

La cellule est toute blanche. L'ombre de l'arbre devant sa fenêtre oscille et se découpe sur les murs de sa chambre. Thérèse se réveille sur son lit, sur le dos, les bras allongés le long de son corps. Lorsqu'elle ouvre les yeux, des ombres sur les murs de la cellule grandissent et commencent à tourner, à se colorer.

Apparaissent peu à peu des formes identifiables. Des oiseaux, un enfant qui court dans le vent.

Thérèse remonte ses mains sur son ventre.

NOIR

86. MER, DEVANT CHEZ BASILE ET MARTINE – EXT/AUBE

La mer monte au loin. Différentes nuances de bleu. Il y a des rafales de vent qui soulèvent le sable. Les goélands luttent pour avancer. Ils restent quasiment statiques dans les bourrasques.

VOIX OFF THÉRÈSE

Je courais toujours sur le sable. Seules les mouettes me rappelaient mon indignité, la pluie et le sable m'engourdisaient et rien n'existait plus que cette course effrénée contre la parole et vers les eaux, vers les mers et les océans.

87. 2020 – SALON, CHEZ BASILE ET MARTINE – EXT/MATIN ÉTÉ

Basile écarte les rideaux des grandes fenêtres qui donnent sur la mer. Près de la table de marbre noir, Martine extirpe du grille-pain,

avec des baguettes chinoises, deux tartines carbonisées. Coline sort de la cuisine, les bras chargés de confitures qu'elle dépose sur la table à côté d'un bouquet de fleurs des champs un peu de guingois (chardons, pâquerettes, coquelicots, colzas).

COLINE, à Martine
Je n'ai pas su choisir.

Émile surgit du couloir, en tenue de plongée intégrale, un masque sur le nez, le tuba de travers, des palmes dans une main, un panier et un harpon dans l'autre.

Jules et Louise, treize ans, se précipitent à sa suite, dans la même tenue. Louise tient une épuisette et un petit couteau de poche. Jules se rapproche de la table, revendicatif.

JULES, à Basile
J'ai pas d'arme, Papa, please, tu me prêtes ton harpon ?

Son père acquiesce, regarde la mer. On sent qu'il hésite à aller nager lui aussi.

COLINE, aux pêcheurs
Vous mangez un truc avant de partir. Si, si, obligés.

LOUISE, râleuse
Et si on vomit ?

COLINE
Ça attirera les poissons.

JULES, dégoûté
Beurk.

Martine allume son poste de musique, glisse un cd dedans. C'est le morceau *Maximizing the Audience*, de Wim Mertens (1988). Elle monte le volume, croque dans sa tartine. Le morceau recouvre les deux séquences suivantes.

88. LA PLAGE VUE DE LA MER – EXT/MATIN

Près du rivage, Basile et Martine mono-palment. On dirait qu'ils s'envolent. Ils rejoignent le rivage, s'aident mutuellement à ôter leur palme, gravissent l'escalier qui mène au jardin.

89. LA SURFACE DE LA MER - EXT/MATIN

Émile, Louise et Jules refont surface plus ou moins régulièrement. Un panier de cordes, accroché à une bouée, flotte à la surface. Dedans, un tourteau. Avec le remous, le panier disparaît parfois entre deux vagues.

90. SOUS LA SURFACE DE LA MER - EXT/MATIN

Louise retient sa respiration. L'eau est pleine de petites particules et on n'y voit pas grand-chose, même avec un masque. Émile et Jules soulèvent des algues au fond de l'eau, Jules propulse son harpon. Le poisson a déjà filé.

Des bulles s'échappent de leurs tubas, grandissent et se précipitent à la surface.

Louise reprend sa respiration et plonge au fond de l'eau. Elle nage au plus près du sable, qui se soulève à chaque battement de palmes.

*VOIX OFF THÉRÈSE,
Tu plonges et harponnes mon chemisier,
Ma chair est blanche et friable.
Tu ôtes les algues autour de son poignet,
Tes palmes, musique d'une odalisque,
Soulèvent le sel et les pleurs déposés.
Danse le sable gris, linceul léger,
Le corps semble une limande enfouie
Un bar passe étonné.*

Louise est seule au fond de l'eau verdâtre. Il y a de longues algues qui l'entourent. Elle a fermé les yeux et la bouche et se laisse dériver. La voix reprend son chant. Louise ouvre les yeux et se met à palmer frénétiquement vers la surface.

*VOIX OFF THÉRÈSE
Mais tu te souviens déjà du dessus et
des jeux,
Les vagues, les cris, les enfants,
En suivant la bulle d'air bleu.
Sous les coraux nos cœurs éclairent
D'un rouge
Invisible en profondeur,
Les écailles de la mer.*

91. PLAGE, DEVANT CHEZ BASILE ET MARTINE - EXT/FIN DE MATINÉE

Louise est allongée sur la plage dans sa combinaison. Ses cheveux mouillés sont plein d'algues et de petits cailloux. Des puces de sable sautent autour d'elle. Émile sort de l'eau avec Jules, le panier, tout l'attirail de pêche.

Un couple âgé longe la plage. Jules s'effondre à côté de Louise.

JULES
Tu fais quoi ?

LOUISE, *les yeux mi-clos*
Je bronze.

