

Jean-Luc Nancy : *L'Intrus* selon Claire Denis



D.R. - Pyramide Distribution Lolita Chammah, routarde sylvestre, croise le chemin de Louis Trebor (Michel Subor) dans "L'Intrus", de Claire Denis.

Rencontrer, avec Jean-Luc Nancy, la ressource invisible de l'"inspiration" du film de Claire Denis. Texte inédit.

« My films are not highly intellectual, and L'Intrus is like a boat lost in the ocean drifting, you know ? I think that's the way I picture it. »

1

Il aurait été légitime d'attendre que l'auteur du livre *L'Intrus* vienne témoigner de l'effet produit sur lui par le film qui déclare avoir reçu de ce livre "une inspiration". Ce n'est pourtant pas ce que je ferai. Ou plutôt, je ne le ferai qu'en essayant de démêler un peu ce que le film, à son tour, m'inspire. Je ne le ferai pourtant pas en analysant le rapport qui a pu s'établir de Claire Denis à mon livre. Ce rapport, cette lecture, doit rester à son secret, à son intimité, en même temps que le film en communique pourtant l'exposition intégrale.

Précisons-le tout de suite pour qui ne le saurait pas : le livre ne contient aucune histoire que le film aurait pu adapter (sauf à se transformer en documentaire médical, qui n'aurait alors, en vérité, gardé du livre aucune "inspiration"). Comme il m'est venu un jour de le dire, saisi par l'assonance, Claire Denis n'a pas adapté mon livre, elle l'a adopté. (Or c'est en particulier d'adoption que parle son film.) Le rapport entre nous n'est pas le rapport relativement "naturel" que suppose une adaptation (un simple changement de registre ou d'instrument), mais le rapport sans naturel ni évidence d'une parenté qui doit tout à son élaboration symbolique. Que ce soit là, en dernière instance, la vérité de toute parenté - c'est peut-être aussi une des leçons du film, tout comme mon livre fait penser qu'il n'y a pas, pour finir, de "corps propre" véritable: et ce "tout comme" a déjà engagé le système complexe et délicat des correspondances, des "inspirations" ou des contagions entre nous.

Le livre consigne seulement une brève réflexion sur ce qu'une greffe du cœur peut représenter quant à une conscience contemporaine de l'identité. L' " intrus " y désigne une altérité irréductible et cependant incorporée dont la transplantation ne forme qu'une figure au sein d'un processus plus général de transformation qui affecte tout ce qu'on croyait pouvoir désigner comme " naturel " et qui entre dans le règne général de ce qu'ailleurs je nomme notre *écotechnie* . Rien à voir, donc, avec le scénario complexe et même labyrinthique d'un film dans lequel un homme traqué et au cœur épuisé se fait greffer afin de poursuivre la quête d'un fils abandonné.

Rien à voir, et pourtant... il suffit que je juxtapose les deux arguments ainsi contractés du livre et du film pour faire naître une lueur: si la filiation peut être considérée comme une image (métaphore et métonymie tout ensemble) de la naturalité en général, comment ne pas accorder que le film met en question, en énigme et en suspens l'idée même ou l'hypothèse de cette naturalité ? Au-delà, on pourra se demander si ce n'est pas de la naturalité en général qu'il s'agit. L'ampleur et la beauté des paysages des deux hémisphères donnent à leurs images une autre force que celle de décors esthétisants: la question est posée - par exemple dans un long plan immobile de crépuscule sur la mer violette des îles - de la nature de la nature, si je peux dire, pour nous, aujourd'hui, et de la possibilité ou non d'habiter encore la terre (c'est un essai d'habitation, de retour à une demeure, qui fait l'avant-dernier tournant du film, non moins ambigu que les autres).

Je ferai le pari d'avoir ainsi rencontré, au moins par un biais ou par un angle, la ressource invisible de l' " inspiration " de ce film et de pouvoir comprendre comment, en dépit de l'irréfutable, irréductible et bienvenue hétérogénéité qui sépare le film du livre, le premier fait retour vers le second et l'entraîne, dans ce reflux, au-delà de lui-même.

