

Diane ARNAUD

**Crises de larmes et devenirs modernes du cinéma
De Rohmer à Lynch**

Quand une femme pleure à l'écran, ce choix de figuration n'implique pas forcément un registre mélodramatique. Les larmes ont joué très tôt un rôle complexe au cinéma dans l'articulation entre l'expression des affects et la pensée des images. Dans *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) de Dreyer, les pleurs de la pucelle proviennent au départ des attaques des bourreaux, puis ces larmes de réaction se transforment en larmes de « conversion ». Les gros plans décadrés de la Falconetti échappent ainsi au contrechamp des persécuteurs pour figurer une élévation spirituelle, pour préfigurer l'évaporation du visage. Dès lors, le régime des plans, qui apparaissent renversés et embrumés, découle tout autant du choc des larmes que de l'action des flammes. Ce mouvement d'abstraction et de vibration, pour reprendre des procédés chers à Artaud¹, passe par une disparition de la figure humaine en pleurs et par sa dispersion dans la fabrique des images. Le flot des larmes aurait de fait un rapport essentiel avec le mouvement du cinéma. Parmi les réflexions qui interrogent le proprement filmique des larmes, celle de Jean-Louis Leutrat rattache la *montée des larmes* et leur *jaillissement* à la *vie des fantômes* en termes lumineux : provenance de l'ombre et venue à la lumière, naissance au coin de l'œil, cheminement à la surface de la peau, traces du passage². Son analyse des *Innocents* (1961), film fantastique en noir et blanc de Jack Clayton, propose un déploiement imagé des *larmes du cinéma* : un personnage qui pleure amène à faire pleurer le cinéma à la faveur d'un fondu enchaîné³. Selon cette même approche poétique, on pourrait distinguer des « images-larmes » dans

1 Antonin Artaud, notamment dans « Le Cinéma et l'abstraction », éclaire la pensée occulte révélée par cet art à partir du « heurt des objets et des gestes » (p. 68), in *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 1978.

2 Jean-Louis Leutrat, « Larmes du cinéma », in *L'Expression du sentiment au cinéma*, Gilles Ménégald et Claude Murcia (dir.), *La Licorne*, n°37, 1996, p. 43-45.

3 Leutrat explicite son approche qui consiste à montrer comment un trait de l'écriture cinématographique devient lui-même une larme. Il conclut son analyse en ces termes : « Je pense que le fondu-enchaîné que je viens d'analyser serait comme une larme, avec lui nous pouvons dire que le cinéma est capable de pleurer. », *op. cit.*, p. 49.

le cinéma de Wong Kar-Wai qui expriment *via* la dissolution et le voilement au premier plan (rideau de pluie, vitre embuée plein cadre) la peine sentimentale des personnages prostrés au second plan. Cependant le champ d'extension du lacrymal se détache parfois du lyrique et du métaphorique.

L'étude des scènes de pleurs qui prennent de l'ampleur de par leur durée et leur violence symptomatiques conduit à interroger le rapport du cinéma avec la modernité. Pareille notion ne peut être envisagée que de manière polysémique : tradition esthétique de la modernité travaillée par la rupture, le (re)nouveau et l'*aventure de la subjectivité* ; courant cinématographique européen développé à partir du néo-réalisme d'après-guerre ; potentialité artistique du cinéma à rendre compte d'un *éternel contemporain* de la vie moderne⁴. La représentation des crises de larmes éclairerait ce qui dans l'enchaînement filmique relève de la continuité et de la discontinuité, de la mise à mal des liaisons et de leur possible renouvellement. Il s'agit de voir comment le cinéma de ces vingt dernières années, « d'après » la modernité donc, opère un retour sur les visages qui éclatent en sanglots et versent des torrents de larmes de façon à renouer le lien entre le moi et le monde. À chaque fois, la confrontation provoque un sentiment sensiblement différent de l'identification compassionnelle aux souffrances du personnage⁵. Les mises en scène qui ont retenu l'attention reprennent les leitmotifs du mélo (solitude sentimentale, traquenard social, mort subite...) mais réalisent un déplacement du sujet psychologique au temps filmique (durée du plan, effet de répétition et d'éclatement). En partant des émois de l'image, les crises de larmes libèrent des « devenirs modernes du cinéma ». Plusieurs séquences finales, de *Vive l'amour aux Idiots*, détournent les fins mélodramatiques pour proposer des rapprochements périlleux : réflexivité de la crise de larmes par rapport à la mise en scène, inscription d'une modernité cinématographique dans un monde de faux-semblants, identification du spectateur à un mouvement incontrôlable d'abandon et de souvenir... Ce que Jean-Louis

4 Voir Jacques Aumont, *Moderne ? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007, p. 101-102.

5 On se souvient du personnage d'Anna Karina pleurant dans la salle obscure face à la Jeanne d'Arc de Dreyer dans *Vivre sa vie* (Jean-Luc Godard, 1962) comme pour consacrer l'effet miroir du cinéma. Notons que la séquence n'est autre que la confrontation entre Falconetti et Artaud pendant laquelle Jeanne d'Arc dévoile en pleurant à Jean Massieu que sa victoire sera son martyre.

Schefer désigne comme « cette soudaine levée en nous d'une existence fantomale, d'un vampire inattendu ou d'une créature seulement prise dans de longs gémissements, ténus, sourds ou impossibles, qui ne parviennent pas entièrement à crier par notre bouche »⁶.

Solitudes urbaines : pleurer sur soi ?