92. JARDIN, DEVANT CHEZ BASILE ET MARTINE – EXT/FIN DE MATINÉE

Le ciel est si lumineux que l'on ne distingue plus sa couture d'horizon à la mer. Elle gronde, presque parfaitement haute, montée comme un drap sur la plage, sous le menton des escaliers.

Dans le jardin, suspendues à des fils à linge, deux combinaisons de plongée s'égouttent.

Martine est accroupie à côté du seau kaki, posé entre les boutons d'or et les coquelicots, dans l'ombre portée de la maison.

Jules, se déshabille et a du mal à ôter sa combinaison.

JULES

Le tourteau, c'est Émile. Mais la seiche, c'est moi.

J'ai même pas percé sa poche.

MARTINE, *le regardant tirer comme un forcené sur les jambes en caoutchouc*
Je suis fière de toi. Et Louise ?

JULES, *sautillant pour se débarrasser de sa dernière jambe de combinaison*
Je sais pas ce qu'elle a foutu, elle a ramassé des coquillages.

93. CUISINE, CHEZ BASILE ET MARTINE – EXT/MIDI

Dans l'évier, les mains de Martine nettoient la seiche sous un flux d'eau continu. Avec un couteau, elle commence à séparer le corps de la tête et des tentacules. Elle tire le corps vers elle, l'os perce la peau de la bête. Elle enlève l'os.

Elle retourne très délicatement la seiche comme s'il s'agissait d'une chaussette. Et commence à tirer doucement les trois poches d'encre.

Les deux premières viennent sans éclater.

Mais la troisième poche d'encre explose sur les mains de Martine, grise la peau blanche de la seiche, macule l'évier.

Martine souffle, agacée. Elle enlève l'estomac et ce qu'il reste dans l'animal qui redevient peu à peu blanc sous le jet d'eau.

94. CHAMBRE D'ÉMILE ET COLINE, CHEZ BASILE ET MARTINE, INT/MIDI

Coline entre dans la chambre vide, emmaillotée dans une serviette. Elle s'essuie lentement, le soleil de midi dore sa peau. Elle essore ses cheveux dans la serviette, les enroule dedans.

Elle passe devant les fenêtres, tire les voilages, s'arrête devant la bibliothèque pleine de livres rongés et piqués par l'humidité. Ça va du *Club des cinq* à Agatha Christie, d'André Gide à *Super Picsou*. Sa main s'arrête sur un gros livre de poche tout gonflé. Margaret Mitchell. *Autant en emporte le vent*. Tome 2.

Elle le jette sur le lit. Une feuille pliée en quatre s'en échappe. Coline s'allonge, nue, à plat ventre. Repousse le livre qui tombe par terre.

Elle déplie la feuille, c'est une lettre. Elle la lit à voix haute, pour elle-même. Sa voix s'affermite au cours de la lecture. Elle croise et décroise les jambes, ses fesses et son dos portent des marques de bronzage. Les poils de ses bras sont dorés, les petits cheveux sur sa nuque également. Elle est belle.

COLINE

« Paris, le 4 août 2015,

Émile,

Bien sûr certains préfèrent l'évanescence des sentiments amoureux, multipliés tout le long d'une vie, à la construction d'une vie commune, plus difficile, nécessitant plus de courage, de choix, d'amour. À cela l'on ne peut rien faire.

Croire que l'amour peut durer, voilà ce qui demande foi, investissement, rêve.

C'est là que se trouve le château de sable, le château de cartes.

Car nous serons balayés, l'amour avec, quoi que l'on ait construit. C'est là où réside la beauté des familles et des couples, qui croient fabriquer un rempart, une bulle d'éternité contre le temps et la vie qui eux ne lâchent rien. Ce rêve est plus fort que toutes les illusions adolescentes. Il implique de faire déborder ce rêve dans le réel, par la création, les actions machinales, les jours passés ensemble.

Je savais que la vie serait rude. Je pensais avoir trouvé un allié pour la rendre plus douce, pour slalomer entre les horreurs qui nous arriveraient, ensemble.

J'ai cru qu'il avait les épaules d'un adulte. Qu'il terrasserait ses chimères pour la vie.

Je ne sais pas si tu peux entendre ce que je t'écris là. Ma peine est grande. Tu rencontreras des femmes. Peut-être, dans dix ans, auras-tu envie de construire, avec l'une d'elles, le château de sable de la vie. Les vagues viendront et vous aurez le désir de lutter contre sa mort, contre la mer. Voilà où réside la beauté.

Thérèse.»

Sur le dernier paragraphe de la lettre, l'on découvre le visage en larmes de Coline. Elle replie la lettre, se relève, cherche des yeux le livre, la glisse dedans et va le replacer dans la bibliothèque.

On toque doucement à la porte. Elle se retourne.

COLINE
Oui ?

ÉMILE OFF
C'est moi.

COLINE, *doucement*
Entre.

Émile, dans une serviette lui aussi, s'approche de Coline, embrasse son cou. Sa serviette tombe, il la regarde tomber. Il saisit le poignet de Coline, l'embrasse, la soulève et la porte jusqu'au lit. Leurs deux visages sont très proches. Ils s'embrassent. Puis Émile colle sa bouche contre l'oreille de Coline.

ÉMILE
Que tu es belle.

COLINE, *timidement*
Tu trouves ?

ÉMILE
Évidemment.