Suivons le fil ainsi dégagé, celui d'une " dénaturation ". Il va se révéler lui-même tressé de plusieurs brins. J'annonce simplement ceux que j'ai cru discerner: ils se désigneraient respectivement sous trois couples: " père et fils ", " Christ et Dionysos ", " femme et chiens ". Sur chacun de ces registres, peut-être (car je ne fais ici que des essais, tout juste esquissés), se produirait une forme d'intrusion qui déferait ou qui déjouerait le " naturel " qu'on attendrait (celui du " père ", du " dieu ", de la " femme "). Ce à quoi répondrait aussi le tressage de ces brins dans le film à travers le montage à ellipses et l'image en larges aplats ou en passages et en échappées: le rythme d'une pensée surprise et syncopée - une pensée occupée avant tout non de ses " idées " mais de son mouvement, de son allure et de son déplacement. Comme le dit dans le film la vendeuse d'une montre de prix au boîtier transparent: on peut apprécier la beauté du mouvement. Cette montre, inutile dans l'action racontée, c'est le film lui-même, de même qu'aux dernières images la meneuse de chiens de traîneau lancés dans une course sans but, riant à la forêt glacée qu'elle traverse, c'est encore le film. Et c'est en même temps celle qui le filme et qui file avec lui; celle qui file dans le film jusqu'à sortir de lui, jusqu'à le faire sortir de lui-même, avec un plaisir qui redouble au moment de crever l'écran.

2

Sur un premier plan, la simple filiation naturelle est ostensiblement mise en scène par le début du film, lorsque le fils de Trebor est présenté dans ses fonctions de père (de deux tout petits enfants), d'homme domestique (il peint un plafond) et de géniteur (il fait l'amour à sa jeune femme, dont les seins rappellent à leur tour le rapport aux enfants, du reste dans un contraste amusé avec les biberons - de manière générale, on peut dire que le père est expressément présenté comme un *rôle*, à commencer par l'image qui le découpe dans les cadres de deux fenêtres). Or ce fils, nous l'apprendrons, n'est justement pas le " fils bien-aimé " : ce dernier, Trebor l'a abandonné à Tahiti où il partira plus tard le chercher. Pour lui, il fera construire un bateau, car " mon fils est un bon marin " : un bon marin, c'est sans doute ce que Trebor lui-même a été ou a voulu être dans sa jeunesse, lorsqu'il abordait aux îles Marquises, ainsi qu'on le verra dans un flash-back (qui utilise un ancien film inachevé de Paul Gégauff, au titre en quelque façon prémonitoire - " le Reflux " - et dans lequel jouait Michel Subor jeune).

La donnée de base est donc un trouble introduit dans la filiation - ou bien *sur* la filiation - par une préférence inexplicable, immotivée, qui choisit entre deux fils celui qui représenterait une jeunesse (à coup sûr idéalisée) mais aussi celui qui fut délaissé, sans doute parce que sa mère était une étrangère de la lointaine Océanie, une Marquisienne aimée au gré d'un voyage. C'est aussi pourquoi le motif filial est introduit après un motif d'ouverture qui est celui du passage des frontières et des

transferts illicites. C'est alors la jeune mère, dans son métier de douanière maîtresse-chien, qui contrôle les cargaisons suspectes. D'emblée, par le jeune couple et le double motif qu'il porte, nous est désigné un ordre de la lignée et du passage légitimes, authentiques et par cela que, sans exagérer, on est en droit de dire : une économie politique naturelle. Mesurée à cette aune, la greffe de cœur que Trebor obtient est une simple restitution d'intégrité, l'énergie redonnée pour aller plus loin. Cependant, la greffe elle-même puis l'achat du bateau impliquent une grosse somme d'argent, manifestement illégal et non moins manifestement soustrait au premier fils (double illégalité en quelque sorte: au fond, Trebor vole tout le monde, et lui-même aussi pour finir.

Nous saurons que le fils délaissé est devenu le regretté. Trebor voudrait le retrouver: " trouver", n'est-ce pas ce qu'évoque son nom, et même en anglais si l'on passe par " trover " qui vient de " trouvere", donc de *trobar* et donnerait une coloration poétique à ce qu'on pourrait intituler " l'invention du fils" (or c'est en français qu'est utilisé ici ce prénom, qui par ailleurs en anglais parle de l'habileté; mais le français appelle aussi "tribord", terme de marine). Il voudrait retrouver ou plutôt enfin découvrir cette image, cette idée pure de filiation accomplie. Cela ressemblerait à un retour chez soi. " Je veux accueillir mon fils chez moi" dit-il en installant la case qu'il a retrouvée. C'est une pauvre demeure délabrée, où le vent agite un morceau de moustiquaire comme un fantôme. Trebor veut chasser les fantômes et faire apparaître le vrai visage du fils, de lui-même, de l'amour, de la nature réconciliée. Lors de la conclusion de l'achat du bateau, l'armateur coréen lève son verre en disant " Je vous propose de célébrer l'amour entre le père et le fils. " Trebor trinque et boit, mais la force de l'alcool lui arrache un hoquet. Il dit " C'est fort! " - comme s'il répondait, dans une totale ambiguïté, aux paroles de l'armateur.