Autant commencer avec la fin de *Vive l'amour* (1994) du réalisateur taïwanais, Tsai Ming-Liang. La crise de larmes du personnage féminin clôt le récit de son « ultra moderne solitude ». À première vue cette effusion exprime sur un mode désabusé le tarissement des sentiments en milieu hostile. Cependant, à y regarder de plus près, les choix de la mise en scène, comme dans *Le Rayon vert* (1986) d'Éric Rohmer, rendent possible d'entrapercevoir à nouveau un champ relationnel au cinéma. Le dernier plan de *Vive l'amour* cadre fixement et longuement le visage de l'héroïne. Après s'être assise sur un banc, cette femme brune se met à fondre en larmes, sanglote derrière ses cheveux noirs, fume une cigarette pour reprendre son souffle puis se remet à pleurer en pleine lumière. Sept minutes se sont écoulées. Les bruits de ses pleurs – mêlant gémissement, râle et reniflement – continuent un temps de résonner alors que l'image noire du générique prend place. Pareille crise de larmes terminale, à la fois imprévisible et interminable, provoque un trouble certain dans l'espace et le temps du visible. Le surgissement de l'émotion a lieu presque trop tard. L'approche psychologique des larmes est amenée à être dépassée dans cette chronique sur la désolation et l'incommunicabilité au cœur de Taipei. Le questionnement se déplace de « Pourquoi pleure-t-elle ? » à « Quand va-t-elle arrêter de pleurer ? ». La recherche d'une explication à la première question n'est certes pas sans fondement puisqu'ont été exposées au cours du récit la difficulté des rapports professionnels dans le monde de l'immobilier, la solitude domestique et sentimentale des protagonistes, la tristesse des relations sexuelles entre la femme active et l'homme de passage. Cependant de telles considérations narratives ne prennent pas en compte le parcours proprement filmique du personnage féminin, entre apparition et disparition, mobilité et immobilité. La question du sujet est reliée à celle de la durée du plan. Juste avant la crise de larmes, la femme a quitté son amant d'infortune le

⁶ Jean-Louis Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris, Gallimard / Cahiers du cinéma, 1980, p. 113.

matin même pour aller prendre l'air dans un parc en construction. L'ampleur du chantier, le désert du paysage urbain, la grisaille ambiante évoquent à la fois les plans vides des rues dans *L'Éclipse* (1962) et les vues polluées autour de l'usine dans *Désert rouge* (1964). Les héroïnes de ces deux films d'Antonioni, toutes deux interprétées par Monica Vitti, se retrouvent abandonnées par la fiction qui finalement les délaisse à la faveur d'une exploration de l'environnement. La Vittoria de *L'Éclipse*, après avoir quitté son amant fortuné, déambule dans la rue en étant décadrée jusqu'au point de disparaître définitivement à l'écran. À un moment dans la dernière séquence de *Vive l'amour*, l'héroïne sort du champ. Jusqu'alors sa démarche régulière dans le parc inachevé, scandée par le bruit des talons aiguille, avait été accompagnée par le mouvement des images de manière à créer une tension dramatique, un rapport de force et de vitesse entre les deux déplacements. La vue large qui suit sa disparition propose une exploration panoramique de l'espace vert en travaux, un futur *non-lieu* de la surmodernité. On peut croire que la fiction va prendre, comme dans *L'Éclipse*, un autre chemin que celui du drame existentiel individuel en s'attardant sur la désolation du milieu urbain, en laissant un pressentiment de fin du monde emplir le champ laissé vide.

Contre toute attente dans *Vive l'amour* la femme réapparaît pour pleurer. La crise de larmes à la toute fin de ce film taiwanais surviendrait après un détour à travers la modernité européenne cinématographique des années soixante. Suite au constat d'un présent objectivement insupportable, coincé entre la destruction et la reconstruction, entre le *boom* économique et l'échec sentimental, la réapparition du personnage a valeur d'espoir dans le champ du cinéma. Il y a de même un prolongement direct entre l'héroïne de *Désert rouge* et l'héroïne de *Vive l'amour* qui subissent toutes les deux, bien que différemment, la violence de leur environnement. Giuliana commente son malaise en faisant référence à une vision entravée par les pleurs : « J'ai l'impression d'avoir les yeux mouillés. Qu'est-ce que je dois regarder ? Que faire de mes yeux ? » Les flous plein cadre, les vues embrumées de l'altérité, associés le plus souvent au champ de son regard, s'apparentent à un cinéma plastiquement au bord des larmes ; les sonorités stridentes de la musique électronique devenant alors à la fois des appels à l'aide du personnage et des crissemments alentour. La souffrance intersubjective conduit à une abstraction formelle chez Antonioni. À l'inverse, l'épure stylistique dans la mise en scène de Tsai Ming-Liang va de pair avec

un dessèchement (fixité des cadrages, éclipse de la parole, absence de ponctuation, étirement des actions quotidiennes) que seuls des écoulements d'eau imprévus peuvent contrarier. Les larmes du personnage féminin libèrent sur le tard une expressivité tarie. La violence de la crise crée un sentiment de fracture inconsolable entre le sujet et le hors-champ mais le recueil des pleurs dans la durée du plan finit par devenir rassurant. Le drame de la solitude individuelle amène la fiction cinématographique à penser la rupture et l'incompréhension propres à la vie moderne sans tomber pour autant dans les clichés.