95. MER, DEVANT CHEZ BASILE ET MARTINE – EXT/FIN D'APRÈS-MIDI

Sur la plage à marée basse chemine l'ombre d'une femme en robe longue, Thérèse. On entend *La chaleur*, de Bertrand Belin.

Seule une ombre qui se couche sur les coquillages, les ravins de vase, les tas d'algues, la dépouille d'un crabe, les morceaux de verre et de porcelaine polis par la mer.

96. JARDIN, DERRIÈRE CHEZ BASILE ET MARTINE EXT/CRÉPUSCULE

Louise arrose les haies. Elle déplace le tuyau d'arrosage de pied en pied. Jules, caché sous un imperméable, essaye d'allumer une cigarette avec des allumettes malgré le vent.

LOUISE, *moqueuse*
Elles sont trop vieilles.

JULES
T'es rabat-joie. Sérieux, pour une fois que je réussis à en piquer?

LOUISE
Ben, elles sont toutes molles et salées, non ? Tu les as prises où ?

JULES
Dans l'k-way.

LOUISE, *sûre d'elle*
Ça fait des années qu'il est dans le couloir. Normal.

Louise éteint l'eau, elle rejoint Jules sous le k-way. Elle glisse une main dans la poche intérieure de l'imperméable, en sort un vieux paquet de cigarettes.

Le carton d'emballage est humide, elle saisit une cigarette, fait signe à Jules de lui prêter les allumettes. Elle gratte une allumette.

97. LITTORAL, SUR L'ÎLE- EXT/CRÉPUSCULE

Des pins parasols surplombent la baie en contre-jour du soleil couchant. Les racines sont prises dans les roches, entre mer et terre. Les troncs se dressent, immenses et les branches se tordent dans le ciel.

98. MER, DEVANT CHEZ BASILE ET MARTINE - EXT/CRÉPUSCULE

La mer descend au loin. La plage est immense. Elle ressemble à un désert. De rapides ombres de nuages passent sur le sable.

Le ciel est zébré de roses et d'oranges. Un bleu pétrole contamine le rose, qui tourne au violet.

Devant la maison, Louise et Jules plantent dans le sable de petites fusées.

99. MER, DEVANT CHEZ BASILE ET MARTINE - EXT/SOIR

En haut des marches, Émile lit le *Promontoire du songe* de Victor Hugo, qu'il se met peu à peu à déclamer comme sur une scène de théâtre pendant que les deux adolescents allument les pétards et les petits feux d'artifice sur la plage.

Basile, Coline et Martine sont assis sur les marches de l'escalier. Les explosions sont commentées par des cris, des « oh » et des « ah », des applaudissements.

Dans le noir s'élèvent juste au-dessus du sable, modestement, les étincelles des pétards trop humides.

ÉMILE

« Rêves, rêves, rêves. Les uns grands, les autres chétifs. L'habitation du songe est une faculté de l'homme. L'Empyrée, l'Élysée, l'Éden, le portique ouvert là-haut sur les profonds astres du rêve, les statues de lumière debout sur les entablements d'azur, le surnaturel, le surhumain, c'est là la contemplation préférée. L'homme est chez lui dans les nuées. Il trouve tout simple d'aller et venir dans le bleu et d'avoir des constellations sous ses pieds. Il décroche tranquillement et manie l'une après l'autre toutes les pourpres de l'idéal, et se choisit des habits dans

ce vestiaire. Être bas situé n'ôte rien à la hardiesse du songe. Peau d'âne veut une robe de soleil. »

Louise et Jules courent loin des artifices une fois la mèche allumée. Petits panaches de fumées ou constellations de travers : les effets pyrotechniques sont souvent ratés, mais néanmoins applaudis.

COLINE, *se retournant vers Émile*
Regarde, au lieu de lire !

ÉMILE, *poursuivant*
« *Du reste, les idéaux sont divers. L'idéal peut être imbécile. Il y a des êtres pour rêver un paradis de soupe au lard. Votre idéal n'est autre chose que votre proportion.*

Non, personne n'est hors du rêve. De là, son immensité. Qui que nous soyons, nous avons ce plafond sur notre tête. Ce plafond est fait de tout, de chaume, de plâtras, de marbre, de fumée, de ruine, de forêt, d'étoiles. C'est à travers ce plafond, le songe, que nous voyons cette réalité, l'infini. Selon son plus ou moins de hauteur, il nous fait penser le bien ou le mal. Mais qu'on ne s'y trompe pas, point de fatalité, ici; sa pression sur nous dépend de nous, car c'est nous qui le faisons. A âme basse, ciel bas. Comme on fait son rêve, on fait sa vie. Notre conscience est l'architecte de notre songe.

Le grand songe s'appelle devoir. Il est aussi la grande vérité. »

Les applaudissements s'amplifient pendant le « bouquet final ». On entend mal la fin du texte.

La plage s'assombrit.

100. SALON, CHEZ BASILE ET MARTINE – INT/NUIT

Louise est seule dans le salon, elle lance des dés sur la table, sans les regarder, les yeux rivés sur la nuit noire.

Une silhouette s'approche des fenêtres. Un visage s'approche de la vitre.

Thérèse colle son visage sur la vitre d'une des fenêtres du salon. Regard de Louise. Ses mains se soulèvent de la table et se tendent vers sa mère.