Henri, son ami marquisien et compagnon d'antan, provoque la recherche d'un fils de substitution par un conseil de village qui reçoit des candidats. Ce " casting" inédit met en lumière la complexité du propos: une structure sociale du monde " archaïque" entreprend sans difficultés de doter d'un fils inventé celui qui jadis fut un bref instant l'un des siens. La scène vaut en même temps comme une théâtralisation du travail de l'imagination ou de l'idéalisation, et comme une dramaturgie de l'art et des artefacts des structures de parenté. Aucun des jeunes gens ne répond à l'attente d'une ressemblance, la seule attente possible en l'absence de tout autre critère. A défaut du vrai fils, un garçon qui ressemblerait au père et dont la peau présenterait la teinte convenable au métissage, permettrait d'imiter la nature.

Mais cet art de découverte échoue. La ressemblance, signe ou signature de la nature, est introuvable. Trebor à l'état de nature restera le grand corps nu et blanc qui s'exposait au soleil dans la forêt du début de l'histoire, couché contre ses chiennes, celui qui nageait, qui faisait du vélo, ce corps athlétique seulement occupé de lui-même. A-t-il seulement un rejeton véritable ? Le sait-il lui-même ? Celui qui finira par tenir la place du fils ne le devra qu'à sa propre initiative et à une insistance qui l'oppose à Trebor avant de l'imposer à lui (mais alors, ce dernier, affaibli, n'est plus chez lui, a dû être hospitalisé). Il refuse l'argent, il n'entre pas dans ce circuit de la (fausse) valeur générale, et c'est un surfeur: une autre, une toute autre espèce, époque et style de " marin ".

En fait, ce fils pas même adopté, en quelque sorte lui aussi greffé sur Trebor (il vient à l'hôpital, il revêt la tenue de protection), va être pour finir celui qui retrouve la trace du premier fils et qui rend possible la révélation sur l'origine du cœur greffé, pris à ce premier fils assassiné.

D'une certaine façon, la boucle de la filiation se ferme dans ce retour terrible du cœur du fils à la poitrine du père. Mais ce retour est terrible, précisément: il implique le meurtre et la vengeance, la cruauté raffinée par laquelle les créanciers de Trebor veulent le faire payer (ils le lui disent: sa dette est inextinguible). Peut-être aussi cette horreur n'est-elle, tout entière ou en partie, que le délire de Trebor : ou bien il hallucinerait les conséquences du méfait (du crime, a coup sûr) par lequel il s'est enrichi, et/ou bien il hallucinerait la provenance filiale (comment ne pas fantasmer, si peu que ce soit, la provenance d'un cœur greffé, sa paternité ?).

Pour finir, Trebor s'en va sur un bateau, en compagnie du cercueil du fils mort dont le cœur vit en lui, et de Toni qui l'entoure de soins. Il revient, peut-on penser, vers l'île où il voulait attendre son fils - vers l'île, la solitude, la nature, l'immémorial. Mais il ne fait retour, en vérité, vers rien d'autre que vers sa mort, pour ce que son état permet de supposer. Ou bien vers une vie suspendue à un fil. Le retour ne ramène à nul point de départ, à aucune origine première, et le " paradis" polynésien s'échappe dans la

nuit - laissant place pour finir à la neige de l'hémisphère Nord.

Les généalogies sont lointaines, improbables ou incertaines. C'est bien ce que nous indiquaient les photographies des ascendants chinois de l'homme d'affaires avec lequel Trebor s'entretient à Papeete. Rien n'est dans la génération ni selon la descendance: tout est dans le départ, le passage, la dérive et la loi qui soumet tout retour à ne jamais revenir au même. L'intrusion de l'autre est la règle. S'il est une morale politique silencieuse dans ce film, c'est celle qui refuse toute assomption d'identité et de naturalité, y compris - et c'est sa pointe la plus fine - celles qui s'identifient par les noms de " métissage " ou de " créolité ". L'intrusion est plus forte, moins réductible et plus troublante qu'aucun mélange: car elle va déjà du même au même, ici de Trébor à Trébor.

3

Or le passage, le déplacement, le changement de lieu dans l'irruption et dans la fuite, le déplacement à travers les pays et les océans (l'étiquette " *wild pacific* " cousue sur un jean), le frottement des langues (on entend le français, le russe, le coréen, le tahitien, les chiens), et tout le mouvement d'un temps à la fois mesuré (une montre précieuse) et sans mesure (rien ne donne l'échelle du temps de la greffe, de sa convalescence, de la résorption de la cicatrice, un temps ostensiblement soustrait à la durée), tout cet ensemble mobile, fluide et agité, donne le schème directeur du film. Glissements de la nage ou du vélo, déplacements des voitures, courses des chiens, trajets des avions et des bateaux, déambulations, glisse du surfeur: le mouvement du film, sa *kinesthésie* est un mouvement de mouvements et de sensations de mouvements dont la conclusion se suspend en plein élan du traîneau à chien et du fouet de leur conductrice .

