



Zéro de conduite

La Séance
du mois
Décembre 2005

Le temps qui reste de François Ozon

> Philosophie

> Terminales S/ES/L

Introduction

Romain, un jeune photographe d'une trentaine d'années, apprend qu'il est atteint d'un cancer très avancé, auquel il n'a presque aucune chance de survivre.

Devant la sévérité du pronostic, il décide de refuser le traitement par radiothérapie.

Toutefois, cet apparent renoncement est l'occasion pour Romain d'une réappropriation du sens de son existence.

L'étude philosophique de ce film peut s'organiser autour de trois axes : le **rapport à la mort**, la question de l'**identité du sujet** et le **statut de l'art**.

Notions au programme

Terminales S/ES/L : le sujet, la conscience, le désir, l'art

+ Terminales L/ES : le temps, l'existence

Notions connexes : le corps, la mort, la maladie

I La certitude de mourir

La situation dans laquelle se retrouve Romain est exceptionnelle. Il est confronté à la certitude d'une mort proche. Il ne dispose pas de temps pour réfléchir, instaurer une distance protectrice entre lui et cette certitude, bref d'« apprendre à mourir ».

Son rapport à cette certitude n'est pas de l'ordre de l'expérience de la réflexion, mais de celle, littéralement, de la réaction. C'est l'irrationnel qui semble prendre le dessus.

La logique du corps, la puissance quasi instinctive d'une volonté de survivre d'une manière ou d'une autre ou d'épuiser ces moments de vie qui restent, s'impose d'abord à Romain.

L'accident

Par le choix du cinéaste de condamner le héros à une mort rapide, c'est toute une position intellectuelle face à la mort qui est interdite. Apprendre à mourir comme le préconisent **Platon** ou **Montaigne** devient impossible. Mais plus généralement, c'est cette possibilité même de s'y préparer ou de se la représenter qui semble implicitement contestée.

Dans cette collision avec sa mort à venir, Romain est surpris. Ce n'est même pas la maladie à laquelle il pensait (le sida). La mort, que ce soit celle annoncée de Romain, ou celle de son grand-père qui fut si insupportable à sa femme, est toujours inattendue, au sens littéral de ce que l'on ne peut pas attendre.

Elle est l'accident par excellence, l'imprévisible, comme le fait comprendre **Sartre** dans *L'être et le néant*, IV :

« Je ne saurais ni découvrir ma mort, ni l'attendre, ni prendre une attitude envers elle, car elle est ce qui se révèle comme l'indécouvrable, ce qui désarme toutes les attentes, ce qui se glisse dans toutes les attitudes et particulièrement dans celles qu'on prendrait vis-à-vis d'elle, pour les transformer en conduites extériorisées et figées dont le sens est pour nous, toujours confié à d'autres que nous-mêmes. La mort est un pur fait, comme la naissance ; elle vient à nous du dehors et elle nous transforme en dehors. »

Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, Gallimard, Tel, p. 603-604

Eros et thanatos : mélange des corps, enchevêtrement des désirs

On peut voir dans les réactions affectives et pulsionnelles la manifestation des deux désirs de vie et de mort thématiques par **Freud**, dans *l'Abrégé de psychanalyse* (1938). Toutefois, il semble plus intéressant, plutôt que d'opposer ces deux pulsions antagonistes, comme le propose Freud, d'y voir une forme de complémentarité. Le désir de mort et le désir sexuel semblent indissociables dans deux brèves scènes, l'une évoquant le rapport sexuel avec Sacha (et l'ébauche de strangulation) et l'autre, le sado-masochisme dans les sous-sols d'une boîte gay.

On pourrait voir les lectures que proposent **Bataille** ou **Sartre** (Cf. *L'être et le néant*, « le sadomasochisme ») sur ce lien entre désir et violence. L'étude de Bataille en particulier sur le rapport entre l'érotisme et la mort apporte un éclairage intéressant. L'idée du vérité ontologique, délivrée dans les rapports passionnels entre les hommes, est, semble-t-il, très présente dans ce film de François Ozon :