NOIR

GÉNÉRIQUE – Hypernuit, de Bertrand Belin

Synopsis détaillé des *Châteaux* *intérieurs*

À l'aube, sur un trottoir parisien, une famille de sans-abris s'éveille. En face, Thérèse et Émile, la trentaine, attablés face à face dans une brasserie, se regardent. Soudainement, Thérèse se lève, sort et fume une cigarette, tandis qu'Émile demeure impassible, les yeux perdus dans sa tasse de chocolat qu'il boit par petites gorgées. Rentrée dans la brasserie, où elle se trouve désormais seule, Thérèse s'attarde sur les reliques de la présence d'Émile. Thérèse arpente les rues, indifférente au monde qui l'entoure. Elle s'arrête devant une école primaire.

Louise, 8 ans, dort sur la banquette arrière d'une voiture que Thérèse conduit vers la Bretagne. La petite fille crie de joie lorsque la voiture fend la mer et que des gerbes d'eau s'élèvent de part et d'autre du véhicule tandis qu'elles rejoignent une petite île. Thérèse se promène le long d'une falaise. Elle regarde le précipice, les mouettes frôler les falaises de granit couvertes de lichens.

La maison de Basile et Martine, la sœur de Thérèse, qui ressemble à une cabane, est posée sur la dune. En haut de l'escalier de bois brinquebalant qui mène à la plage, Louise, les bras écartés, tient de chaque côté de longues herbes drues. Elle descend tremper ses pieds dans la mer noire qui tape et mousse contre l'escalier. La petite fille remonte et court jusqu'à la maison vers les fenêtres qui donnent sur la mer. Elle colle son visage sur la vitre pleine d'embruns et écrase son visage vers la lumière. Dans le salon, Thérèse est absorbée dans un ouvrage incongru et ne voit pas le visage de Louise dont la grimace se déforme contre la vitre. Le visage se dissout lentement tandis que la fillette recule et ne laisse que l'empreinte de souffle et d'eau. À l'issue du repas, Martine, Thérèse et Basile boivent du vin rouge. Thérèse raconte un rêve. Le fils de Basile et de Martine, Jules, huit ans également, joue sur le parquet.

Le lendemain, les enfants se promènent le long du littoral et ramassent des mûres. Thérèse et Martine marchent dans la vase, entre les pêcheurs de palourdes et de coques. L'après-midi, s'écoule en douceur ; Thérèse coud, Basile lit une histoire que Martine, Jules et Louise prennent en dictée.

Thérèse cauchemarde. Elle voit une image mortuaire du Fayoum puis un portrait de femme aux grands yeux noirs posé sur du sable roux.

Quelques jours après, Basile rejoint Émile, assis devant la vitrine d'un marchand de perles en gros. Ils parlent, de tout, de rien, du métier d'Émile, restaurateur au Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF). Émile et Basile se lèvent. Dans le caniveau, entraînées par les eaux, des tiges de roses étêtées et une carte postale représentant la ville fortifiée d'Avila. Basile la ramasse et la glisse dans la poche arrière de son jeans, qu'il poste après avoir acheté un timbre dans un café « PMU ».

En 1523, à Avila, des hirondelles font des boucles, des lignes d'écriture dans le ciel et se reposent dans les failles du mur d'enceinte, où elles nichent. Thérèse d'Avila, sous les traits de Louise, 8 ans, est accroupie au pied d'une termitière. Elle frotte ses mains sur la terre rouge. De plus en plus fort. Son frère accourt vers elle, avec un petit sac. Il a le visage de Jules, mais c'est Rodrigue. Ils parlent, Thérèse fronce les sourcils, elle s'approche de Rodrigue et lui pose les mains sur le cou. Lorsqu'elle les enlève, le cou de Jules est rouge.

À Paris, de nos jours, Louise est dans sa chambre, chez sa mère. Elle prépare son cartable. Dans le salon, Thérèse pleure.

Plus tard, elle déambule dans une galerie de minéralogie. Dans les roches, on voit des paysages de mer et de montagne. Thérèse s'immobilise soudain, dans une torsion sculpturale. Devant elle, le désert d'Avila. Elle apparaît alors en robe de bure, dans le désert, scrute l'horizon et marche. Le ciel s'obscurcit peu à peu. La nuit l'entoure. Toujours dans la galerie, Thérèse se réveille, allongée sur une banquette. Elle sourit et n'écoute pas le gardien qui s'inquiète pour elle. Elle se relève et quitte la galerie. Dans le Jardin des Plantes tout proche, elle croise Basile, accompagné de Jules. Ils rejoignent le café de la Mosquée de Paris, les adultes parlent d'Émile et du travail de traductrice de Thérèse.

Le soir, dans son salon, Thérèse lit des ouvrages sur Jean de la Croix et Thérèse d'Avila. Elle fume d'une main, griffonne de l'autre. Le téléphone sonne, elle décroche, distraite. C'est Martine, qui propose à Thérèse d'accueillir Louise en Bretagne pendant les vacances, quand Thérèse se rendra à un colloque.

Thérèse cauchemarde à nouveau. Dans le jardin d'hiver du couvent d'Avila, elle est debout dans sa robe de bure, au milieu de draps qui séchent, dans un jardin austère. C'est l'hiver. Thérèse se réveille en sursaut de son cauchemar. Sans allumer la lumière, elle se précipite dans la chambre de Louise, soulève la couette dans la précipitation. Louise dort paisiblement.