Ce n'est pas que le temps compte, ou plutôt il compte dans tous les sens, il est précieux (comme la montre) comme temps du retour et comme temps de la quête, comme temps de mémoire et temps d'attente, comme temps de tension et de relâche. Comme la montre achetée à Genève, au cœur de l'industrie horlogère de précision et du système bancaire réunis, le temps compte absolument et ne compte pas: chaque instant est précieux, mais tous les instants sombrent dans l'équivalence générale du déplacement.

De façon parallèle, le temps est mécanique, ajusté, compté - pareil à la pulsation régulière d'un cœur, à cette machinerie dont seul le battement importe - et *en même temps* il est continu et fluide, variable, élastique et imprévisible. C'est ainsi qu'il faut " apprécier la beauté du mouvement ". La durée tout à la fois s'élève et se suspend, elle ne cesse pas d'être trouée ou déjouée par des ellipses, par des flash back mal décidables ou par des simultanités incertaines. Ainsi, pour ne prendre qu'un exemple, mais non le moindre, l'enterrement qui a lieu assez tôt dans le film, et qui n'est pas très nettement ou pas très fortement localisé (sans doute à Papeete) pourrait être celui de Trebor lui-même, ou celui de son fils, voire n'être qu'un enterrement anonyme ayant valeur symbolique: nous ne saurons rien de précis, tout est dans la lente avancée du cercueil en gros plan et dans les paroles du prêtre.

D'une manière très littérale, l'intrusion mutuelle des temps et des lieux, avec celle des personnes, fait la pensée la plus propre du film. Presque à chaque image s'imprime un signe fort, une marque d'intrusion semblable à la cicatrice, comme des taches et des nodules sur la peau de Trebor, des grains de beauté sur celle de sa maîtresse ou sur le sein de l'éleveuse de chiens, les yeux de la masseuse aveugle, eux-mêmes comme des cicatrices, ou encore un clocher dans le ciel de Genève, des ombres furtives dans la forêt, la minuscule lumière qui clignote au loin sur le rivage de la mer violette. A l'instar de la cicatrice et de la houle marine, toutes les peaux sont accidentées, creusées ou soulevées, sensibles, émues, exposées.

De manière analogue, le jeune couple du fils et de la douanière croise dans la forêt un groupe de randonneurs. Elle dit : " ils n'ont pas les bonnes chaussures. " Il répond " Tu remarques tout. ". Il se peut que ces randonneurs soient mal équipés ou bien qu'ils soient de faux randonneurs, d'autres clandestins occupés à passer de jour. Nous ne saurons rien d'autre, et cette scène sans suite s'inscrit comme une inclusion de doute, comme une intrusion tout à la fois dans le récit et dans la montagne frontalière.

En son milieu, comme une explosion de l'image, jaillit le flot des rubans multicolores qui orne le rituel coréen d'un baptême de bateau. C'est comme une gerbe de films chatoyants, de pellicules

chamarrées surgies d'un ballon de papier comme du cœur du film dans un mélange de joie, de fête et d'ironie.

4

Un autre fil d'interprétation se présente, engendrant presque un autre film qui viendrait affleurer dans le premier, sous la surface comme ces corps pris sous la glace que montre dans le film une vision aussi bien possible qu'irréelle et onirique. Qui est mort ? Qui a été tué ? Qui est resté pris sous la glace ? Quel cœur les chiens prennent-ils dans leur gueule ? A tout cela il peut être répondu, mais les réponses sont faites pour se brouiller, comme la mort et la vie le sont aussi. L'intrusion pourrait devenir celle de chacune dans l'autre.

Le corps étranger, cette fois, serait identifiable comme celui du Christ, ou du moins d'une figure christique. Cette assertion peut paraître étrange, et il est possible qu'elle le soit en effet. Cependant, il n'est pas permis d'écarter sans autre examen une série d'indices dont le nombre limité à travers le film ne peut pas pour autant dispenser de considérer l'importance. Chacun d'eux, en effet, suffirait à établir une référence christique. Il n'importe pas que Claire Denis et son co-scénariste en soient conscients ou non; mais on rappellera que dans *Beau travail* cette référence était aussi présente et l'était, pour le coup, dans le principe même du texte inspirateur, le *Billy Budd* de Melville.

