

« La rue est entrée dans la chambre ! » : Mai 68, la rue et l'intimité dans *The Dreamers* et *Les amants réguliers* “The Street is in the Bedroom!” May 68, the Street and Private Life in Bertolucci's *The Dreamers* and Philippe Garrel's *Les amants réguliers*

André Habib

Volume 21, numéro 1, automne 2010

Prises de rue

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1005630ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/1005630ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)
1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Habib, A. (2010). « La rue est entrée dans la chambre ! » : Mai 68, la rue et l'intimité dans *The Dreamers* et *Les amants réguliers*. *Cinémas*, 21(1), 59–77.
<https://doi.org/10.7202/1005630ar>

Résumé de l'article

The Dreamers (Bertolucci, 2003) et *Les amants réguliers* (Garrel, 2005) sont « contemporains » à plus d'un titre : ils sont parus à quelques années d'intervalle ; ils partagent un « lieu commun », un « lieu » lui-même partagé entre l'espace public et la « prise de la rue » soixante-huitarde, et une tentative de redéfinition de l'intimité et de la communauté. L'articulation entre ces deux espaces (la rue/la chambre) permettrait, si nous suivons les deux cinéastes, de capturer quelque chose de l'expérience et du souvenir de « mai » (avant ou après les événements). L'article qui suit se penche tout d'abord sur la critique de la séparation entre espace privé et espace public, née de la formation de la société bourgeoise, et sur les différentes stratégies employées par les mouvements d'avant-garde artistiques et politiques, ainsi que par Bertolucci et Garrel, pour articuler la « prise de la rue » et une réinvention de l'intimité. L'auteur insiste tout particulièrement sur les façons dont la « présence du temps » — un temps stratifié, multiple, mobile — se manifeste dans ces deux films au cœur de ce partage entre l'intimité et la rue, et comment il peut être à la source d'une nouvelle mélancolie du cinéma (et du politique), qui — en passant par *La maman et la putain* (1973) de Jean Eustache — nous est encore anachroniquement contemporaine.

« La rue est entrée
dans la chambre! » :
Mai 68, la rue et l'intimité
dans *The Dreamers* et
Les amants réguliers

André Habib

RÉSUMÉ

The Dreamers (Bertolucci, 2003) et *Les amants réguliers* (Garrel, 2005) sont « contemporains » à plus d'un titre : ils sont parus à quelques années d'intervalle ; ils partagent un « lieu commun », un « lieu » lui-même partagé entre l'espace public et la « prise de la rue » soixante-huitarde, et une tentative de redéfinition de l'intimité et de la communauté. L'articulation entre ces deux espaces (la rue/la chambre) permettrait, si nous suivons les deux cinéastes, de capturer quelque chose de l'expérience et du souvenir de « mai » (avant ou après les événements). L'article qui suit se penche tout d'abord sur la critique de la séparation entre espace privé et espace public, née de la formation de la société bourgeoise, et sur les différentes stratégies employées par les mouvements d'avant-garde artistiques et politiques, ainsi que par Bertolucci et Garrel, pour articuler la « prise de la rue » et une réinvention de l'intimité. L'auteur insiste tout particulièrement sur les façons dont la « présence du temps » — un temps stratifié, multiple, mobile — se manifeste dans ces deux films au cœur de ce partage entre l'intimité et la rue, et comment il peut être à la source d'une nouvelle mélancolie du cinéma (et du politique), qui — en passant par *La maman et la putain* (1973) de Jean Eustache — nous est encore anachroniquement contemporaine.

For English abstract, see end of article

The Dreamers (2003) de Bernardo Bertolucci et *Les amants réguliers* (2005) de Philippe Garrel proposent tous deux, près de quarante ans après les « événements », une vision de l'intérieur et, j'ajouterais, « en intérieurs », de Mai 68. Outre leur dimension

ouvertement autobiographique, et malgré leurs divergences esthétiques et idéologiques évidentes, les deux œuvres se rejoignent dans l'insistance des cinéastes à camper leurs personnages dans des espaces intimes forclos, avant, après ou pendant les événements de Mai. Ce parti pris irait dans le sens d'une lecture contemporaine des événements, quelque peu dépolitisée, fortement individualiste, misant sur la dimension « culturelle », « estudiantine » et de « génération ¹ » de Mai 68, et éludant pour l'essentiel les grèves ouvrières, le discours militant et la lutte des classes, autant d'aspects qui caractérisent, par exemple, et pour ne nommer que celui-là, *Mourir à trente ans* de Romain Goupil (1982). Selon cette doxa contemporaine, défendue entre autres par Lipovetsky, la révolte de Mai 68 n'aurait fait que « prolonger la tendance pesante de la privatisation des existences » (Lipovetsky, cité dans Ross 2005, p. 194). Ainsi, Bertolucci et Garrel, en campant leurs films fortement dans la sphère privée, offrent une version personnelle, individuelle, mémorialiste, générationnelle des événements. Or, la « rue soixante-huitarde » n'est pas pour autant absente de ces films, au contraire. Je voudrais défendre l'idée que ces films mettent en scène une forme de porosité entre la rue et l'intimité, caractéristique de la « politique » de Mai 68. La « prise de la rue », en ce sens, engendre un dialogue par une « prise de parole » profondément ancrée dans une réinvention de l'intimité. Chez Bertolucci — et c'est l'aspect plus conventionnel de sa lecture —, la rue révolutionnaire sert de toile de fond (aperçue par la fenêtre ou lors de rares promenades, et ce, jusqu'à la scène finale, où les protagonistes finissent par répondre à son appel) à une petite révolution sexuelle qui allie découverte de l'amour libre et jouissance cinéphilique. Garrel — de façon beaucoup plus radicale — montre la manière dont les corps et les voix des acteurs des événements se trouvent, dans l'après-coup du tumulte, marqués par ces « espérances de feu », frappés de mélancolie et du sentiment du temps qui fuit. Dans les deux cas, les « intérieurs » sont traversés, habités ou hantés par la « rue ».