Le lendemain, à l'aube, Louise rejoint son oncle et sa tante pour les vacances. Thérèse, elle, prend ensuite le train pour Avila. Des pylônes se succèdent dans un paysage sec. Le paysage ressemble à une partition, le soleil est éblouissant.

À Avila, dans le couvent de *Santa Teresa*, un colloque consacré aux « études thérésiennes » s'ouvre devant une trentaine d'universitaires. Les conférences s'enchaînent.

En Bretagne, Jules, Louise, Basile et Martine regardent des vidéos d'animaux sur *youtube*.

À Paris, dans l'atelier de restauration de peinture du C2RMF, Émile tamponne la surface d'un tableau. Derrière lui, Coline, une jolie brunette, s'avance et pose une main sur sa nuque. Il se retourne, surpris, l'embrasse.

À Avila, Thérèse longe le mur d'enceinte. Soudain, un homme armé d'un sabre, en tenue de Maure, surgit de la pénombre sans voir Thérèse, qui ne s'inquiète pas de l'apparition anachronique du personnage et poursuit son chemin. Puis c'est au tour d'une très jeune femme, Thérèse d'Avila, vêtue comme une novice et qui lui ressemble, de surgir dans la lumière. À l'inverse du Maure, la jeune femme chemine auprès de Thérèse, sans qu'elles se regardent à aucun moment. La promenade dure tout le temps d'un récit prononcé par la jeune femme. Thérèse d'Avila disparaît sans que Thérèse ne montre aucun trouble.

Thérèse sympathise avec deux conférenciers, Pedro, un prêtre d'une cinquantaine d'années, et Fernando, le traducteur du colloque. Ils grignotent des tapas en questionnant leur foi. Dehors, une fête foraine bat son plein. Thérèse, Pedro et Fernando s'arrêtent acheter des churros à tremper dans du chocolat épais. Thérèse est provoquante, Fernando glisse son bras autour de sa taille, puis pose sa main sur ses fesses. La fête se poursuit, ils sont ivres, Thérèse part, seule, et pénètre dans un palais des glaces. Elle se reflète dans chacun de ses miroirs. Cependant, au fur et à mesure qu'elle entend la voix de Thérèse d'Avila, elle disparaît progressivement de chacune des facettes, jusqu'à ce que la salle soit vide de son image puis de son corps même.

En Bretagne, Martine scrute l'océan dans la nuit. Basile nage, disparaît par instants. Louise et Jules dînent. La nuit, Martine fait une crise d'épilepsie. La vie reprend son cours le lendemain, puis Louise rentre à Paris, où son père la récupère gare Montparnasse. Personne n'a de nouvelle de Thérèse.

Louise se promène dans l'atelier de restauration du C2RMF. Elle parle avec Coline, qui lui explique le sens du tableau de Mantegna, *Le Parnasse*.

Après avoir passé la nuit chez son père, Louise l'interroge sur Thérèse. Elle se demande si sa mère les a oubliés, si elle reviendra, si elle a perdu le chemin de la maison. Le soir, après être sortie de l'école primaire, elle pleure.

Thérèse, elle, se réveille à Avila, en 1580, et ne paraît pas étonnée de se trouver dans une cellule toute blanche. Elle adopte la vie du couvent ; elle rêve de l'île en Bretagne, mais la maison de Basile et Martine n'existe pas. Elle se promène au milieu des champs de fleurs qui la remplace.

En 2020, à Paris, devant l'Église Notre-Dame de Lorette, Louise, treize ans, retrouve son amie Pékola. Elles font le tour de l'église, étonnées et moqueuses, en quête des reliques de saint Thérèse d'Avila. Elles se questionnent sur la foi. Elles filent vers la terrasse d'un café, parlent de leurs amours naissantes.

Plus tard, Coline, Émile et Louise arrivent sur l'île qui abrite la maison de Basile et Martine.

En 1580, Thérèse se réveille dans sa cellule, les bras allongés le long de son corps. Lorsqu'elle ouvre les yeux, des ombres sur les murs de la cellule grandissent et commencent à tourner, à se colorer.

En 2020, Coline, Émile, Louise, Basile et Martine sont dans la maison de ces derniers. Les hommes et les enfants vont nager. Ils pêchent, Louise est en apnée. Elle éprouve l'attrait des profondeurs. L'après-midi, Coline, par hasard, tombe sur une ancienne lettre de Thérèse adressée à Émile, espérant qu'il puisse un jour construire à nouveau une histoire d'amour. Elle pleure.

Sur la plage à marée basse chemine l'ombre d'une femme en robe longue, Thérèse.

Le soir, les enfants allument des pétards et de petits feux d'artifice. Les applaudissements s'amplifient pendant le « bouquet final ». La plage s'assombrit.

Plus tard, Louise est seule dans le salon, elle lance des dés sur la table, sans les regarder, les yeux rivés sur la nuit noire. Une silhouette s'approche des fenêtres. Un visage s'approche de la vitre. Thérèse colle son visage sur la vitre d'une des fenêtres du salon. Les mains de Louise se soulèvent de la table et se tendent vers sa mère.

Note d'intention des *Châteaux intérieurs*

Le titre reprend celui de l'œuvre de Thérèse d'Avila (1515-1582), qui dans *le Château intérieur*, démontrait que par les voies de l'imaginaire, chacun peut s'échapper des espaces les plus étroits et ainsi déambuler dans de vastes palais mentaux. Elle y étudie des paradoxes spatiaux, comme, par exemple, la question suivante : comment réussir à entrer dans une pièce dans laquelle on se trouvait depuis toujours ?