Il faut donc relever tout d'abord une série de croix dont la première, au moins, se trouve très délibérément montrée en gros plan: croix de bois, nue, plantée dans la forêt du Jura et filmée de telle manière qu'elle n'est pas loin d'occuper tout l'écran et de le croiser en quelque sorte, imprimant au film une sorte d'emblème double: à la fois le signe d'une espèce de croisade et celui de la croisée d'un viseur par où nous sommes invités à regarder. Cette image n'est pas fortuite, et après elle on ne pourra que lui relier une croix piquée sur un clocher de Genève, au milieu de la neige qui tombe, petite croix de fer elle aussi soulignée par l'image, ainsi qu'une autre croix plus petite encore et discrète qui apparaît dans le motif brodé d'un rideau à Papeete. Enfin on aura vu passer et même s'avancer avec solennité - et dans un éclairage tourmenté - le crucifix doré appliqué sur le cercueil que quatre hommes portent dans une église où un prêtre, ayant touché le cercueil, prononce une homélie sur laquelle on reviendra plus tard. Enfin, comment ne pas remarquer la forme de demi-croix présentée par la cicatrice de la greffe?

A la série des croix vient s'ajouter une série d'indices moins immédiatement prégnants mais qui décident de manière encore plus forte en faveur d'une interprétation christique qu'il n'est donc pas possible de refuser d'entrouvrir, quand bien même il n'est pas question de la mener à une conclusion.

Le "vrai" fils (réel ou imaginaire) est nommé "fils bien-aimé" dans une lettre que Trebor aura laissée à demi brûlée (si mal brûlée qu'elle est comme destinée à être trouvée), et que déchiffre le fils "réel" lorsqu'il s'inquiète de l'absence de son père. "Fils bien-aimé" est selon la version la plus souvent retenue l'expression évangélique par laquelle une voix céleste désigne Jésus lors de son baptême dans le Jourdain. Lorsque plus tard, à Tahiti, nous commençons à comprendre que ce fils bien-aimé n'est peut-être pas de ce monde (pour le dire en termes évangéliques !), nous assistons au creusement d'une tombe dont nous ne savons pas à qui exactement elle est destinée, pas plus que nous ne savons qui repose au juste dans le cercueil, ni si le cercueil doit aller dans cette fosse (toujours règne l'indécision sur la vie et la mort, sur les vifs et les morts). La scène du creusement s'achève par un plan fixe délibérément étrange, pareil à une photo posée où les ouvriers immobiles, appuyés sur leurs pelles, encadrent la fosse vide comme pour la présenter. Le tombeau vide, on le sait, fait signe vers la résurrection. Or il est clair que toute la logique du retour évoquée ci-dessus peut se dédoubler en logique de la résurrection: aussi bien celle de Trebor grâce à la greffe (il est banal de dire qu'un greffé du cœur est un "ressuscité") que celle du fils "réel" dont le cœur revit ou survit dans son père, ou bien encore que celle du "vrai" fils (ré)incarné par la grâce de Toni. La résurrection du Christ est suivie de son ascension. Or le corps du fils supplicié (car c'est bien son supplice que montre à la morgue sa poitrine mal recousue) est hissé en l'air par un élévateur de palettes pour être mis à bord de ce qui sera le dernier bateau du dernier voyage de Trebor et de ses "fils". La caméra filme cette ascension depuis le sol, en une longue contre-plongée qui met en gloire le corps enveloppé dans son étui ciré. Ascension lourde, assurément, ascension mécanique et ostensiblement filmique - mais pour cela même éloignée de la fantasmagorie religieuse pour parler d'une véritable élévation du regard.

De la croix à l'ascension, la conséquence est bonne et il n'est pas besoin d'en dire plus. Je ne chercherai pas à ficeler une christologie qui n'a rien à faire ici. Je remarque seulement qu'une certaine pensée du Christ, assez fréquente dans la tradition - mettons, de l'épître de Jacques jusqu'à Nietzsche - aime à le présenter comme un intrus qui dérange, qui apporte le trouble et l'inquiétude d'une étrangeté au monde. Or la référence scripturaire elle-même n'est pas absente. Ce que nous entendons du prêtre lors de l'enterrement est un passage de *l'Apocalypse*, dont il faut retenir trois points: d'une part Dieu y dit qu'il est " l'alpha et l'oméga " et que c'est lui qui dispense " l'eau de la source de la vie " ; d'autre part il annonce un héritier qui " lui sera un fils " selon cette vie ; enfin il oppose à ce fils de la vie " renouvelée " (selon le contexte du passage) " les craintifs, les mécréants, les horribles, les meurtriers, les prostitués, les drogueurs et tous les menteurs " qui seront précipités dans la " seconde mort ", c'est-à-dire dans celle qui ne connaît pas de résurrection. Aux motifs de la vie et du fils s'ajoute ainsi le motif, lui aussi indécidable, d'une possible " damnation " de Trebor qui a été meurtrier à coup sûr, et peut-être aussi tout le reste ...