« L'être, le plus souvent, semble donné à l'homme en dehors des mouvements de passion. Je dirai, au contraire, que nous ne devons jamais nous représenter l'être en dehors de ces mouvements. [...] Chaque être est distinct de tous les autres. Sa naissance, sa mort et les événements de sa vie peuvent pour les autres un intérêt, mais il est le seul intéressé directement. Lui seul naît. Lui seul meurt. Entre un être et un autre, il y a un abîme, il y a une discontinuité. [...] Si vous mourez, ce n'est pas moi qui meurs. Nous sommes, vous et moi, des êtres discontinus. [...] Le passage de l'état normal à l'état de désir érotique suppose en nous la dissolution relative de l'être constitué dans l'ordre discontinu. Toute la mise en œuvre érotique a pour principe une destruction de la structure fermée qu'est à l'état normal un partenaire de jeu. L'action décisive est la mise à nu. La nudité s'oppose à l'état fermé, c'est-à-dire à l'état d'existence discontinue. C'est un état de communication, qui révèle la quête d'une continuité possible de l'être au-delà du repli sur soi. »

Georges Bataille, *L'érotisme*, Minuit, 1957, pp. 22-25

Si la mise à nu prend une valeur symbolique d'ouverture et de rejet de la structure fermée et égoïste de l'individu, il n'est peut-être pas innocent que la dernière scène présente Romain en maillot de bain. Dans l'érotisme, c'est la structure close, excluante de notre individualité qui est défaite ou « dissolue ». Derrière l'érotisme, c'est le désir ontologique de continuité avec l'autre qui se manifeste.

La violence faite à la maîtrise et à la représentation de ma personne dans l'érotisme, notamment dans la mise à nu, l'exposition totale est la condition d'une fusion possible avec l'autre, d'une « continuité merveilleuse », qui reste plus fantasmée que vécue, comme le conclut Bataille : « *Mais cette continuité est surtout sensible*

dans l'angoisse, dans la mesure où elle est inaccessible, dans la mesure où elle est recherchée dans l'impuissance et dans le tremblement. »

L'enchevêtrement des désirs qu'illustre la scène d'échange sexuel à l'hôtel résume la complexité des attentes de chacun. Les corps mêlés symbolisent le tissage confus des désirs (désir d'enfant, désir de vie, désir hétérosexuel, désir homosexuel) et on est bien loin d'une lecture simple du désir comme simple recherche de sa moitié telle qu'elle est proposée dans le mythe d'**Aristophane**. De ce mythe, il faut peut-être retenir la parodie qu'en propose **Platon** dans le **Banquet** et qui insiste avec humour sur la dimension monstrueuse et grotesque de ces êtres primitifs. L'union créée par les différents désirs peut être incongrue, surprenante, inattendue.

Le statut de la maladie

Dans ce film, la question même du combat avec la maladie n'est presque pas abordée. Le choix de Romain est imposé par lui comme une évidence. C'est aussi pour ne pas avoir à lutter contre l'espoir illusoire d'une guérison qu'il n'informe pas ses proches. La maladie n'est pas présentée comme le lieu d'une lutte avec un adversaire intime et relativement invisible : si le corps de Romain s'amaigrit, s'il s'affaiblit, si la démarche devient hésitante, les stigmates de la maladie ne l'atteignent pas.

Cette représentation de la maladie rejoint la définition qu'en donne **Sartre** comme une nouvelle forme donnée à mon existence et une nouvelle responsabilité en découlant. Il semble même qu'elle soit l'occasion pour Romain d'assumer enfin l'idée d'une responsabilité, y compris dans les aspects matériels et administratifs de sa succession. Dans les **Cahiers pour une morale**, **Sartre** donne l'exemple d'un malade atteint de la tuberculose qui, à cette époque, a une connotation symbolique comparable à celle du cancer aujourd'hui :