Thérèse est prise dans ce type de paradoxes. Brisée par le départ d'Émile – avec lequel elle a eu un enfant, Louise – elle s'absorbe peu à peu dans son travail de traductrice (elle traduit Jean de la Croix, l'un des disciples de sainte Thérèse d'Avila), qui envahit ses rêves comme ses cauchemars.

En disparaissant lors d'une fête foraine à Avila, où elle se trouve pour un colloque consacré à la sainte pour les cinq cents ans de sa naissance, elle parachève ainsi un oubli du monde, une sorte d'abandon. Elle échappe progressivement au réel pour pénétrer dans son imaginaire.

Cette drôle d'échappée, fondamentale pour le récit, doit à mon sens être précisée et accentuée, dans une version plus aboutie du scénario.

Thérèse se réveille au couvent d'Avila, en 1681.

Est-ce un très long rêve ? Ou un véritable voyage hors de son époque, vers une retraite qui la sépare volontairement et définitivement de son siècle ? Ou une projection de sa fille Louise, que l'on retrouve, cinq ans plus tard et dont la mythologie intime a également grandi ?

Il n'y a pas de réponse clairement établie dans le scénario et c'est précisément ce doute qu'il me semble intéressant de laisser planer, mais sans perdre ou désappointer le spectateur.

Ce glissement, de Thérèse à Louise, de cet héritage d'un imaginaire envahissant (dans lequel Thérèse comme Louise vivent autant que dans la vie « réelle »), je souhaite l'affirmer et l'affiner dans une prochaine version du scénario. Ce que l'on hérite de ses parents, cela pourrait-être un territoire de rêve ou de projection.

Par ailleurs la disparition de Thérèse n'affecte pas tous les personnages de la même manière, mais elle est pour chacun le vecteur d'une réflexion sur l'autre et sur soi, sur son identité et sur ses désirs, sur ce temps de vie qui s'ouvre différemment suite à sa disparition. Je souhaite conforter les personnages dits « secondaires » pour préciser leur véritable cohérence. Ainsi, si Martine réagit à la disparition de sa sœur par une unique crise d'épilepsie, c'est que

Thérèse d'Avila souffrait elle-même d'épilepsie lors de ces crises mystiques. J'aimerais pouvoir offrir à chaque personnage sa singularité, sa manière de vivre l'absence.

Le scénario explore différents rapports au réel, aux images et aux croyances, sans pour autant porter un jugement sur les personnages.

Comment faire disparaître son personnage principal, une mère qui abandonne son enfant, sans en faire un monstre antipathique ? Qu'est-ce que le repli sur soi de ce personnage impose aux spectateurs ? Est-ce possible de le laisser se dissoudre dans son imaginaire ? Est-ce que cette disparition ne doit pas être portée, contée, par un autre personnage afin que l'opacité de Thérèse ne soit pas trop difficile à entendre ?

D'autre part, de nombreux éléments « fantastiques » ou « surréalistes » fondent pour chacun, dans le partage ou juste pour soi, son rapport singulier à l'imaginaire. Rêves et cauchemars baroques de Thérèse, ombres évanescences, surgissement de paysages dans les pierres, carte postale d'Avila et présence de la peinture, participent de cette surréalité poétique que je cherche à atteindre en étant extrêmement précise sur les réseaux de sens tissés entre les scènes et les images.

Mon ambition est bien de faire surgir une certaine qualité de présence au monde de ces individualités, sans fabriquer de grands drames, mais des tableaux évocateurs, à la manière de certains films de Manoel de Oliveira ou d'Eugène Green.





DVD
6 films

Demeure
2012



13'07"
couleur
sonore

<https://vimeo.com/45644125>

Sirènes
2014



17'44"
couleur
dialogué

<https://vimeo.com/89664960>
mot de passe : mermaids

Les Passages secrets
2014

Blancs
cristaux
Regards
sombres



10'42"
couleur
sonore

<https://vimeo.com/100163953>

Le Looping
oublé



07'22"
couleur
sonore

<https://vimeo.com/100453670>

Les Bras
invisibles



08'22"
couleur
muet

<https://vimeo.com/100417259>

Les Atomes
2015



18'08"
couleur
dialogué

<https://vimeo.com/145429333>
mot de passe : baleine

Le 10 juin 2014
à Teshima, Japon

Le regard perdu dans l'obscurité de la grotte, je pense à vous.

Keicho vient de réveiller les premières braises. Nos corps ruisselants s'organisent en rondle autour du feu naissant. Ma pêche repose avec celles des autres plongeurs, dans un grand bac en bois rempli de goémors. Reflets d'argent sortis de noir.

Le bois craque, humide. Les flammes le lèchent, dansent, bleues, vertes. Algues douces aux courants glacés, travaillant des eaux plus lentes; ombres du feu sur les joues rondes et roussies. Les yeux durcis par le sel, curieux de blavis cristaux, s'ouvrent sur des pupilles sombres, chargées de ce qu'elles ont vu.

C'est le poids, la lumière, les rayons du soleil qui percent la surface. C'est le souffle en suspens, l'interruption du temps, les tympans qui s'éteignent. C'est le fracas des vagues qui s'abat sur les hommes, le calme sous-marin que rien ne peut défaire. C'est la tendresse de l'eau, la brûlure et la cendre.