C'est là qu'un devenir au sens deleuzien s'envisage à partir du cinéma : un mode de croyance qui implique la déliaison dans le lien et l'impensé dans la pensée.

Il faut que le cinéma filme, non pas le monde, mais la croyance à ce monde, notre seul lien. [...] Nous redonner croyance au monde, tel est le pouvoir du cinéma moderne (quand il cesse d'être mauvais).⁷

Ce passage délicat de la crise de l'affect au pouvoir de la croyance est également à l'œuvre dans *Le Rayon vert*. La mise en scène de Rohmer qui dirige son actrice et co-scénariste Marie Rivière se situe pourtant à la limite de l'afféterie. Les larmes de Delphine éclatent par petites touches tout au long du récit qui se feuillette tel un journal filmé du 2 juillet au 4 août, de Paris à Saint-Jean-de-Luz. Avant les dernières larmes versées à côté d'un homme finalement rencontré, l'héroïne ne cesse de pleurer sur son triste sort de femme laissée seule dans la capitale à l'approche des vacances estivales. Cette longiligne trentenaire parisienne ne se retrouve qu'une fois à l'écran à s'effondrer en larmes rien que pour nos yeux lors de son séjour à Cherbourg dans la maison de campagne d'une amie qui l'y a invitée par compassion. En l'espace de trois jours, du 18 au 21 juillet, elle subit lors des conversations à table les remarques désobligeantes qui stigmatisent son tempérament solitaire et sa placidité végétative⁸. Quand elle arrive à s'isoler lors d'une promenade dans la campagne, elle s'arrête pour pleurer. Les larmes se mettent à couler sur son visage frémissant balayé par le

⁷ Gilles Deleuze, « La Pensée et le cinéma », in *L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 223.

⁸ Delphine est traitée, en raison de son manque d'enthousiasme et de motivation, sans oublier son végétarisme, de « petite chèvre qui gravit seule la montagne » et de « simple plante ».

vent. L'expression d'une détresse intérieure se voit liée aux marques d'une agression extérieure. Les autres sanglots, approchés de près à la faveur d'un mouvement avant du plan, sont souvent déclenchés par les attaques de son proche entourage. On ne cesse de lui reprocher son attitude passive et fermée, peu encline à la drague ou à la socialisation. La recherche d'une consolation se heurte à de l'incompréhension quand ce n'est pas à de l'exaspération. À la question souvent posée, « Pourquoi tu pleures ? », Delphine répond en mettant en avant un décalage psychologique : « Pour rien », « Je ne veux pas rester toute seule », « Je ne suis pas fonctionnelle », « Je suis larguée ». Elle avoue finalement face à la jeune séductrice venue du froid, qui prend le soleil les seins nus à Biarritz, qu'elle n'a rien à montrer, qu'elle n'a aucune carte à jouer... avant de se mettre à pleurer dans la longueur de la prise de vue. La mise en scène des sanglots se comprend en termes de cruauté et d'acharnement : va-et-vient du plan qui marque l'isolement du personnage, zoom avant qui vient lui arracher les larmes. Cependant, la qualité de l'improvisation, jusqu'alors inédite dans les comédies de Rohmer, œuvre pour desserrer l'étau. L'irruption des larmes atteste alors la liberté de l'acteur que le spectateur finit par partager lors de la séquence finale. Delphine assiste à un coucher de soleil en présence d'un potentiel homme de sa vie. Le mouvement avant du plan annonce les larmes dans l'attente du rayon vert⁹, indice d'un amour véritable partagé. La vue du contrechamp dégage une autre perspective que celle du dénouement sentimental. La fin est certes heureuse en passant des larmes aux rires mais la conversion opère à autre niveau, celui de l'horizon cinématographique. Il devient possible de croire à un événement susceptible de changer la donne à partir du moment où il se rendrait visible. Ce sentiment d'adhésion provient de la croyance que le cinéma peut encore dégager une vision du monde moderne, aussi impitoyable soit-il.

Et la crise de larmes de *Vive l'amour* a clairement suscité des vocations à ce sujet : envie de cinéma, envie de réel. Dominique Gonzalez-Foerster, cinéaste plasticienne, choisit de retourner dans le parc dans son « *Taipei, 2000* », qui compose un des essais de *Parc Central* (2006). Elle dit bien dans son commentaire qui sous-titre silencieusement les plans : « Ces larmes m'ont donné envie de faire des films. » Il est troublant de revoir l'espace vert enfin achevé et de découvrir le lieu situé en

9 Un dialogue dans le film fait explicitement référence au roman de Jules Verne, *Le Rayon vert*, dont l'héroïne cherche une preuve d'amour à travers ce phénomène.

face de la rangée de bancs. Il s'agit d'une scène de théâtre abritée. Le léger oblique du cadrage dans la fiction de Tsai Ming-Liang pouvait déjà désigner au spectateur une place à côté de l'héroïne en pleurs. Ce qu'on retient des crises de larmes dans *Vive l'amour* et dans *Le Rayon vert* ne procède pas tant d'une d'identification au personnage que d'une sensibilisation à l'effet réel de la fiction, entre illusion et désillusion, déconvenues et surprises. Selon des modes forts divergents de variation, dans la durée ou dans la répétition, la mise en scène du monde se dévoile finalement en contrechamp, invisible ou symbolique, d'un visage en pleurs. La question de l'imprévisible est intimement liée à celle de l'improvisation lors de ces crises de larmes finales qui finissent par exprimer un renversement spectaculaire du psychologique.