Le rapprochement entre ces deux œuvres relève aujourd'hui de l'exercice d'école. Aussi, il sera moins question ici d'évaluer les mérites esthétiques, voire de comparer l'idéologie sous-

tendant l'un et l'autre film, que de dégager entre eux un trait commun : une dynamique singulière entre la « rue révolutionnaire » et l'intimité, qui passe, pour l'un comme pour l'autre, par un travail de remémoration attentive à la « présence du temps » et à ses multiples stratifications, qui viennent cohabiter avec le présent. Cette coexistence des temps serait le propre d'une conscience cinéphilique, mais, plus généralement, de ce que j'appellerai une politique mélancolique de l'histoire et de la mémoire. Déjà à l'œuvre dans *La maman et la putain* de Jean Eustache (sur lequel nous épiloguerons à la fin de cet article), qui constitue un puissant intertexte aux deux films à l'étude, cette politique mélancolique renvoie à une forme de résistance qui se manifeste dans des actes de ressouvenance clamant l'hétérogénéité du temps et la contemporanéité d'un passé pourtant bel et bien révolu. C'est à travers ces formes plurielles du temps, comme nous le verrons, que ces cinéastes nous font traverser les espaces poreux de la rue et de l'intimité.

Or, pour mieux comprendre la dynamique propre aux deux films et la spécificité de leur lecture des événements, il faut, au préalable, les inscrire dans le cadre plus général, théorique et historique, des échanges entre espace public et sphère privée, propre à la pensée révolutionnaire et aux événements de Mai 68 en particulier.

*

La prise de la rue par le peuple, on le sait, est inséparable de l'imaginaire révolutionnaire (et de son romantisme) en Europe, et en France en particulier, depuis au moins la Révolution française, la révolution de Juillet, la Commune de Paris, les manifestations du Front populaire jusqu'à Mai 68 et au-delà : la « rue » est le lieu de la revendication « politique » par excellence. Prendre la rue, descendre dans la rue, se servir littéralement de la rue (les pavés, les grillages, les automobiles) comme arme pour se barricader ou la retourner contre un État jugé répressif sont encore aujourd'hui les « icônes » de l'action politique dite « directe ». L'apparition de l'espace public (entre autres, comme lieu du politique), si finement décrite par Habermas (1986),

« La rue est entrée dans la chambre ! » : Mai 68, la rue et l'intimité
dans *The Dreamers* et *Les amants réguliers*

coïncide avec l'émergence de la société et de la conscience bourgeoises comme réalités et forces politiques au XVIII^e siècle, tout comme avec l'invention de la notion moderne de la sphère privée. De fait, à partir du XVIII^e siècle et à mesure que l'espace politique se retrouve davantage entre les mains du *demos* (et de moins en moins du prince), la rue apparaît comme ce lieu vacant qui peut être occupé par le peuple (souvent, justement, à des moments de crise de légitimité ou de représentativité du pouvoir « démocratique » en place), alors même que l'idéal de l'espace privé prend la forme en creux du foyer bourgeois². La contestation politique prend la rue au moment même où se développe un espace de contestation polémique dans la presse écrite, que l'on voit naître la critique, que s'éveille une classe de lecteurs, que le café devient un lieu d'échange et de débat, etc. Parallèlement, l'individu découvre l'intimité, se découpe un espace privé au sein de l'espace public, s'invente une vie privée.

Descendre dans la rue, cela revient à se rendre visible, à *apparaître* en force, en voix, en présence, dans l'espace public, souvent pour y affronter un État qui est obligé, lui aussi, pour le coup, d'*apparaître*, de se manifester, de sortir de son anonymat et de s'incarner, y compris sous ses aspects les plus violents. Prendre la rue, c'est reprendre cet espace, lui redonner son caractère public, politique, en la détournant de sa fonction première, c'est-à-dire en interrompant la circulation des individus, des produits et des marchandises, en bloquant le cours régulé et « normal » des choses, en troublant l'ordre public en vue d'attenter, au bout du compte, à la sérénité de la vie privée et du « foyer bourgeois » afin qu'il puisse prendre conscience des mécanismes aliénants qui ont entraîné cette séparation de la vie en deux sphères distinctes. Si l'évolution du capitalisme et de la société de consommation tout au long du XX^e siècle (et particulièrement à partir de la fin de la Seconde Guerre mondiale) a fait en sorte que les citoyens soient de plus en plus interpellés sur la place publique (par la bien nommée « publicité », entre autres, par les vitrines, les devantures, etc.), tous les mouvements de contestation qui ont eu pour visée une critique de la vie quotidienne, de la société du spectacle, ont été appelés à repenser la dynamique entre la sphère privée et la sphère publique et à formuler une

radicale « critique de la séparation », pour reprendre le titre d'un film de Guy Debord, afin de mieux montrer les stratégies d'aliénation et de désappropriation de la vie que cette « séparation » sous-tend (cf. Debord 1994).

Les événements du printemps de 1968 qui se sont déroulés en France et ailleurs en Europe auront donc su modifier la donne par rapport à ce phénomène de la « prise de rue ». Alimenté par les écrits de théoriciens comme Althusser, Lefebvre, Marcuse, Debord, Foucault et d'autres, Mai 68 (et toute la critique qui a été menée en amont des événements depuis la fin des années cinquante) aura tenté de démontrer que la contestation « politique » n'est pas strictement réservée à l'espace public, qu'elle ne peut pas être séparée de l'espace privé, voire que le « politique » doit précisément infiltrer la vie quotidienne la plus intime pour atteindre ce « quotidien transformé » dont parle Henri Lefebvre³. Une des trouvailles de Mai aura été de tenter de transformer la perception des pratiques sociales afin de faire jaillir les enjeux politiques à même la vie quotidienne, à même la « douceur du foyer » bourgeois dont parle Jauss (1978). « The personal is political », pour reprendre une idée des féministes de l'époque. Le *dissensus* de mai serait ainsi fondé sur une politique du déplacement et du renversement.