« Cette maladie, qui m'infecte, m'affaiblit, me change, limite brusquement mes possibilités et mes horizons. J'étais acteur ou sportif ; avec mes deux pneumos, je ne peux plus l'être. Ainsi négativement je suis déchargé de toute responsabilité touchant ces possibilités que le cours du monde vient de m'ôter. C'est ce que le langage populaire nomme être diminué. Et ce mot semble recouvrir une image correcte : j'étais un bouquet de possibilités, on ôte quelques fleurs, le bouquet reste dans le vase, diminué, réduit à quelques éléments. [...] Mais en réalité, il n'en est rien. La situation nouvelle quoique venue du dehors doit être vécue, c'est-à-dire assumée, dans un dépassement. Il est vrai de dire que j'y renonce ou que je m'y cramponne ou que je ne veux pas voir qu'elles me sont ôtées ou que je me soumetts à un régime systématique pour les reconquérir. Et un mot ces possibilités ne sont pas supprimées mais remplacées par un choix d'attitudes possibles envers la disparition de ces possibilités. [...] Et d'autre part surgissent avec mon état nouveau des possibilités nouvelles : possibilités à l'égard de ma maladie (être un bon ou un mauvais malade), possibilités vis-à-vis de ma condition (gagner tout de même ma vie, etc.), un malade ne possède ni plus ni moins de possibilités qu'un bien portant ; il a son éventail de possibles comme l'autre et il a à décider sur sa situation, c'est-à-dire à assumer sa condition de malade [...]. Autrement dit, la maladie est une condition à l'intérieur de laquelle l'homme est de nouveau libre et sans excuses. Il a à prendre la responsabilité de sa maladie. [...] Aussi suis-je sans repos : toujours transformé, miné, laminé, ruiné du dehors et toujours libre, toujours obligé de reprendre à mon compte, de prendre la responsabilité de ce dont je ne suis pas responsable. »

Sartre Cahiers pour une morale, Gallimard, p. 447-449

Dans ce texte, Sartre indique bien que le sens à donner à cette expérience de la maladie ne peut venir de la maladie. En elle-même, la maladie n'est rien de plus qu'un nouveau cadre pour mon existence dont je dois réinventer l'orientation et la signification. Romain ne se sert pas de sa maladie pour fuir les responsabilités, il semble qu'au contraire, elle constitue un moment de résiliation des contrats superficiels (il refuse le voyage au Japon qu'il avait d'abord accepté) et de renouement ou d'engagement profonds (se réconciliant avec sa sœur ou reconnaissant légalement sa paternité).

Celui qui semblait refuser les liens en découvre l'importance au moment même où il s'apprête à y renoncer. C'est donc une réflexion forte sur le statut du lien, la puissance de la liberté et du choix face une situation qui se présente a priori comme celle d'une détermination contraignante qui est présentée ici par François Ozon.

II Identité et authenticité

Mais cette expérience singulière est aussi l'occasion d'une réconciliation avec soi-même et avec ses proches. S'interrogeant sur son identité, refusant de la réduire à celle d'un être condamné, Romain pousse ses interlocuteurs à une certaine franchise, les oblige à assumer leurs propres opinions, exigent qu'ils cessent de se retrancher derrière des excuses (comme sont tentés de le faire son père (« *ta mère ne le supporterait pas* ») ou sa sœur (« *si tu veux voir les enfants* »)).

La violence n'est pas une nouveauté dans l'expression de Romain, c'est d'ailleurs ce qui en fait au début du film un individu d'une arrogance et d'une agressivité détestables. Si son rapport au langage reste cru et brutal (« *pas de chance, ton fils est pédé* »), cette violence n'a plus pour simple but de provoquer ou de faire souffrir, elle est la violence de la vérité elle-même. « *Parce que toi aussi tu vas bientôt mourir* » répond Romain à sa grand-mère lorsqu'elle lui demande pourquoi elle est la seule qu'il mette au courant.

Le divertissement

Le professionnel du regard qu'est Romain, photographe, prend conscience de son aveuglement passé. Il semble que l'on pourrait ici rappeler **De la brièveté de la vie** de **Sénèque**. De manière plus contemporaine, c'est bien évidemment le questionnement de **Heidegger** sur l'authenticité, c'est-à-dire le rapport de l'homme au temps et en particulier à son être-pour-la-mort qui s'impose ici.

En effet, le métier de photographe de mode et le mode d'existence de Romain (sexe et cocaïne) semblent illustrer de manière presque caricaturale le thème philosophique du divertissement s'opposant à celui de l'authenticité. Sur cette distinction classique, on peut bien sûr se référer aux textes de **Pascal** (**Pensées**, fragment 139) ou de **Heidegger**, notamment à ses analyses des différentes attitudes possibles devant la mort : celle du « on » qui se voile la réalité de la mort et n'a pas le courage de l'affronter autrement que dans la fuite (**Etre et temps**, 1927, § 51) et celle plus authentique de l'angoisse (id. § 48), dont le texte suivant de **Françoise Dastur** rappelle les enjeux :