Puissances du faux : doubler le récit ?

D'autres crises de larmes soulignent une dimension tout aussi critique pour le cinéma moderne que la perte d'identité : la mise à mal de la vérité. La question des vraies et des fausses larmes concerne de prime abord l'éthique de la création. À ce propos, Krzysztof Kieslowski a renoncé à son travail documentaire pour ne plus être confronté aux larmes réelles : « Les larmes réelles me font peur. En fait, je ne sais même pas si j'ai le droit de les photographier. Dans ces moments-là, je me sens comme quelqu'un qui se retrouve dans un royaume dont l'accès, en fait, est interdit »¹⁰. Le cinéaste polonais choisit alors la voie de la fiction en recourant si possible aux fausses larmes de glycérine. Chacun des films de la trilogie, *Bleu, Blanc, Rouge*, a pour plan final le héros qui pleure. Pour Žižek, ces larmes théâtrales, *larmes en boîte*, impliquent une distance trahissant la méfiance du cinéaste envers toutes les manifestations humanistes pathétiques de l'homme. La distance provient du décalage entre ce qu'affirment et ce qu'énoncent les pleurs : « Les larmes sont l'affirmation par laquelle s'énonce la position opposée, celle du bonheur »¹¹. Le jaillissement des larmes fictionnelles devient une opération de narration signalant, au-delà de l'expression des sentiments, des enjeux contraires, allant même jusqu'à contrarier une certaine manière de raconter.

10 Propos du cinéaste cité par Slavoj Žižek, *Lacrimae rerum. Essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski, Lynch et quelques autres*, (traduit par Christine Vivier), Paris, Amsterdam, Nouvelle édition poche, 2007, p. 10-11.

11 *Ibid.*, p. 129.

L'opposition, établie par Deleuze, entre narration *véridique* et narration *falsifiante* se trouve au cœur du sujet¹². Les *puissances du faux* ont déjà rendu indiscernables le réel et l'imaginaire dans le cinéma de la modernité, de Welles à Resnais, à travers notamment l'éclatement de la fiction en plusieurs versions contradictoires. Que se passe-t-il quand les pleurs des personnages se retrouvent intimement liés à ce jeu de cache-cache avec la vérité ? Dans *Eyes Wide Shut* (1999) de Stanley Kubrick, les crises de larmes, tout en faisant tomber les masques, œuvrent en fin de compte pour rendre tout récit suspect. On peut rappeler que le couple des Harford connaît une crise grave suite à l'aveu d'Alice d'avoir eu des fantasmes sexuels « trompeurs ». Dès lors, rien ne va plus. Bill se met à errer dans les rues de New York à la recherche de sensations fortes. Il se retrouve dans une demeure mystérieuse et participe à une fête masquée propice aux relations adultérines, avant que le climat ne devienne plus menaçant. De retour à la maison à quatre heures du matin, il réveille sa femme endormie. Le rire d'Alice a quelque chose de cauchemardesque. Et, en effet, quand elle aura fini de raconter son « *rêve atroce* », on apprendra que, dans son songe, cet éclat de rire visait à se moquer de son époux pendant qu'elle se donnait en spectacle avec des partenaires sexuels multiples. Bill a dû insister pour que sa femme, qui avait enfoui sa tête dans l'oreiller pour étouffer ses larmes et cacher sa honte, poursuive ce récit jusqu'à la fin, car dans un premier temps elle n'avait voulu faire état que des éléments étranges : le malaise de la nudité, l'impression de désorientation, le désert de l'endroit, le sentiment de terreur. Afin d'avouer sa trahison en songe, elle se redresse douloureusement, toujours agitée par les spasmes des sanglots, et réfugie sa face bouffie et rougie par les pleurs dans les bras de son mari. Bill, sidéré par la souffrance de ce qu'il entend, de ce qu'il imagine sûrement, commente : « Ce n'est qu'un rêve. » À nos yeux, la visualisation de l'aventure onirique de la femme convoque le souvenir de l'aventure nocturne de l'homme tant les correspondances scénographiques s'avèrent frappantes. Le récit en larmes, comme l'énoncera la morale du film, rapproche les deux expé-

12 Gilles Deleuze explique dans « Les Puissances du faux », in *L'Image-temps*, *op. cit.* : « La narration cesse d'être véridique, c'est-à-dire de prétendre au vrai, pour se faire essentiellement falsifiante. Ce n'est pas du tout "chacun sa vérité", une variabilité concernant le contenu. C'est une puissance du faux qui remplace et détrône la forme du vrai, parce qu'elle pose la simultanéité des présents impossibles, ou la coexistence de passés non-nécessairement vrais. », p. 171.

riences sur un même plan situé entre la divagation imaginaire et la manipulation occulte.

La confiance entre époux, au lieu d'établir la vérité, contribue davantage à instaurer un climat de suspicion et d'incertitude dès qu'il y a narration. Lors du deuxième retour à la maison, c'est également la crise de larmes qui déclenche l'aveu de Bill. Dans la lumière bleutée de la chambre qui glace déjà le visible, son visage se fige à la vue du masque sur le lit¹³, à côté de sa femme. Il s'effondre alors en pleurs et réveille à nouveau son épouse par un effet d'annonce réitéré : « Je vais tout te dire », « Je vais tout te dire ». La composition du plan propose un face à face entre le visage du héros et son masque à la fête costumée. Pareil doublement de son profil, associé à sa prise de parole, a pour effet d'en contester l'énoncé. Comme si tout récit était déréalisé par un effet masque. Comme si tout récit en cachait un autre. Le montage elliptique qui loge la confession de Bill en pleurs dans un fondu au noir montre bien la vacuité d'une narration qui a pour objet de dire le tout et le vrai. Les yeux rougis d'Alice au plan suivant attestent seulement que des larmes ont coulé sur les deux visages lors du récit éliidé. La morale de l'histoire au petit matin, lors des courses de Noël, consiste justement à passer outre la vérité et à conserver le lien en n'évitant toutes certitudes, si ce n'est l'existence de sentiments duplices et fuyants.