On assiste bel et bien durant cette irruption de Mai 68 à une « redistribution politique du sensible », pour parler comme Rancière⁴, qui tendait à décroiser et à déplacer les positions assignées, à faire valoir la porosité entre des espaces sociaux distincts, à déplacer l'ordre et la fonction des choses : les pavés servent de boulets de canon ; l'art, le théâtre sortent du musée et des salles de spectacle pour descendre dans la rue ; les étudiants squattent les usines avec les ouvriers ; les ouvriers manifestent avec les paysans dans les universités ; les appartements — comme on le voit dans *La Chinoise* (1967) de Godard — sont convertis en salles de classe pour militants maoïstes ; les salles de la Sorbonne se transforment en dortoirs. Michel de Certeau (1968, p. 17) avait déjà, immédiatement après les événements, souligné la nouvelle « topographie » associée à la révolte de Mai, et qui « renouvelait la géographie classique des grèves et des émeutes. [...] Les manifestations ont créé un réseau de symboles en renversant les signes d'une société pour en inverser le sens ».

De la même manière, les événements de mai et juin 1968, sans doute plus qu'aucun autre mouvement de contestation étudiant et ouvrier avant eux, auront pénétré la sphère intime, non seulement par les privations qu'ils auront fini par entraîner dans la vie de tous les jours, mais avant toute chose par leur pouvoir de médiation, notamment à l'aide du transistor et, dans une moindre mesure, des actualités⁵, qui laissaient entendre en « direct » la « rue révolutionnaire » à même le foyer. C'est ce que remarque notamment Kristin Ross (2005, p. 104) au sujet de « l'usage du transistor pendant les manifestations de rue en Mai », en le présentant comme une forme de « communication purement horizontale, instantanée et parallèle qui s'est développée après que la télévision a été discréditée et que les journaux ont été dépassés par les événements ». Du coup, l'individu, la famille, se trouvaient pris à partie, interpellés par le déchaînement d'une collectivité qui ne s'arrêtait plus au seuil de sa porte, mais pénétrait littéralement dans les demeures.

Sur cette question de la porosité entre la rue et le domicile, je citerai une évocation de Mai 68, vers la fin du roman de Gilbert Adair, *The Holy Innocents*, duquel est tiré le film *The Dreamers* de Bernardo Bertolucci. On peut lire :

The streets had always come timorously to a halt on the thresholds of houses. Now, with Dany [Daniel Cohn-Bendit] leading it on, every house would open wide its doors. The street would enter. It would sit down. It would make itself at home. And the day would come [...] when the Assemblée générale [*sic*] would be besieged by all the streets of Paris and Dany would make his entrance into its hall borne shoulder high by his court of streets, his cortège of streets, radiating as from some human place de l'Étoile (Adair 1991, p. 130).

Dans l'envolée lyrico-révolutionnaire d'Adair, ce qui est significatif c'est le mouvement de réciprocité de la rue et de l'individu : Daniel Cohn-Bendit *personnifie* la rue, mais la rue *est aussi* une personne qui incarne le peuple en marche. La rue s'invite chez autrui, et autrui s'invite et se confond dans le cortège de rues qui assiégera un jour l'Assemblée en portant Dany-le-rouge à bout de bras. La coupure entre l'intérieur et l'extérieur est abolie, et cette abolition est la marque même du devenir révolutionnaire.

À y regarder de près, on constatera que bon nombre d'avant-gardes (politiques ou artistiques) ont cherché à briser cette distinction privé/public, symbole même de l'hégémonie bourgeoise qu'ils cherchent à renverser. Deux exemples, pris aux deux extrêmes du spectre des avant-gardes historiques, illustrent bien ceci.

Dans un tableau futuriste de 1911, *La strada entra nella casa* (*La rue entre dans la maison*), Umberto Boccioni a tenté de célébrer cette copénétration de la ville et du foyer, perçue comme le signe même de la modernité. Le développement urbain, sa masse de travailleurs affairés, se déploient simultanément sur la toile avec les individus debout à leurs balcons, dans un chevauchement de plans. La cacophonie urbaine est représentée par une simultanéité d'ordres de réalité, entremêlant l'individu représenté de dos au premier plan à son balcon, — qui a cessé, même s'il en reprend en apparence la posture, d'être le sujet romantique de Caspar Friedrich, perdu dans ses pensées, face à l'immensité sublime de la nature — avec la masse collective, le tumulte révolutionnaire et transfigurateur de la modernité⁶.

Dans *La révolution n'est qu'un début, continuons le combat*, tourné avec des moyens amateurs en 1968 par l'acteur-cinéaste Pierre Clémenti, on retrouve à plusieurs moments des montages réalisés « dans la caméra » et montrant son enfant, sa femme, ses amis en vacances, et, en surimpression, des émeutes de Mai 68, des barricades, des voitures renversées, des CRS conquis. Cette simultanéité d'ordres distincts peut paraître étrange, tant que l'on ne voit pas le programme révolutionnaire qui le sous-tend, celui de faire exister dans un même *flicker* cinématographique une critique violente de l'ordre bourgeois et une réinvention de l'intimité, de la famille, la non-séparation politique de ces réalités. Il n'y a désormais, dans cette utopie de Mai, plus de coupure entre le foyer et le devenir-révolutionnaire d'une collectivité.

*

Le cinéma de fiction a-t-il su rendre compte de ce nouveau partage du sensible, de cette intrusion de la rue soixante-huitarde dans l'espace privé? *The Dreamers* de Bertolucci et *Les amants*

« La rue est entrée dans la chambre ! » : Mai 68, la rue et l'intimité dans *The Dreamers* et *Les amants réguliers*

réguliers de Philippe Garrel, deux films sortis à quelques années d'intervalle, respectivement en 2003 et 2005, m'ont semblé tout à la fois révélateurs et contemporains, à plus d'un égard, sur cette question⁷.