Il n'est pas question pour autant d'identifier ici une référence religieuse en tant que telle. Ce qui est en jeu, c'est le rapport d'intrusion de la vie dans la mort et de la mort dans la vie (" *S'enfout la mort*", rappelons-nous cet autre titre de Claire Denis). Or cette intrusion se double précisément d'une fugitive intrusion dans la figure christique de cette autre figure mythique de la-vie-la-mort qui est Dionysos (dont le nom se retrouve dans celui de " Denis "). En effet, lorsqu'il a lu la lettre au " fils bien-aimé ", dans la cabane de la forêt, cette autre demeure où le père n'attend pas, le fils " réel " a aussi ramassé et coiffé une couronne de feuilles et de fleurs. Celle-ci avait été tressée et portée par la sauvageonne qui hante les bois et qui n'entre dans aucun rapport avec les protagonistes, sinon par contiguïté et par analogie, elle aussi liée comme Trebor à la nature, au soleil et à l'eau lustrale, aux chiens, elle aussi comme le fils et comme les agresseurs russes tués dans la forêt, elle qui ne prononce pas un mot le temps de ses apparitions. De manière assez nietzschéenne, c'est un Christ-Dionysos qui finit par emporter le secret de la vie au-delà de toute nature.

Un contre-champ l'aura souligné: la couronne dionysiaque a été tressée et coiffée par la sauvageonne au moment même où, dans la cabane, Trebor et sa maîtresse s'étreignaient.

5

On reviendrait ainsi une fois de plus au passage. Tout le mouvement du film, toute sa cinématique au sens propre a lieu dans le passage. L'intrus est tout autant celui qui passe que celui qui fait irruption. Son irruption s'accompagne de son départ, elle en est indiscernable: c'est ainsi qu'il reste étranger dans son passage, et ne peut être identifié ni assigné à demeure. Il passe, il traverse les frontières ou les gués, comme lors du transport des affaires et des meubles vers la case que Trebor veut investir, dans ce singulier transbordement sur la tête des deux hommes d'un matelas - synonyme de repos et de confort - ainsi tenu au-dessus des eaux et de leurs dangers (or on est tout près de l'évocation du passé par les images du film ancien qui montrent ces deux hommes jeunes aux prises avec la tempête).

Ce passage ne va pas d'un présent à un futur. Il n'est proprement ni une quête, ni un progrès, ni une fuite, et il n'est pas vraiment une histoire. Il passe d'un présent à son propre passé, et ne revient au présent que pour le voir à nouveau passer.. L'obscur passé russe de Trebor le poursuit, cependant qu'il cherche à renouer avec un fils perdu qui ne veut plus le voir et qui ne le reconduirait, de toutes façons, qu'à sa propre jeunesse pour mieux le rapprocher enfin de son déclin imminent, à moins que tout ne vienne se suspendre dans le temps immobile d'un passage sans fin sur un bateau dont on ne verra pas l'accostage, le père et les deux fils, l'un mort et l'autre feint, embarqués sans destination. C'est une singulière trinité du cœur: l'un a perdu le sien, l'autre " tourne à vide " (comme il lui a été dit plus tôt par la Russe), le troisième prend soin des autres comme si seul cet étranger avait tout compris de ce que nous-mêmes ne comprenons pas.

De manière analogue, le film passe d'un hémisphère à l'autre, de l'Ouest à l'Est d'abord puis du Nord au Sud. Mais ce sera pour revenir *in extremis* dans l'hiver du Jura. Il n'y a pas eu de progrès, pas plus que la Polynésie ne pourrait être prise pour quelque paradis. Assurément, elle est non seulement enchantée dans le fantasme de Trebor, mais elle remplit aussi l'image du long frémissement luxuriant des palmes et de l'émeraude des eaux. Cependant, un des premiers plans à Tahiti montre une large enseigne, " Tahiti Quincaillerie ", qui se passe de commentaires.

Ce passage ininterrompu qui mobilise le film tout entier a lieu sous le signe de la traversée: Trebor traverse un lac à la nage, parcourt les montagnes à vélo, soigne méticuleusement ses pneus, des frontières sont traversées, des passeports sont brûlés, une étendue de neige est traversée d'un corps cruellement tiré par des chevaux, les océans sont traversés, un bras de mer est passé à gué, jusqu'à ce qu'un traîneau emporté par ses chiens vigoureusement menés entraîne pour finir le film au fond de l'écran. Et dans l'éclat de rire de la maîtresse des chiens résonne à nouveau, tout autrement, l'éclatement des rubans du baptême naval, la promesse joyeuse et inquiétante de départs toujours renouvelés, à laquelle renvoie aussi, en contrepoint, le plan d'une belle hélice cuivrée, immobile à demi émergée. S'il y a un film qui sait ne pas s'arrêter, c'est bien celui -là.