Des iris fusent: dans le ciel un groupe de sternes tournoie, à l'affût. Au moindre mouvement de l'eau, elle fendent en pique pour le repas du soir. Derrière moi, le vent s'engouffre dans la grotte. Où il va, s'il existe une sortie au fond de ce trou noir... je ne sais pas.

Au village, on dit qu'à chaque pleine lune, la grotte s'ouvre à celui qui ose y pénétrer. On raconte qu'ils sont nombreux ceux qui s'y sont perdus et ne sont jamais revenus.

Peut-être vivent-ils de l'autre côté? Peut-être qu'eux aussi regardent la mer et croient lire dans l'écume la preuve de leur voyage.

Les coquilles s'ouvrent une à une et dégagent un parfum d'iode. Les femmes les saisissent de leurs mains nues, cuirassées par la mer et les roches, pour enfin goûter aux fruits de leur pêche. Je porte à mes lèvres la coquille, aspire.

Et dans la nacre de la coquille se reflète le feu. Des bulles, une espèce de tronc d'arbre, une femme perdue dans l'eau.

Halsue

Post-scriptum:

Chez-vous, y-a-t'il aussi des passages secrets?

Le 16 juin 2014
à Zehima, Japon

C'est l'heure de la marée, l'heure de la dernière pêche avant la saison des tempêtes. Déjà on sent dans l'air un refroidissement. Les feuilles frémissent plus fort. Autour de nos boudes se forment les premières fumées blanches, lorsqu'on fredonne pour se donner du courage. Nous vrachons dans nos masques, frottons la vitre pour avoir la vue claire. Le long de ma ceinture, le couteau se balance et rebondit lorsque nous courrons vers les premières vagues.

Les yeux noyés vers le ciel, j'avale le soleil tout entier, l'air et le vent, comme pour chanter. Les mains jointes en avant, la tête entre les bras, je me propulse, flèche décochée vers l'eau dessous de l'eau, flèche vite rendue souple, serpentine. Je cambre mon dos, module ma trajectoire.

Le rouge se perd peu à peu, devient vert. Je fais partie du monochrome, comme avant ma mère et ma grand-mère. Sépia vert des fonds sous-marins, photographie ressuscitée, chaque marée. Je suis le courant qui vient de l'est de la péninsule. Je prends appui sur la roche d'Izanagi, détends mes jambes, à nouveau, vers le fond. Par paliers successifs, je descends lentement. Un jardin suspendu. La flore est dense, romanesque. La mousse ronge les pierres. Des anémones, une murène filante. Pour ne pas dériver, j'agrippe un rocher qui dépasse du sable. Des oursins, roses sébastes, constellations marines sur la carte grise.

Déjà le souffle s'amenuise. Je vois onduler les autres ama, pêcheuses d'ouraux, vers la surface et leurs pariers flottants, reliés au monde des Lomres par une corde légère. Fil d'effiane de nos cheilles au ciel. Elles déposent dans les bacs de bois les coquillages, décrochés au couteau, anasthésiés aux cavités secrètes.

Le masque recouvre mes yeux pour me permettre de voir. Les merveilles.

Le lieu du cri que les hommes ont poussé en s'arrimant au monde. Cries muets des poissons aux boudes toujours ouvertes. Je ferme les yeux, répète les mots appris par cœur, ceux qui permettent le passage. Formule magique, battements de pieds : on entre dans le noir.

Je ne sais pas si c'est le vent, la mer ou la notion du temps. Chez nous on dit que c'est un dieu, le Kami des tempêtes, des mondes oubliés. Ceux qui connaissent les fonds savent qu'une offrande ne peut pas faire de mal. Une précaution d'usage, un geste vers les dieux pour que nos corps flottent comme dans le ventre de nos mères.

Je suis la branche engloutie par les flots, le frisson, le sourire. Je serre les dents et laisse mon cœur s'ouvrir, mon corps être projeté, rebondi.

C'est la joie, le loquing oublié. Je ne regarde pas les puissances au réveil, j'en fais partie. Et je remonte à la surface.

Passerons-nous l'hiver ensemble?

Flatsue

Le 27 juin 2014
à Teshima, Japon

Chers amis,

Lors que je vis recluse pour l'hiver, n'approchant la digue que pour chercher le soleil et l'horizon, je me plais à imaginer vos jours, de l'autre côté de l'océan. Les brumes masquent les îles que l'on aperçoit l'été, dans un nuage propice aux rêves. La nuit j'imagire sans limite, malgré moi. Un grand désert qu'il nous faut traverser pour trouver le sommeil. Je vis dans cette étendue non circonscrite, mouvante, déplacée, dérangeante. Sur réveil, de l'eau salée caule entre mes seins et colle mes cheveux.

J'ai retrouvé dans un furoshiki un vieux livre d'images rapporté d'Occident par mon grand-père. Les gravures racontent les moeurs des marins qui partaient de la côte Bretonne pour le pays des glaces. On y voit des femmes serrées dans de longs fichus sombres, caubécés par le vent sur les falaises. Leurs yeux se plissent pour mieux voir si les bateaux reviennent, chargés de leurs richesses. J'imagire que parfois l'étoffe se desbrenne et s'envole dans un seul battement d'aile. Jusqu'ici.