Il s'agit de deux exemples d'évocation directe de Mai 68 (selon une idée reçue, le cinéma de fiction, de *La Chinoise* à *Prima della rivoluzione* [1965] de Bertolucci, ayant plutôt annoncé Mai 68 qu'il ne l'a filmé, à quelques exceptions près). Ils ont été réalisés par des cinéastes qui étaient, à l'époque de Mai 68, relativement jeunes, et dont les œuvres portent diversement la trace des soubresauts de cette époque, en tant que témoins directs ou indirects. Pour mémoire, Garrel avait réalisé un court film collectif de 3 minutes, *Actua 1*, aujourd'hui perdu, qu'il décrit comme des « actualités révolutionnaires » montrant des plans des ponts de Paris bloqués par des cars de CRS (ces plans ont d'ailleurs été « refaits » dans *Les amants réguliers*, comme « un peintre qui refait la toile qu'on lui a lui volé », dit-il [Garrel 2005, p. 75]), avant de s'engouffrer dans la Forêt-Noire (par solidarité avec Daniel Cohn-Bendit, bloqué en Allemagne) pour aller tourner l'une de ses plus grandes œuvres, *Le révélateur* (1968), œuvre qui, au détour, évoquera dans certains plans l'agitation et les brasiers de Mai 68.

Le *Prima della rivoluzione* de Bertolucci — auquel Garrel adresse d'ailleurs un clin d'œil ostentatoire dans *Les amants réguliers* —, tourné en 1965, est un film complètement habité par un esprit que l'on pourrait qualifier de « pré-mai » (il est d'ailleurs sorti en France en 1968), de la même manière que son *Partner* (1968), un film qui emprunte plus à l'esprit révolutionnaire du cinéma de Godard ou du *Living Theater* qu'au *Double* de Dostoïevski dont il se veut l'adaptation. Réalisé à Rome entre avril et mai 68, avec Pierre Clémenti, *Partner* fait partie de ces films phares de la « contre-culture » de Mai. On retrouve tout au long du film des slogans directement sortis de la rue parisienne, que Clémenti ramenait sur le plateau après les week-ends où il retournait en France, slogans qui appelaient le théâtre à descendre dans la rue et à « jouir sans entraves ».

The Dreamers et *Les amants réguliers*, malgré tout ce qui les sépare (en termes d'esthétique, de budget, de réalité industrielle, etc.), s'offrent comme des « rétro-visions » personnelles des

événements de mai et juin 1968, mais également comme des œuvres qui contemplent dans le rétroviseur le parcours des cinéastes. C'est l'occasion pour l'un comme pour l'autre de revenir sur des figures, des motifs qui ont alimenté leur propre cinéma et le cinéma qui les a nourris : la cinéphilie, la fascination pour les espaces sexuels forclos chez Bertolucci ; la question du couple, de la transmission intergénérationnelle, de la drogue et de la mélancolie chez Garrel.

Ils ont aussi tous deux cherché à ancrer leur souvenir de Mai dans le présent du tournage, adoptant en cela une forme particulièrement riche de ressouvenir cinématographique, à la croisée du passé et du présent. Ceci est particulièrement éloquent au début de *The Dreamers*, lorsque Bertolucci filme les manifestations de soutien à Henri Langlois, en février 1968⁸. Il entrelace des images d'archives de l'époque montrant Jean-Pierre Léaud et Jean-Pierre Kalfon lisant des tracts et une reconstitution du même événement devant le palais de Chaillot, en faisant jouer à Léaud et Kalfon (deux « corps-signifiants » de Mai) le rôle qu'ils avaient joué trente-cinq ans auparavant, enchâssant ainsi anachroniquement la représentation du passé et l'actualité du présent, en faisant prendre acte au spectateur du temps qui s'est écoulé (Chaillot n'abrite plus la Cinémathèque, Léaud et Kalfon n'ont plus vingt ans).

Dans le même esprit, *Les amants réguliers* est bien un film « générationnel » (les parents y sont, hormis quelques exceptions, singulièrement absents), tourné avec des jeunes acteurs à peine sortis du Conservatoire, jouant des scènes qui évoquent de loin en loin la jeunesse du cinéaste, mais en conservant la singularité et la spontanéité de leur personnalité, de telle sorte que, à bien des égards, c'est autant un film de fiction qui reconstitue l'état d'esprit de la génération 1968-1969 qu'un documentaire, empreint d'émotion et de délicatesse, sur la jeunesse parisienne de 2005. L'esthétique de l'enregistrement chère à Garrel, sa façon d'être attentif aux expressions, au souffle, aux visages, et en particulier à celui de son propre fils, Louis Garrel — qui joue également dans *The Dreamers* de Bertolucci — fait en sorte que l'évocation du passé est constamment traversée par l'évidente présence de corps filmés au présent.

Si on a pu parler plutôt « d'évocation » de Mai 68 au sujet de ces deux films, c'est dans la mesure où, dans l'un comme dans l'autre cas, les « événements » à proprement parler sont traités obliquement, occupant une place finalement relativement marginale (même si elle est hautement significative). Dans *The Dreamers*, les « événements » se déroulent de façon parallèle à l'action principale alors que, dans *Les amants réguliers*, ils sont résumés dans une première partie sublime, « Les espérances de feu », qui, en quelques plans, donne toute la teneur précipitée de l'événement. L'essentiel du film portera sur son après-coup mélancolique, en se repliant sur l'espace intérieur. En ce sens, ce qui lie ces deux films, c'est moins l'agitation de la rue que l'intimité de l'appartement débarrassé de l'autorité parentale (comme dans *La Chinoise* ou *Les enfants terribles* [1950] de Cocteau), et un certain désir de communauté : communauté cinéphilique-érotique chez Bertolucci ; communauté artistique-amoureuse-opiacée chez Garrel. L'idée serait, si l'on suit les deux cinéastes, que la complexe articulation entre ces deux espaces (la rue révolutionnaire/la chambre, l'appartement), l'espace public et l'espace privé, permettrait de capter quelque chose de l'expérience et du souvenir de Mai (avant ou après les événements). Du coup, et nous y reviendrons en détail plus loin, la dimension politique de ces films serait tout autant dans la mise en scène de la porosité entre ces espaces que dans la façon dont ces cinéastes ont su en faire une « fiction de mémoire », c'est-à-dire rouvrir la circulation entre ces espaces en passant par leurs souvenirs de l'époque et des films (y compris les leurs) qui l'ont médiatisée.