« La mort n'est pas l'objet d'un savoir « théorique », elle se dévoile au contraire plus originairement et de manière plus pressante dans cette disposition affective fondamentale qu'est l'angoisse. C'est en effet dans l'angoisse, qui porte le Dasein lui-même, que se dévoile « authentiquement » la mortalité. Mais cela ne veut nullement dire qu'elle ne constitue pas dès le départ l'existence du fait du Dasein, car si celui-ci peut se méconnaître lui-même dans l'inauthenticité de la quotidienneté, c'est précisément qu'il y a différentes manières pour le Dasein de se rapporter à sa propre mortalité, en l'affrontant dans l'angoisse, ou en la fuyant ou en se laissant absorber par les tâches mondaines. Même dans la quotidienneté, le Dasein se confronte avec la mort sur le mode même de la fuite. Ce qui est donc constamment en question dans l'existence, dans l'authenticité comme dans l'inauthenticité, c'est l'être-mortel, et c'est la raison pour laquelle il est possible de dire que le Dasein meurt « en fait » aussi longtemps qu'il existe. »

Françoise Dastur, La mort, essai sur la finitude, coll. « Optiques », Paris, Hatier, 1994, p. 52 sq

Réconciliation avec soi

Avec l'annonce de la mort prochaine, c'est toute la signification de l'inscription de l'homme dans le temps qui est bouleversée. Si les indicateurs temporels sont assez rares (le bouquet de fleurs de sa grand-mère se fânant, la modification du corps de Romain), il semble paradoxalement que Romain cesse de se penser au présent. Il se réconcilie avec sa sœur par nostalgie de leur complicité passée et se laisse envahir par les souvenirs de lui-même enfant.

Le temps qui le détruit est pourtant unificateur. On passe d'une temporalité de l'instant, une lecture assez caricaturale du « carpe diem » à une durée, un temps unificateur qui insère du lien dans une identité fragmentée, telle que celle que reconstituent par exemple les clichés d'un album photo. Cette opposition entre une logique de l'instant et celle de la durée n'est pas sans évoquer **Bergson** :

« La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs [...], on peut [...] concevoir la succession sans la distinction et comme une pénétration mutuelle, une solidarité, une organisation intime d'éléments ».

Bergson, Essai sur les données immédiates de la conscience, (1889) PUF Quadrige.

La maladie dans ce film est essentiellement envisagée comme épreuve radicale de notre finitude. La question du corps reste relativement absente, ainsi que celle de la souffrance, à l'exception de quelques scènes où la douleur physique et le malaise sont perceptibles, c'est bien plus la difficulté psychologique, pour ne pas

dire métaphysique, de cette situation qui est envisagée par Ozon.

La maladie est ici essentiellement « changement d'allure », comme la définit d'ailleurs **Georges Canguilhem** dans **Le normal et le pathologique** (PUF, Paris, 1966). A la fois accélération et ralentissement, anticipation forcée et arrêt sur des images du passé.

III Le statut de l'image

Dans le dossier de presse (téléchargeable sur <http://www.francois-ozon.com/>), François Ozon insiste sur la transformation du rapport de Romain à la photographie dans ce film :

« *Au départ, son rapport à la photographie est assez superficiel. Il travaille dans le milieu de la mode, c'est juste un travail de captation et de représentation. Mais la photographie acquiert une nouvelle dimension avec la perspective de sa mort annoncée. Tout d'un coup, son métier prend un autre sens. Comme si c'était prémédité, comme s'il n'y avait pas de hasard que Romain ait choisi ce travail. Comme la cinéphilie, le rapport à la photographie peut avoir quelque chose d'assez morbide. Faire des images, les développer, les garder, les collectionner, aide à agir contre le temps, à le retenir.* »

Dans ce film, il faut donc distinguer différents rôles de l'image. Celles qui conforment la représentation, reconstruction esthétique et artificielle, mais sans vérité et sans présence, ces clichés de mode que Romain multiplie dans une espèce d'indifférence à leur support réel.

Le passage à un autre type de photos, celles qu'il commence à prendre, non plus de manière automatique, mais de manière presque instinctive, comme le prolongement d'un désir de voir, se fait après l'annonce du diagnostic, dans le parc de la Pitié-Salpêtrière.

La transition entre ces deux types de photos, radicalement opposées, s'opère par le biais des radiographies apposées sur le tableau lumineux du médecin sur lesquelles Romain pose un regard furtif en entrant dans le cabinet. Ces images sont elles tout en profondeur, là où les photos professionnelles de Romain restent à la surface des mannequins, elles s'enfoncent dans l'intimité du corps dont elles révèlent crûment la vérité pathologique. Mais elles le vident également de toute sa substance, le traversent et le simplifient, réduisant le corps à quelques taches et l'individu à des anomalies.