Il y a aussi des images riantes : des enfants sautent, offerts au vent, et brandissent les crabes qu'ils ont dénichés à marée basse ; une jeune fille danse, une coiffe de dentelle sur la tête. Je vous imagire comme il y a cent ans en longue ribambelle joyeuse autour des feux de la Saint-Jean. Belles images et leurs nuages.

Peut-être que je me trompe, ou peut-être que je rêve. Peut-être que vous vivez comme dans ces films européens où les filles rient, sans peur des profondeurs, dans des maillots de bain aux couleurs à la mode. On m'a dit qu'en Occident aussi certaines femmes dévoilent leurs seins avant d'entrer dans l'eau.

Il y aurait ce garçon qui marche sur la plage, le regard curieux de glaces à l'italienne, de blondes américaines. Il y aurait le vieil homme qui attend que quelque chose advienne, les yeux noyés dans l'eau, croyant voir les fantômes. En Bretagne l'eau charrie-t-elle comme ici les revenants et les algues ?

Lorsque l'eau se retire, je lèche les galets au retour de la plage. Voilà le dimanche sans danger des familles, tandis que nous vivons de plongées, à bout de souffle. Ils creusent le sable en quête de coquillages. Je ne les ennuie pas, non, ceux qui n'osent pas aller plus loin. Je les observe du coin de l'œil et regarde la mer monter. Personne n'entend mon rire. Et je vois des mirages dans le sable et les hommes apparaître et regagner la terre. L'eau, la vitesse du cheval, au loin les flots étirés par des bras invisibles...

H.

Résumé

Châteaux intérieurs, du théâtre de la mémoire aux espaces imaginaires est une thèse composée de trois films, d'une installation vidéo et de deux scénarios. Ces travaux reposent sur des interrogations liées au lieu et à sa mémoire. Des mnémotechniques rhétoriques de l'antiquité aux usages du flashback dans le montage cinématographique, cette recherche traverse les champs de la photographie, des arts plastiques, de la littérature et du cinéma afin d'inventer ses propres usages plastiques de concepts philosophiques. Chaque projet développe sa façon propre d'aborder le sujet de la représentation d'un espace fantasmé, imaginé; façons liées au « genre » des propositions, à la place laissée au spectateur et, au cœur même des films, à la multiplicité des subjectivités des personnages. Ainsi, le film *Demeure* convoque saint Augustin et l'art de la mémoire tandis que *Sirènes* joue des effets de montage et de réminiscences. *Les Passages secrets* lie lieux réels et espaces fictionnels par l'installation *in situ* dans le village de Binic. La déambulation est alors une autre manière de rejouer le trajet discursif de la méthode des *loci*. Le scénario *Sans Perceval*, adapté des *Vagues* de Virginia Woolf, singularise quant à lui une multiplicité de points de vue sur un même temps partagé dans un lieu unique. D'une autre manière, *Les Atomes* joue avec la figure de la baleine comme lieu symbolique sur lequel achoppent et divergent les imaginaires. Enfin, en utilisant l'idée d'espace intérieur dans la fiction même, le projet des *Châteaux intérieurs* propose une voie d'actualisation d'anciennes propositions philosophiques et théologiques, autour d'une variation moderne du personnage de sainte Thérèse d'Avila. Ce dernier scénario agrège ainsi plusieurs concepts fréquemment évoqués, repris, mentionnés dans la topique chrétienne, ici distordus, transformés et utilisés dans la fiction même.

Mots Clés

Châteaux intérieurs, théâtre de la mémoire, demeures et mémoires, maisons de l'enfance, décor et paysage au cinéma, cinéma épistolaire, Japon et Bretagne, *Les Vagues* de Virginia Woolf, *Baleine* de Paul Gadenne, Thérèse d'Avila.

Abstract

The thesis *Mind Palaces, from Memory Theatre to Imaginary Spaces* is composed of three films, one video installation and two scripts. These works focus on questions of places and their memory. From ancient rhetorical mnemonics to the use of flashbacks in film editing, this study covers the fields of photography, fine arts, literature and film, in order to come up with its own artistic interpretation of philosophical concepts. Each project develops its own way of broaching the representation of a dreamt-up, imagined space; be it relating to the "genre" of proposals, to the role given to the audience, or, at the very heart of the films, to the multiplicity of subjectivities of the characters. Thus, the film *Remains* evokes Saint Augustine and the art of memory, whilst *Mermaids* plays with various editing and reminiscence effects. *Secret Passages* links real places and fictional spaces through the *in situ* installation in the village of Binic, and the act of wandering therefore becomes another way of replaying the discursive journey in the method of *loci*. As for the *Without Percival* script, based on Virginia Woolf's *The Waves*, it differentiates between multiple points of view on a given moment shared in a single place. In a different way, *Atoms* plays with the whale as a symbolic place against which imaginations wash up and diverge. Finally, by using the idea of an interior space within the fiction itself, the *Mind Palaces* project provides a way of updating ancient philosophical and theological theories, based on a modern variation of Saint Teresa of Ávila. This last script combines a number of concepts that are frequently alluded to, revisited and mentioned in Christianity, and are here distorted, transformed and used in the fiction itself.

Keywords

Mind palaces, memory theatre, remains and memories, childhood homes, sets and landscapes in film, epistolary cinema, Japan and Brittany, *The Waves* by Virginia Woolf, *Baleine [Whale]* by Paul Gadenne, Teresa of Ávila.