Les crises de larmes dans *Les Idiots* (1998) de Lars von Trier éclairent encore plus violemment le faire semblant des personnages. Un groupe de danois récalcitrants décide de se faire passer pour des retardés mentaux et psychomoteurs de façon à confronter la société à son hypocrisie et à démasquer son conformisme. Ce projet de mise en scène assimile d'ailleurs le groupe à une troupe d'acteurs qui pratiquerait l'improvisation : répétition dans la maison squattée, provocation de situations dérangeantes, accusation de mal jouer l'idiot. Le questionnement éthique de leur pratique intervient par l'intermédiaire du personnage de Karen, une femme sur laquelle le récit s'ouvre et se clôt. Cette étrangère, projetée à l'instar du spectateur dans cet univers décalé, va peu à peu prendre la place du chef dans la conduite du projet. Dès le départ, elle questionne Stoffer sur le bien fondé de leur

13 Il s'agit bien entendu du masque qu'il portait à la fête. On comprend donc son double étonnement de le retrouver aux côtés de sa femme quand il revient chez lui après avoir mené l'enquête sur la disparition étrange d'une prostituée.

démarche : « Comment peux-tu justifier de jouer à l'idiote ? » Il ne justifie rien et indique juste que cette entreprise de provocation mène toutefois à révéler son *idiot intérieur*. Le jeu de l'idiote construirait un idéal ironique de vérité. Et c'est d'ailleurs Karen qui, à travers ses crises de larmes de prétendue idiote, va libérer une forme d'expression non conventionnelle. Le passage de son statut, d'observatrice consternée à participante engagée, prend la forme d'une renaissance à l'état régressif : pleurs de nouveau-né dans la piscine après les sanglots à la fenêtre. Sa crise de larmes finale marque un point de non-retour pour cette fiction dans la fiction. Après la dissolution du groupe et les dérives expérimentales en milieu fermé, Karen demande à Susanne de l'accompagner chez elle. Confrontée au cercle familial dans le salon, elle décide de jouer à l'idiote en mangeant son gâteau : mastication hagarde, renvoi de nourriture en bouillie, dégoulinement du café. Son mari Anders la gifle car ce n'est pas une attitude à avoir pour une mère qui a récemment perdu son enfant et qui a disparu avant l'enterrement. Karen alors fond en larmes. Ses pleurs mêlés à la morve, à la salive, à la génoise étalée sur son visage la défigurent. La mise en scène la violente aussi. L'instabilité aléatoire du filmage en vidéo, qui a sévi en temps de crise et en temps d'accalmie, implique sautes du montage et agitations du cadrage. Comment mieux souligner le travail incessant de rupture dans la liaison et de fêlure dans l'affect¹⁴ ? À un moment, Susanne invite Karen à arrêter, à arrêter de pleurer pour de vrai et pour de faux comme une idiote. Les deux femmes partent précipitamment, laissant le champ vide après que la vérité a éclaté. C'est la fin du film. Les larmes du deuil nécessitent souvent un détour, voire un délai, car l'expression des sentiments se confronte non sans difficultés à l'horreur de l'absence.

Troubles de l'absence : différer le temps du deuil ?

Quand les larmes adviennent avec fracas en décalage avec la perte d'un proche, la réactualisation de la mort ou de la disparition produit un effet troublant de coexistence des temps à l'écran. Face au traumatisme historique et / ou individuel, les pleurs font remonter à la surface du présent des plans du passé, comme dans *Hiroshima mon amour*

14 Voir l'article de Jonathan Degenève, « Une Rupture des limites du lien : l'ouverture des *Idiots* de Lars von Trier », *Cahiers de l'École Doctorale*, n°3, *Le Lien, la Rupture*, Université de Savoie, Chambéry, 2007.

(1959) lors de la conversation au *Tea Room*. Jean-Louis Leutrat a commenté ce pouvoir de résurrection des morts logé dans la larme de cinéma qui fonctionne « comme le battement du cœur, comme preuve absolue »¹⁵. Dans *Je t'aime, Je t'aime* (1968), le montage aléatoire des reprises de souvenirs, rattaché au voyage expérimental dans le temps, se pose un moment sur les larmes de Catrine. L'explication à la source de sa crise, la nouvelle de la mort d'un ami que Claude lui avait cachée pour l'épargner, est montrée bien après. Dans certains films contemporains, l'éclatement des larmes des héros en deuil implique un remontage du temps sans recourir à la poétique du désordre et du fragment. Pour *Keane* (2004, Lodge Kerrigan) et *La Forêt de Mogari* (2007, Naomi Kawase), alors que le récit suit la chronologie de l'histoire, l'accès au présent se voit entravé par un blocage temporel. La perte d'un proche implique un retrait du monde qui met également à l'épreuve la logique du raccord dans l'enchaînement des plans.