The Dreamers

Le film de Bertolucci se déroule entre la fameuse « affaire Langlois », qui entraîna la fermeture de la Cinémathèque française, en février 1968, et les grandes manifestations de Mai 68. Cet entre-deux fut vécu par beaucoup de cinéphiles (notamment parisiens) comme un moment de transition qui allait les faire passer du cocon rassurant de la salle de cinéma vers la rue. C'est ce que résume éloquemment Pierre Kast, dans le numéro 200 des *Cahiers du cinéma*, paru en avril 1968, et dédié à Henri Langlois :

La passion a toujours été la règle des cinéphiles, mais l'occasion de l'action pratique est venue. [...] Ces bagarres, ces tracts, ces permanences, ces discussions vont bien au-delà de l'affaire de la Cinémathèque. Une décision d'État, arbitraire certes, odieuse, mais, de plus, maladroite, ignare et ridicule, a été niée, stoppée, combattue, vaincue. Elle concerne le cinéma, et seulement le cinéma. Certes, mais... C.Q.F.D. : le cinéma est devenu quelque chose d'autre qu'une denrée débitée dans des endroits spécialisés. La cinéphilie ne suffit plus (Kast 1968, p. 18).

Et c'est un peu le trajet ayant mené à ce constat (« La cinéphilie ne suffit plus ») que relate Bertolucci. Alors même que c'est une mobilisation de cinéphiles qui aura été, pour plusieurs, une « répétition » de Mai (l'Affaire Langlois), Mai 68 va redéfinir profondément ce que « cinéphilie » veut dire (de Baecque 2003, p. 360-364). On assiste à un dessillement qui va ouvrir sur autre chose que la salle et déterritorialiser le cinéma (vers le travail politique, pour certains). On amène le cinéma hors de la Cinémathèque (dans les usines, les écoles, les universités, les régions éloignées), les critiques-cinéphiles partent en voyage (en Inde et au Brésil, mais aussi ailleurs, pour voir des films et rencontrer une autre cinéphilie), les cinéastes eux-mêmes s'exilent, à la recherche de financement étranger ou pour rejoindre d'autres foyers de résistance... *The Dreamers* se clôt au seuil de cette histoire-là.

Les protagonistes-cinéphiles du film (deux jumeaux issus de la haute bourgeoisie intellectuelle parisienne, dont les parents sont partis en vacances, et un Américain), s'enferment dans l'appartement familial, qui leur sert littéralement d'écran (comme l'avait été l'écran de la Cinémathèque), les coupant de la réalité extérieure — y compris dans sa dimension politique —, à laquelle ils n'accèdent que par un imaginaire cinéphilique. En fait, l'appartement vient prendre la place de la salle de cinéma comme cocon, matrice, utérus protecteur. Des « événements » à proprement parler, ils ne perçoivent que des traces : des images à la télévision, des bruits d'émeute ou, à l'occasion de très rares sorties, un amoncellement de débris dans une rue vide (accompagné par la musique de *Weekend* [1967] de Godard). En d'autres mots, les événements se déroulent au dehors, en bas, ils les observent par la fenêtre, au-delà des frontières de

l'appartement où — à coups de défis cinéphiles — ils feront sauter leurs tabous, perdront leur « virginité ». Ils se retrouveront, au final, isolés du monde extérieur, dans une pulsion régressive qui les aurait menés jusqu'à l'asphyxie (un thème déjà exploité par Bertolucci dans bon nombre de ses films), n'eût été d'un inopiné pavé.

Isabelle décide — après une nuit de débauche —, vers la toute fin du film, d'allumer le gaz du poêle et de se suicider en entraînant dans la mort ses deux compagnons endormis sous une tente improvisée dans le salon. Comme ailleurs dans le film, la scène est entrecoupée d'un extrait de film culte (ici, la scène finale de *Mouchette* [Bresson, 1966] ; ailleurs ce sera *Blonde Venus* [Sternberg, 1932] ou *Bande à part* [Godard, 1964]) qui surdétermine les gestes des protagonistes (la réalité cinéphilique est toujours filtrée par un imaginaire filmique, jusque dans les gestes qui conduisent à la mort).

C'est à ce moment précis que la rue décide de s'inviter dans l'appartement. Un pavé lancé par un manifestant brise la fenêtre et surgit dans la chambre qui s'emplissait de gaz. « Qu'est-ce qui s'est passé ? » demande Théo (Louis Garrel). « La rue est entrée dans la chambre ! » rétorque Isabelle (Eva Green). Quand Matthew (Michael Pitt) demande « What's that smell ? » Isabelle répondra : « It's tear-gas. » Le gaz lacrymogène fournit un alibi à Isabelle, et sauve la vie de nos cinéphiles assoupis. Ce pavé, brisant la « fenêtre/écran », les contraindra à aller voir de plus près, bref à ne plus être ces spectateurs passifs de la réalité. Ils descendent, enfin, dans la rue (la caméra et la bande-son insistent beaucoup sur le seuil, le moment de passer de l'autre côté) pour se perdre dans la foule en scandant « Dans la rue, dans la rue... ». Le film se termine quelques instants plus tard, une fois le groupe scindé, sur une avancée au ralenti d'une troupe de CRS, portée par la chanson de Piaf, *Je ne regrette rien*.