Cette circulation permanente, ce *perpetuum mobile* entraîne aussi une grande rareté des intérieurs au milieu d'une profusion d'extérieurs largement ouverts - collines, routes, côtes, grand large. Les intérieurs sont souvent vus du dehors (fenêtres du jeune couple et de Henri qui se répondent de début en fin de film) ou bien ils sont précaires (cabane, hutte, chambre d'hôtel, vagues bureaux). Tout est dehors, tout est tourné vers le dehors pourrait-on dire en faisant résonner les deux sens ici possibles de " tourner". Le rapport de l'intériorité et de l'extériorité (de l'espace, de l'étranger) se détermine comme une exposition de la première à la seconde et par la seconde: de fait, la première est réduite à être supposée, jamais présentée ni accessible. Qui est Trebor ? Qui, Toni? Qui, Henri? et ainsi de suite ... Nous comprenons que ce n'est pas la question: ou bien, c'est la question qui n'attend pas de réponse, mais veut se poursuivre indéfiniment. Gauguin, dans ces îles Marquises, peignait son grand tableau " D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous? " S'il y a un tableau qui ressemble à un film - et en cinémascope - , c'est bien celui-là.

6

Le passage ininterrompu a lieu dans une double compagnie: celle des femmes et celle des chiens, les premières liées aux seconds dans les figures de la douanière, de la sauvageonne, de la fille russe et de l'élèveuse (que le générique nomme " la reine de l'hémisphère nord ").

Les femmes ne se déplacent pas, ou du moins ne sont-elles prises dans le déplacement que de façon souveraine (la " reine" mène son traîneau, la Russe son cheval). Elles ne sont pas prises dans l'errance des hommes. Elles gardent plutôt les lieux - la pharmacienne, sa pharmacie, tout en visitant l'isolé de la forêt, l'élèveuse, son élevage, la mère tahitienne, sa maison et ses enfants - ou bien elles soignent (la pharmacienne, la masseuse), et si elles errent, elles aussi, ce qui est le cas de la sauvageonne et de la Russe, c'est à titre de doublets de l'errant qu'est Trebor. La première est en quelque sorte son double féminin, elle aussi réfugiée dans les bois sans que la raison nous en soit donnée, la seconde est la Némésis attachée à ses pas: Trebor n'existe en quelque sorte que comme une figure doublée de chaque côté par ces deux allégories de lui-même.

La sauvageonne est avec Trebor la seule à être montrée presque entièrement nue et se livrant au plaisir, lui du soleil, elle d'un bain (pris chez Trebor, dans sa baignoire, en son absence), de même que c'est d'elle qu'un rêve ou une hallucination montrera le cœur arraché et flairé par les chiens, cependant qu'une autre image (du sang et des poils de chiens sur un bracelet) nous convainc qu'elle a été tuée, ou blessée. De manière indécise et pourtant soulignée par le parallèle de leurs corps épris d'eux-mêmes comme d'une " nature", elle est une des âmes féminines de Trebor, c'est-à-dire justement son corps, sa jouissance. La Russe serait son autre féminité, sa conscience, sa culpabilité, la voix de son âme - non pas nécessairement morale, mais chargée de la mémoire, de la vigilance et du calcul. La sauvageonne ne parle pas (si ce n'est elle, toutefois, qui chuchote au générique et dans l'obscurité des mots qui parlent de " donner un cœur" ; mais c'est peut-être une autre, j'y reviendrai), la Russe au contraire parle, de manière cinglante et sèche, ou bien elle envoie des messages électroniques. Elle supplicie aussi bien Trebor que son fils, tandis que la sauvageonne - en réalité ou en rêve - se trouve suppliciée. La première prononce que " ton cœur tourne à vide", tandis que la seconde, peut-être, n'a rien espéré d'autre que partager son cœur avec Trebor.

Deux femmes soignent. La pharmacienne du village, montrée dans l'exercice de ses fonctions pour bien les souligner, porte à Trebor des médicaments en même temps qu'elle vient partager son lit - et passer tout près de son inquiétude. La masseuse coréenne aveugle visite Trebor dans son hôtel, monte sur le lit pour le masser. Le contraste à plusieurs faces de ces deux femmes dit quelque chose de deux médecines et de deux mondes. Le passage de l'une à l'autre est aussi le passage d'une vie à

une autre, avant celui d'un hémisphère à un autre. Cependant Trebor ne quittera pas la médecine occidentale, il continuera de prendre ses (nouveaux) médicaments, et il devra retourner à l'hôpital (si l'on peut dire, puisque nous n'avons rien vu de l'hôpital de la greffe). Dans ce nouvel hôpital, à Papeete, il est observé par deux infirmières aux visages très doux et très jeunes dont le regard se charge en même temps de tendresse et comme d'un intérêt inquiet pour ce malade sans doute exceptionnel ici. Mais leurs visages signifient aussi, dans cette brève distraction de leurs tâches médicales, qu'il ne s'agit guère ici de médecine ...