Ce n'est que par une série d'attitudes corporelles, le plus souvent des attitudes de crise, que le travail de deuil se réalise. William Keane a définitivement perdu de vue sa fille après l'avoir laissée au kiosque à journaux de la gare quelques minutes sans surveillance. Depuis cette disparition, son état de crise d'angoisse permanent le contraint à se replier de plus en plus intérieurement : tête cachée dans l'oreiller lors de la crise d'angoisse à l'hôtel, corps courbé et prostré sur le banc lors du délire de persécution dans la salle de *bowling*. L'incapacité du personnage à pleurer s'explique par l'effort constant que demande son comportement de survie psychique à la recherche d'une barrière protectrice avec l'extérieur¹⁶. Keane semble surtout se protéger contre les données de la mise en scène. L'affolement prend une ampleur phénoménologique inquiétante due à la menace d'encerclement de la prise de vue (mobilité étourdissante de la caméra à l'épaule) et au risque de coupure du montage (imprévisibilité angoissante des faux-raccords). La réversibilité du voyant et du visible, qui implique une béance dans la perception¹⁷, met davantage à nu une blessure qu'une ouverture. Les signes de panique et de mal-être physique sont rendus encore plus

15 Jean-Louis Leutrat, « Le Cinéma, momie du changement », in *L'Invention de la figure humaine*, Jacques Aumont (dir.), Paris, Hazan / La Cinémathèque française, 1995, p. 292.

16 Ainsi quand il est vu à la fenêtre dans sa chambre d'hôtel, le changement de plan qui cadre son autre profil provoque un retrait dans le lit tellement cette approche du visible tend à le morceler et à l'entourer.

17 Maurice Merleau-Ponty, « L'Entrelacs - Le Chiasme », *Le Visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1998, p. 197.

oppressants par l'insistance du cadrage dans la durée : respiration panique, impression de suffocation et d'étranglement en deçà ou au-delà des pleurs. Les mouvements incessants de va-et-vient, du visage livide et exsangue de Keane à son champ de vision, créent un tangage difficilement supportable. La crise d'angoisse bascule alors dans une paranoïa du monde alentour. Quand Keane joue avec la petite Kira, la fille de sa voisine avec laquelle il a sympathisé, après seulement trois plans il en vient à hurler : « Quoi ! Vous regardez quoi ? Ne me regardez pas ! » Cette séquence a mobilisé dès le départ une lutte incessante entre la continuité et la rupture. L'homme encourage la petite fille, écho de l'enfant perdu, à faire rouler le ballon, à continuer de jouer, alors que le montage propose des faux-raccords sur son visage. Keane est mis en difficulté au point de tomber la tête, de baisser les paupières, et d'éclater de rage en cadrage resserré. Cependant la mise en scène du dernier plan intègre un passage nécessaire pour la crise de larmes finale qui va dans le sens d'un apaisement¹⁸.

La libération finale des pleurs, sans mettre fin à la douleur, pérennise, tout au moins peut-on l'espérer, un mode relationnel sans coupure. La dernière séquence à la gare convoque le souvenir de la disparition de Sophie, la petite fille du héros, qui restait jusqu'alors l'irreprésentable du film. On a juste vu au début Keane errer à la gare dans l'attente insupportable d'une réapparition qui n'a pas eu lieu. C'est pourquoi, à la fin du film, la présence de Kira rend visible au présent le hors-champ du passé. Il la suit des yeux quand elle gagne le kiosque à journaux selon ses directives. Et après un moment d'hésitation tourné vers l'inconsolable de la perte, la place vide laissée par Sophie, il va rechercher Kira. Tous les deux s'assoient. Ils échangent : [Elle :] « Pourquoi tu pleures ? Ne pleure pas. Tout va aller. Je t'aime. », [Lui :] « Je t'aime aussi. » La venue des larmes, qui s'arrachent de la crise, consacre un nouveau rapport du personnage au sensible. La versatilité du cadrage n'a pas cessé mais les panoramiques survolés, de son visage à sa vision, marquent davantage le lien entre l'absence et la présence qu'ils ne remarquent le point d'aveuglement d'un homme étouffant surplace. L'enveloppement entre le visible et le voyant, aussi douloureux soit-il, se produit, un temps, sans heurt. La possibilité des

18 Keane d'abord poursuivi par un filmage à l'épaule instable s'assoit comme pour contraindre le cadrage à se fixer. La pause lui permet de se reposer. Son ultime marque de persécution, « Arrêtez ! », a été entendue. Le mode de stabilisation rendant tout de suite moins menaçantes la coupe et la mobilité, il échange alors avec la petite fille en lui confiant son malaise.

pleurs établit une sortie temporaire de la crise temporelle en reliant *in extremis* un passé inacceptable à un présent en devenir¹⁹.

Retour sur les visages : devenir femme ?