Les amants réguliers

La rue de Mai est montrée dans *The Dreamers* sous son versant relativement convenu, mythologisé, stéréotypé (et doté d'un budget considérable) : les barricades, les rangées de CRS, les cocktails Molotov, les drapeaux rouges, avec cette tentative

de retrouver le trouble fébrile et agité de l'époque grâce à l'emploi de la steadycam. *Les amants réguliers* propose à l'inverse, dans la première partie du film, une vision quasi abstraite, chorégraphique des manifestations et de la nuit des barricades, préférant tantôt montrer un personnage courant dans des rues vides et poursuivi par des CRS, tantôt isoler au coin d'une rue trois personnages qui brûlent un drapeau, ou encore — c'est l'image la plus marquante — présenter dans un long plan-séquence de près de dix minutes la rue comme un vaste champ de bataille, un terrain vague hérissé de pavés et de voitures renversées que torpillent des manifestants casqués ou encagoulés. On se trouve plus près en cela des évocations subjectives des acteurs de Mai, qui en parlent en effet comme d'un champ de bataille, d'une expérience de guerre. Ailleurs, dans *Les amants réguliers*, Garrel entrecoupera une scène de lutte avec des plans oniriques (on en retrouve ailleurs dans le film, et ils renvoient à un imaginaire propre aux films de Garrel) où on voit les acteurs du film habillés en tenue du XVIII^e siècle, portant des torches, déplaçant des canons, etc. Cette mise en parallèle de moments « révolutionnaires » fut un des dérivés de l'imaginaire de Mai, qui n'hésitera pas à puiser ses références dans la Révolution française, la révolution de Juillet et la Commune de Paris (Atack 1999, p. 104). On retrouve là une autre modalité de ce mélange de temps propre au film de Garrel, et que Bertolucci, par son propre biais, a exploré.

De la rue à l'appartement : une question de temps

Si les protagonistes de Bertolucci vont de la Cinémathèque à l'appartement pour aboutir dans la rue, dans le cas de Garrel, il font le trajet inverse : après la parenthèse insurrectionnelle, la bande de jeunes — tous plus ou moins artistes vivant une vie de bohème —, se replie dans l'appartement de l'un d'eux, Antoine, riche héritier, qui initiera le groupe à l'opium. « Comme chez Stendhal, on traverse l'histoire et on rentre dans l'intime » (Garrel 2005, p. 76). François noue une relation amoureuse avec Lilie, qu'il avait brièvement croisée sur les barricades. Mais la bande, au fil du temps, finira par se dissoudre, les couples, s'ébrécher (et comme souvent chez Garrel, le temps se met soudain à passer très vite). François, isolé, souffrant du départ de

Lilie pour New York, se suicidera dans sa chambre. On sera passé ainsi des « Espérances de feu » au « Sommeil des justes », de 68 à 69 (ce sont des numéros de rue qui scanderont le passage du temps, d'une année à une autre).

S'il fallait résumer, dans les deux films, ce partage entre la rue et l'intimité, on aurait, chez Bertolucci, une intimité forclosée faisant écran à la « réalité de la rue » qui doit jaillir brutalement dans l'espace privé pour arracher les rêveurs à leur pulsion de mort ; chez Garrel, la « réalité de la rue » et les « espérances de feu » qu'elle a soulevées, une fois déçues, venant hanter les amants jusque dans leur songe opiacé, et les plongeant dans la mélancolie, la paranoïa ou la folie, les poussant à la fuite à l'étranger ou au suicide. Mais au-delà de leurs trajectoires respectives, chacun de ces films est, avant tout, un opérateur de souvenirs qui débordent le cadre du film : ce sont, nous l'avons dit, des « fictions de mémoire⁹ », qui rejouent une pratique révolutionnaire de distribution de l'espace en la déployant dans le temps : un temps qui revient, un temps que l'on cite, un temps que l'on aurait voulu retenir, un temps déjà habité par cette « nostalgie du présent » dont il est question dans *Prima della rivoluzione*.

L'idée qu'on peut dégager de ces œuvres serait que, au bout du compte, la rue est moins significative comme espace qu'on traverse (déambulant ou le poing levé), que l'appartement est moins le lieu de l'intimité, qu'on habite ou qu'on squatte ; plutôt, ces espaces et ces lieux sont avant tout des médiateurs singuliers de temps, qui renvoient et font ressurgir un « esprit du temps ». Un temps qu'il s'agit de faire affleurer, que des visages, des gestes, des évocations nous aident à faire remonter du fond d'un temps passé. Les déambulations des personnages dans les rues de Paris, les corps affalés dans de grands fauteuils ou sur des lits prolongent des figures maîtresses de la Nouvelle Vague et de la révolution tranquille qu'elle a entraînée dans l'histoire du cinéma. La Nouvelle Vague, *À bout de souffle* (Godard, 1960) en tête, inaugurerait une façon radicale de filmer *en même temps* la rue et l'intimité du couple. Comment ne pas penser, en regardant certaines scènes de *The Dreamers* (et la musique nous le confirme), aux déambulations d'Antoine Doinel, de Catherine, Jules

et Jim au bord de la Seine, de Michel Poiccard et Patricia sur les Champs-Élysées ou enfermés dans leur appartement. Et la course des protagonistes dans les galeries du Louvre reprend non seulement une scène d'anthologie de *Bande à part*, mais montre bien la circulation entre espace imaginaire et espace réel qui caractérise ce film hommage ; de la même façon, *Les amants réguliers* évoque les déplacements lents et hésitants, dans les rues, les cafés ou dans la chambre, des situations types de la Nouvelle Vague, ou des *gestus* d'Alexandre, Marie et Véronika dans *La maman et la putain*, film par excellence de l'après-Mai 68. En somme, les visages, le jeu des acteurs, la mémoire des lieux, nous plongent dans une expérience intime du passé dans une tentative de dialogue avec le présent. Aussi, de Mai 68, ces films ne font pas que signaler la porosité ou la coprésence de la rue et de la chambre, ils sont eux-mêmes des « chambres » qui ouvrent grandes leurs fenêtres pour y faire circuler des images, pour faire bruisser le sentiment du temps passé.