Il est donc urgent pour Romain de retrouver par le biais de la photographie la densité du réel. Photographier devient pour Romain un moyen de résister à la disparition. Il faut lire dans la photographie un redoublement, une confirmation de la réalité vécue. Pour se convaincre qu'il vit encore, Romain photographie.

La photographie prend alors ce sens nouveau, d'attestation ou d'authentification, ainsi que le souligne **Barthes** dans **La Chambre Claire**. « *L'analyse de Barthes vise à montrer que la photographie tend à abolir toute médiation, à saturer le regard de réalité.* » (Laurent Lavaud, *L'image*, GF, Corpus, p. 199).

C'est bien ce que recherche l'homme malade, saturer son existence, la combler, là où ce qu'il vit est de l'ordre de la dégradation, de la disparition progressive, de l'effacement de ses propres traces. La photographie est là pour confirmer la réalité de cette existence qui semble lui échapper. « *Il n'y a alors plus d'absence, plus de distance possible dans la photo. Elle est essentiellement anti-imaginaire.* » (id.)

Contre la certitude que l'on ne sera bientôt plus, la photographie offre la certitude d'avoir été là.

« La Photographie ne dit pas (forcément) ce qui n'est plus, mais seulement, et à coup sûr, ce qui a été. Cette subtilité est décisive. Devant une photo, la conscience ne prend pas nécessairement le souvenir nostalgique du souvenir [...] mais pour toute photo existant au monde, la voie de la certitude. [...] Cette certitude, aucun écrit ne peut me la donner. C'est le malheur du langage de ne pouvoir s'authentifier lui-même [...], le langage est par nature fictionnel ; mais la Photographie, elle n'invente pas ; elle est l'authentification même. [...] C'est une prophétie à l'envers : comme Cassandra, mais les yeux sur le passé, elle ne ment jamais : ou plutôt, elle peut mentir sur le sens de la chose, étant pas nature tendancieuse, jamais sur son existence. Toute Photographie est un certificat de présence. [...] Peut-être avons-nous une résistance invincible à croire au passé, à l'Histoire, sinon sous forme de mythe. La Photographie, pour la première fois, fait cesser cette résistance : le passé est désormais aussi sûr que le présent, ce qu'on voit est aussi sûr que ce qu'on touche. »

Barthes, La Chambre Claire : notes sur la photographie, Les Cahiers du Cinéma-Gallimard-Le Seuil, 1980, p. 133-139.

Bien évidemment, le rapport à l'image renvoie également à la question de l'image de soi. Il y a dans ce traitement spécifique de la photographie une mise en abyme de la situation du cinéaste lui-même. Comme le rappelle François Ozon, Melvil Poupaud et lui-même ont cette même habitude de se filmer depuis leur prime jeunesse. Le réalisateur parle d'un « rapport naturel à la caméra » comme s'il s'agissait d'un prolongement naturel de la vision. Cette idée rappelle la problématique du rapport de l'individu à sa propre image. On peut penser au stade du miroir de Lacan, mais aussi, plus généralement, à l'idée d'une reconnaissance au sens premier et symbolique et au rôle de médiateur que certaines techniques peuvent jouer au sein de ce pro-

cessus.

Il faudrait alors se demander dans quelle mesure, le regard d'autrui- celui qui me fait prendre conscience de moi-même, comme l'expose par exemple Sartre - n'est pas d'une certaine manière remplacé par l'œil de la caméra.

Fiche technique et artistique du film

Le Temps Qui Reste (2005 - 85 mn)

Scénario, dialogue, réalisation : François Ozon

Interprétation : Melvil Poupaud, Jeanne Moreau, Valeria Bruni-Tedeschi, Daniel Duval, Marie Rivière, Christian Sengewald, Louise-Anne Hippeau...

Image : Jeanne Lapoirie

Montage : Monica Coleman

Décors : Katia Wyskop

Produit par Olivier Delbosc et Marc Missonnier (Fidélité)

Sortie le 30 novembre 2005

Site Internet :

<http://www.francois-ozon.com/>

Séance proposée par Claire Marin, professeur de Philosophie
au lycée Eugène Ionesco d'Issy les Moulineaux (92)

pour **Zéro de conduite**

<http://www.zerodeconduite.net>

mail : zero-de-conduite@noos.fr