La maladie du cœur est le propre de l'homme, le soin - sinon la guérison, peut-être impossible - le soin et la sollicitude sont le fait des femmes: en même temps, leur dédoublement signifie qu'il s'agit moins proprement de technique médicale que de la " technique" impossible d'un véritable changement de cœur, d'une métamorphose intérieure de Trebor, de cette conversion ou de cette révélation que le " fils bien-aimé" pourrait représenter. Car tout l'amour dont il est capable se tient dans ce " bien-aimé" - tout cet amour qui peut-être n'est rien, ou rien que ces paroles mêmes, rien que cette incantation presque silencieuse.

Deux femmes sont mères - la douanière et la Marquisienne. Toutes les deux sont vouées par Trebor à souffrir dans leur maternité: sa paternité impossible se double de leur maternité blessée. Les autres femmes sont sans enfants : c'est lui qui est le leur, sous leur garde ou bien sous leur surveillance, sous leurs regards inquiets, attentifs ou distants, moqueurs ou bien encore aveugles et par conséquent voyant droit dans son cœur.

Quelle est l'affinité qui rapproche les chiens et les femmes? C'est celle du pressentiment de l'intrusion. Le chien dressé de la douanière sait flairer la marchandise illicite, les chiens de la Russe savent pister Trebor comme ses propres chiens devinent les approches étrangères dans la nuit, et comme ceux de l'éleveuse accueillent en se déchaînant les chiennes de Trebor. Ces dernières (qui ne sont pas par hasard des femelles), lorsqu'il les abandonne parce que l'éleveuse refuse de les garder (trop sûre de deviner sa fuite imminente), ne manquent pas de retrouver et la sauvageonne et le ou les corps pris sous la glace. A la fin, lorsque Toni approchera d'une maison dont sans doute on lui a donné l'adresse et où il apprendra la vérité, c'est un des chiens de la Russe qui aboiera - un de ceux qui se tiendront près d'elle lorsque, de loin, elle observera la sortie de la morgue.

Les chiens sont à la jonction de la nature et de l'étrangeté. Trebor couché nu au soleil enlace une de ses chiennes comme il ferait d'une femme, et sa maîtresse, lorsqu'elle le rejoint, caresse les chiennes avec beaucoup d'affection. Les chiens sont comme l'affect à l'état pur, mais cet affect est aussi ce qui les met en alerte, que ce soit dans la nuit où un rôdeur approche ou dans la plaine gelée dont la glace cache un cadavre. Déjà, lorsque Trebor se chauffe au soleil, une des chiennes pressent la proximité de quelqu'un dont la silhouette, en effet, se montre entre les arbres.

La parenté des chiens et des femmes s'exalte dans l'attelage bien dressé que l'éleveuse mène à grands coups de fouet et de cris d'encouragement, filant dans la forêt neigeuse. Il file vers d'autres étrangetés, vers d'autres intrusions possibles, il file et dans l'éclat de rire de la femme retentit, en même temps qu'une ultime ironie du destin et qu'une dernière indécidabilité des chemins et des passages, la jubilation d'une réalisatrice qui jette son film à grandes guides vers les profondeurs de sa propre étrangeté.

Si l'obscurité finale de l'écran ouvre à nouveau sur celle du début, alors c'est le moment d'entendre à nouveau la voix de femme à peine audible - au visage à peine deviné - qui chuchote lors du générique des mots parmi lesquels on pense discerner " je t'entends " et " donner un cœur". Cette femme n'est-elle pas la Russe? Ce n'est pas attesté. Mais il se pourrait que le comble de l'ambiguïté, de l'intrusion et de son énigme, se joue dans un singulier rapport amoureux de cette vengeresse à son ennemi juré. Mais ce secret, comme tous les autres, ce secret réel ou seulement simulé (simulé entre les personnages dont jamais pour finir ne s'établissent des rapports tout à fait clairs, et simulé par la cinéaste pour nous: entre elle et nous non plus, les rapports ne sont pas clairs) - ce secret reste emporté avec tout le film par la plus secrète de toutes, celle qui ne se confie qu'à la course effrénée de ses chiens.