Parler « intimement » de Mai 68 (et plus globalement des années soixante), aujourd'hui, se jouerait alors, pour ces cinéastes, moins sur fond de lutte ouvrière et de grève générale, que dans la tentative de retrouver la fulgurante beauté d'un regard, d'une image, d'une rumeur qui remonte dans les songes, et que le spectateur doit combler avec sa propre mémoire¹⁰. La dimension politique de ces films ne se trouve pas uniquement dans l'échange entre la rue et l'intimité, mais tout autant, sinon plus, dans l'expérience du temps, entre le passé et le présent, entre l'événement et le ressouvenir que cet échange permet de mobiliser : cette expérience serait au fondement d'une politique mélancolique de l'histoire et de la mémoire, que l'on retrouve dans bon nombre d'œuvres contemporaines, en Europe et ailleurs dans le monde (Olivier Assayas, Arnaud Despléchin, Christophe Honoré, les œuvres tardives de Jean-Luc Godard, Tsai Ming-liang, Hou Hsiao-Hsien), qui cherchent encore à en découdre avec l'héritage des nouvelles vagues jusqu'à Mai 68.

Épilogue

Est-il étonnant, de ce point de vue, que l'un des intertextes principaux de ces deux films soit *La maman et la putain* de Jean

« La rue est entrée dans la chambre ! » : Mai 68, la rue et l'intimité dans *The Dreamers* et *Les amants réguliers*

Eustache, film qui porte — comme le fera *Mourir à trente ans* de Romain Goupil — le deuil impossible de Mai 68 ? Comme l'écrivait Serge Daney, peu de temps après le suicide d'Eustache, à propos de ce film, le « plus beau film français de la décennie » : « Sans lui, nous n'aurions eu aucun visage à mettre sur le souvenir des enfants perdus de mai 68. Perdus et déjà vieilliss, bavards et démodés [...]. Sans lui, il ne resterait rien de ceux-là » (Daney 1998, p. 84).

Dans une scène du film, nous sommes — comme nous l'avons été et le serons encore à plusieurs reprises — aux petites heures du matin, partageant l'intimité d'Alexandre (Jean-Pierre Léaud) et de Véronika (Jeanne Lebrun) qui profitent de l'appartement de Marie (Bernadette Lafont), l'amie d'Alexandre, en voyage à Londres. Alexandre se met à parler d'un petit café à Saint-Michel qui ouvre à 5 heures 25 et où l'on peut prendre le petit-déjeuner. Il parle des gens que l'on y croise, il imite leurs voix, répète leurs phrases, espérant être capable de parler « avec les mots des autres. Ce doit être ça la liberté ». Alexandre réanime le mouvement et l'agitation du café, les anecdotes et les différents accents qui forment la trame sonore du lieu. Après une pause, il poursuit : « Un jour de mai 68. Il y avait beaucoup de monde dans le café. Et tout le monde pleurait. Tout un café pleurait. C'était très beau... Une grenade lacrymogène était tombée. » Après une nouvelle pause, il ajoute : « Si je n'y étais pas allé tous les matins, je n'aurais rien vu de tout ça. Alors que là, devant mes yeux, une brèche s'était ouverte dans la réalité. » Sa voix se gorge d'un sentiment inquiet. « C'est très tard, n'y allons pas. J'ai peur de ne plus rien y voir. J'ai peur. J'ai peur. Je ne voudrais pas mourir. » Un fondu au noir clôt la scène¹¹.

Cette courte scène est révélatrice de la façon dont Eustache explore et entrelace des questions de temporalité et de mémoire, créant un portrait intimiste d'une génération écartelée entre le glorieux mythe de la Nouvelle Vague et la débâcle dépressive de l'après-Mai. *Les amants réguliers* et *The Dreamers*, même s'ils empruntent des biais différents, en portent toujours la trace, plus de trente ans après *La maman et la putain*. Ces films sont à la recherche d'un temps échappé, qu'ils reconquièrent tant bien que mal en jouant sur la conjugaison et l'imbrication de

plusieurs couches de temps : la mélancolie, dans ces films, est située précisément là, dans l'oscillation entre le présent et ses multiples passés, à la fois radicalement synchrones et superbement désynchronisés, au carrefour de la mémoire où se sont rencontrées la rue révolutionnaire et la réinvention de l'intimité. À cette condition, la mélancolie, ainsi conjuguée au temps de l'histoire et de la mémoire, devient politique.