Les crises de larmes conduisent à dépasser la psychologie du sujet moderne, seul, perdu, endeuillé, pour rétablir un semblant de lien avec le monde. Et ce rétablissement du lien au présent ne va pas sans le risque ou le souvenir de sa rupture filmique : discontinuité des faux-raccords, perte de visibilité dans la durée, contrariété des temps. Les visages en pleurs du cinéma contemporain comprennent la douleur même d'enchaîner et de représenter. L'histoire des visages au cinéma agencée par Jacques Aumont a déjà désigné plusieurs modes d'apparaître au fil des âges : le *visage primitif* qui ne vaut que soudé avec le corps, le *visage en gros plan* du muet qui refuse de se donner à lire pour mieux donner à voir sa photogénie, le *visage ordinaire* du cinéma classique qui est un lieu d'inscription et de circulation du sens *via* la parole et le champ contrechamp, le *visage humaniste* du néo-réalisme qui est un lieu d'expression et de recherche de vérité. Puis, à partir des années soixante, le visage est pris au piège, de Garrel à Eustache, par la machine infernale de la prise de vue :

L'épinglage du visage, le gros plan, la perpendicolarité, ont donc finalement ce sens : ôter au visage la possibilité d'être l'extérieur visible d'un intérieur invisible, faire de lui une surface d'inscription matérielle, sensible pour quelque chose qui va le frapper du dehors, pour un texte.²⁰

Depuis, le visage se trouverait défait par plusieurs stratégies formelles de sur-visibilité, de Stanley Kubrick à Leos Carax. Toutefois, Aumont lui-même pointe des œuvres qui vont à l'encontre de cette perspective toute tracée. Notamment *Faces* (1968) de Cassavetes où la caméra *torrentueuse* vient encore chercher sur les visages les marques de l'expression. La crise de larmes de la femme mariée et trompée, Maria

19 Ce trajet de retour sur le passé au présent est notamment rejoué pour actualiser le travail de deuil dans *Mogari* de Naomi Kawase. Les deux personnages, un vieux veuf et une jeune mère qui a perdu son enfant, finissent par lâcher prise avec le poids du passé en sanglotant à chaudes larmes dans la forêt.

20 Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1992, p. 139.

Frost, exemplifie ce double mouvement de *débordement* (ici l'éblouissement, le flou, le renversement, le dégoulinement) et de reprise du visage. C'est Chet, son amant d'un soir, qui lui assène, après une douche froide, une série de gifles pour la sortir d'une somnolence due à la prise de somnifères. « Pleure, montre que tu es vivante. » Dès lors, les larmes qui coulent en se mêlant au noir du rimmel sont recueillies de très près ; puis on passe très vite à une autre face de l'existence en faisant circuler l'affect. Selon Deleuze, la grandeur chez Cassavetes consiste justement à défaire l'intrigue « pour atteindre aux attitudes comme aux catégories qui mettent le temps dans le corps, autant que la pensée dans la vie »²¹.

L'œuvre contemporaine qui met au défi les histoires du visage au cinéma, tout en signalant les détours et les retours, du primitif au classique, est bien celle de Lynch. Les femmes en pleurs, de Dorothy Vallens (*Blue Velvet*) à Diane / Betty (*Mulholland Drive*) en passant par Laura Palmer (*Twin Peaks Fire Walk with Me*), exhibent des visages tuméfiés par les coups de projecteur, les marques de maquillage, les menaces du flou. Contrairement à la photogénie des gros plans chez Cassavetes, le geste de cinéma s'apparenterait davantage à la fabrique plastique du personnage qu'à son inscription dans la vie en images. Les cris, sortis des toiles de Bacon, déchirent la *tête sous le visage* dans cette peinture maintes fois réitérée d'une figure, entre l'abstraction de la souffrance et le portrait hystérique. Dans *Inland Empire* (2006), la mise à mal du visage de l'actrice Laura Dern est perçue à travers le visage témoin d'une femme en pleurs sur lequel le film fait régulièrement retour. La première séquence, en noir et blanc, évoque visuellement l'imaginaire de la prostitution clandestine dans les pays d'Europe de l'Est mais aussi la dé-définition constitutive des personnages lynchéens en « floutant » leur tête lors d'une passe dans un hôtel. La femme ne cesse d'ailleurs d'insister sur la non-reconnaissance des lieux : « Où suis-je ? » Ce principe d'effacement des traits et des repères par zones de défiguration à l'écran radicalise la conception des rôles dans ce cinéma : les visages sont comme greffés sur des « personnages-souches » dont la tête, à l'instar de celle du héros d'*Eraserhead* sur la scène du rêve, pourrait être décapitée et remplacée par une autre. Le personnage féminin de la « pleureuse », qui apparaît à la séquence suivante, en couleurs, retient l'attention car elle a un

21 Gilles Deleuze, « Cinéma, corps et cerveau, pensée », in *L'Image-temps*, op. cit., p. 250.

statut différent. Cette brune sans nom est assise sur le rebord d'un lit, enveloppée dans une serviette rouge, face à l'écran de télévision. Le montage alterne des vues de son contrechamp visuel (spectacle des *Rabbits*²² et prochaine séquence du film en accéléré, neige d'écran, retour au spectacle) avec sept plans de plus en plus rapprochés d'elle en train de pleurer²³. Seulement, le huitième plan du visage de la jeune femme ne s'inscrit plus dans une chronologie des larmes. Au même titre que le rembobinage à la télé de fragments de la fiction à venir, le montage opère un retour en arrière sur un visage en pleurs en reprenant de manière quasi imperceptible un cadrage précédent moins resserré. L'éternel retour des larmes sur ce visage étrangement lisse, éclairé par le contretemps des images, semble lié au mirage d'un récit rectiligne. Leutrat a précisé le pouvoir du cinéma, contrairement à la peinture et à la photographie qui figent les pleurs en perles, d'enregistrer la vie des larmes dans le temps :

Le cinéma, lui, propose vraiment la "momie du changement", c'est-à-dire des larmes qui apparaissent au coin de l'œil puis roulent, laissant une trace humide, et ceci peut se répéter à volonté.²⁴

Chez Lynch, la répétition implique discontinuité et réversibilité du flot des larmes de façon à mettre en crise le rapport du visible et de l'enregistrement.