Université de Montréal

NOTES

1. Voir sur ce point le chapitre « Le consensus et la ruine » de l'ouvrage de Kristin Ross (2005, p. 193-222).
2. À propos de la « douceur du foyer » bourgeois au XIX^e siècle, on lira la pénétrante analyse de Hans Robert Jauss (1978, p. 263-297).
3. Sur ce point, voir l'éclairant ouvrage de Kristin Ross (2005, p. 154).
4. Voir Rancière (2000, p. 223-254, et 2003, p. 12-25).
5. À propos des « actualités filmées de mai 68 », on lira l'excellent texte de Francois de la Bretèque (1997).
6. Je tiens à remercier Elitza Dulguerova d'avoir porté à mon attention l'existence de ce tableau.
7. Pour des raisons évidentes, il fut impossible de gloser longuement sur la question de la relation entre Mai 68 et le cinéma. Je me contente de renvoyer le lecteur à quelques textes : Attack (1999), Faroult et Leblanc (1998), *Cahiers du cinéma* (1998), Harvey (1978), Comolli (2009), ainsi qu'aux deux volumes DVD parus aux Éditions Montparnasse, dans la collection « Le geste cinématographique », sous la direction de Patrick Leboutte et Vianney Delourme : *Le cinéma de mai 68. Une histoire*, vol. 1, 2008, *Le cinéma de mai 68. L'héritage*, vol. 2, 2008.
8. Bertolucci fait une entorse à la logique temporelle des événements qui aurait mené à Mai 68, en télescopant dans un bloc d'espace-temps rapproché « l'affaire Langlois », qui a eu lieu en février 68, et Mai 68, même si les deux événements sont bel et bien connectés dans l'imaginaire cinéphilique et politique de l'époque.
9. L'expression est empruntée à Rancière (2001).
10. C'est notamment ce que déplore Jean-Louis Comolli lorsqu'il écrit : « La principale faiblesse des films et documentaires grand public consacrés à Mai 68, c'est qu'ils privilégient la dimension générationnelle et étudiante des événements. À la trappe, le mouvement social et ses dix millions de grévistes ! » (Comolli 2009a, p. 85).
11. Ce passage du film d'Eustache semble faire écho à l'idée de Deleuze et Guattari à propos de Mai 68 : « [L]'évènement lui-même est en décrochage ou en rupture avec les causalités : c'est une bifurcation, une déviation par rapport aux lois, un état instable qui ouvre un nouveau champ de possibles. [...] Il y a eu beaucoup d'agitations, de gesticulations, de paroles, de bêtises, d'illusions en 68, mais ce n'est pas ce qui compte. Ce qui compte, c'est que ce fut un phénomène de voyance, comme si une société voyait tout d'un coup ce qu'elle contenait d'intolérable et voyait aussi la possibilité d'autre chose. C'est un phénomène collectif sous la forme : du

possible, sinon j'étouffe... Le possible ne préexiste pas, il est créé par l'évènement» (Deleuze et Guattari 1984, p. 215-216).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Adair 1991** : Gilbert Adair, *The Holy Innocents* [1988], Londres, Minerva, 1991.
- Attack 1999** : Margaret Attack, *May 68 in French Fiction & Film*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- Cahiers du cinéma 1998** : *Cahiers du cinéma*, « Cinéma 68 », numéro hors-série, mai 1998.
- Comolli 2009** : Jean-Louis Comolli, *Cinéma contre spectacle*, Paris, Verdier, 2009.
- Comolli 2009a** : Jean-Louis Comolli, « Mai 68 au miroir du cinéma », *Manière de voir. Le monde diplomatique*, n° 106, 2009, p. 84-88.
- Daney 1998** : Serge Daney, « Le fil » [1981], dans *Ciné-Journal. Volume 1 (1981-1982)*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 83-85.
- De Baecque 2003** : Antoine de Baecque, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture (1944-1968)*, Paris, Fayard, 2003.
- Debord 1994** : Guy Debord, *CŒuvres cinématographiques complètes (1952-1978)*, Paris, Gallimard, 1994.
- De la Bretèque 1997** : François de la Bretèque, « Les actualités filmées de mai 68 », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 66, 1997, p. 40-48.
- De Certeau 1968** : Michel de Certeau, *La prise de parole. Pour une nouvelle culture*, Bruges, Desclée de Brouwer, 1968.
- Deleuze et Guattari 1984** : Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Mai 68 n'a pas eu lieu » [1984], dans Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Minuit, 2003, p. 215-217.
- Faroult et Leblanc 1998** : David Faroult et Gérard Leblanc, *Mai 68 ou le cinéma en suspens*, Paris, Sylepse, 1998.
- Garrel 2005** : Philippe Garrel, « Entretien avec Philippe Garrel », *Cahiers du cinéma*, n° 606, 2005, p. 74-76.
- Habermas 1986** : Jürgen Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* [1962], traduit de l'allemand par Marc B. de Launay, Paris, Payot, 1986.
- Harvey 1978** : Sylvia Harvey, *May 68 and Film Culture*, London, BFI, 1978.
- Jauss 1978** : Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard (coll. « Tel »), 1978.
- Kast 1968** : Pierre Kast, « A Farewell to the Movies », *Cahiers du cinéma*, n° 200, 1968, p. 12-18.
- Rancière 2000** : Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.
- Rancière 2001** : Jacques Rancière, « La fiction documentaire : Marker et la fiction de mémoire », dans *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, p. 201-216.
- Rancière 2003** : Jacques Rancière, *Aux bords du politique* [1990], Paris, Gallimard, 2003.
- Ross 2005** : Kristin Ross, *Mai 68 et ses vies ultérieures* [2002], Bruxelles/Paris, Complexe/Le monde diplomatique, 2005.

ABSTRACT

“The Street is in the Bedroom!” May 68, the Street and Private Life in Bertolucci’s *The Dreamers* and Philippe Garrel’s

Les amants réguliers

André Habib

The Dreamers (Bernardo Bertolucci, 2003) and *Les amants réguliers* (*Regular Lovers*, Philippe Garrel, 2005) are “contemporary” in more than one sense: they were made a few years apart; they share a “common place,” itself shared between public space and the May-68 “taking over of the streets”; and they share an attempt to redefine private life and community. The link between these two spaces (the street and the bedroom) makes it possible, if we follow the two filmmakers, to capture something of the experience and the memory of “May 68” (before or after the events to which the term alludes). This article examines first of all the critique of the separation of public and private space born of the establishment of bourgeois society, and the various strategies employed by artistic and political avant-garde movements, and by Bertolucci and Garrel, to link the taking over of the streets and the re-invention of private life. The author pays special attention to the ways in which the “presence of time”—a stratified, multiple and shifting time—is manifested in these two films at the heart of this division between private life and the street and how it may be the source of a new melancholy in film (and in politics) which—by way of Jean Eustache’s *La maman et la putain* (*The Mother and the Whore*, 1973)—is for us still anachronistically contemporary.