Ce visage en pleurs va revenir à plusieurs moments clef dans le déroulement de la fiction. Il est à chaque fois associé au passage d'un sombre lieu à un autre, d'un visage sans maquillage à une face fardée pour les différents rôles (Sue, Nikki) joués par Laura Dern²⁵. La première réapparition de la brune en pleurs a lieu lors du premier basculement pour la blonde en crise du pavillon de banlieue sordide aux

22 *Rabbits* (2002) est une série de huit épisodes représentant les déboires domestiques, dans un salon, de trois personnages, Jack, Jane et Suzie, affublés d'une tête géante d'animal avec des grandes oreilles. Le réemploi de certains extraits dans *Inland Empire* génère des modes de passage car il s'agit bien d'un « théâtre originnaire » conçu par David Lynch.

23 Au premier plan on voit une trace séchée sur la joue gauche, une trainée encore humide sur la joue droite, la naissance et l'écoulement immédiat d'une nouvelle larme sur la joue gauche. Au deuxième plan, c'est la naissance d'une larme sur la joue droite qui se rend visible. Puis lors des cinq plans suivants, en alternance avec les images plein cadre de la télévision, le roulement de cette larme sur la joue droite s'accompagne d'un mouvement de rapprochement, arrêté puis repris par le montage, jusqu'au détail sur son œil droit.

24 Jean-Louis Leutrat, « Le Cinéma, momie du changement », *op. cit.*, p. 292. La notion de *momie de changement* est une référence à la pensée ontologique d'André Bazin.

25 Sue n'est autre que le personnage joué par l'actrice Nikki coincée dans la vie de son rôle.

maisons closes de *Inland Empire*. Plus exactement, on revoit à nouveau l'écoulement de la larme sur la partie basse de la joue droite. Et, contrairement à la première apparition, le mouvement lacrymal et le rapprochement de la prise de vue se font sans interruption du montage, en un seul plan, donc. Cette variation dans la répétition inscrit, selon l'ordre du récit, la primauté de la discontinuité sur la continuité comme si cette qualité ne pouvait être obtenue que dans l'après-coup. Difficile de ne pas faire le lien avec le ré-enchaînement aléatoire d'images indépendantes (le tourne-disque, le visage en surimpression, le visage en pleurs) à l'origine du changement d'un monde fictionnel à l'autre. La deuxième réapparition du visage de la brune, suite au deuxième basculement dans *Inland Empire*, fait écho à ce principe « d'endo-montage », à savoir l'extraction hors contexte narratif de plans déjà vus ou à voir. La chronologie des larmes a été dès le départ soumise à un retour en arrière. Il n'est donc pas surprenant que soit montrée la naissance de la première larme qui avait déjà séché sur la joue gauche lors de la découverte inaugurale du visage à l'écran. De fait, plus on avance dans l'inintelligibilité du récit, plus on remonte le chemin des larmes en créant des courts-circuits temporels. Cependant, après un dernier sanglot glissé qui aura imagé l'écoulement de la première larme sur sa joue droite, la femme brune sera finalement libérée par la femme blonde pour retrouver une ligne de vie, un *devenir-femme* qui s'avère incroyable chez Lynch.

La crise de larmes dans le cinéma d'après la modernité a pour effet de relier ce qui a été défait, sans vouloir pour autant effacer les blessures : flou de l'identité, vide du sentiment, brèche du temps mort, fêlure de la vérité... C'est à travers de telles dispositions que la mise en scène se confronte également à des menaces de discontinuité, de répétition, de défiguration en repoussant les limites de la narration et de la représentation. Il n'y a qu'à voir *My New Picture [is my Music]* (2006) de Bertrand Bonello²⁶. Le seul personnage, une gracile jeune femme, écoute inlassablement de la musique au casque de son baladeur. Le visible ne passe qu'à travers l'alternance de plages noires et d'images mentales à même de la transfigurer (filtre rouge, traces de sang, éclat du blanc). L'audio-spectatrice réapparaît presque toujours, marquée

26 Ce « film pour les oreilles », d'après l'album de musique composé par Bertrand Bonello, a donné lieu à une installation pour le 16^e Festival de Vendôme 2008 de façon à décliner les différents supports (CD, film sonore, site internet). *My New Picture* a été divisé en quatre parties : *Début*, *D'entre les morts*, *Vertige* et *Persona* pour le plan de pleurs final.

par les cernes et les contrastes lumineux. La dernière fois qu'on la voit, elle pleure dix minutes en plan rapproché, avec de brefs moments d'accalmie. Ses sanglots reprennent de plus belle quand un bruit de pluie se mêle à la composition musicale. Cette eau qui coule continuera d'emplir le hors-champ sonore sur les deux dernières images blanche, puis noire, alors que le visage sera éclipsé. Élégie du sujet, élégie du visible, avènement de l'écoute enfouie depuis toujours dans les profondeurs du cinéma²⁷ ? La crise de larmes annonce, quoi qu'il en soit, un retour après avoir pris le risque de la rupture. C'est la preuve que pour redevenir moderne, il faut continuer à pleurer.

Université Paris 7 – Denis Diderot

27 Jean-Louis Schefer s'interroge à ce sujet : « Le film crée donc une espèce de corps d'écoute dans cette nuit où nous sommes assis ? », *op. cit.*, p. 119.