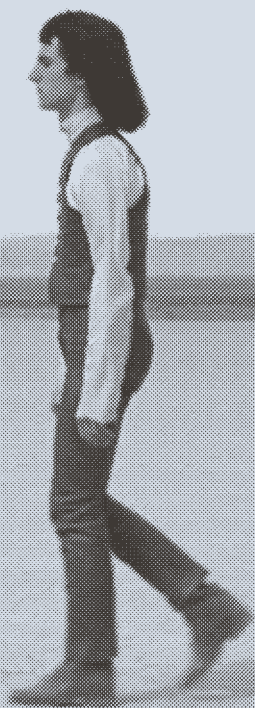


PHILIPPE AZOURY

PHILIPPE
GARREL
EN SUBSTANCE



capricci
Extraits de la publication



Extrait de la publication

page précédente:
Clotilde Hesme et Louis Garrel,
dans *Les Amants réguliers* (2005)

**PHILIPPE
GARREL
EN SUBSTANCE**

collection dirigée par **Emmanuel Burdeau**

Directeur: Thierry Lounas

Directeur littéraire: Emmanuel Burdeau

Responsable des éditions: Camille Pollas

Conception graphique cyriac pour gr20paris

© **Capricci, 2013**

Isbn papier 978-2-918040-68-2

Isbn PDF web 978-2-918040-70-5

Remerciements: Mélisande Morand

Droits réservés

Capricci

contact@capricci.fr

www.capricci.fr

PHILIPPE AZOURY

**PHILIPPE
GARREL
EN SUBSTANCE**

| | |
|-----|--|
| 12 | Introduction |
| 17 | — 1. ÉCHOS DU SILENCE |
| 128 | — DE LA MÉTHODE Entretien avec Philippe Garrel |
| 145 | — 2. LA CHANCE DU RECOMMENCEMENT |
| 146 | 1 Des corridors de miroirs |
| 149 | 2 Apparitions |
| 166 | 3 Expérience |
| 183 | 4 Écarts |
| 200 | 5 Délivrance |
| 214 | 6 La chance du recommencement |
| 232 | 7 Aimer dans le temps |
| 249 | Filmographie |

Ouvrage publié
avec le concours du
Centre national du livre

INTRODUCTION

Ce livre s'est écrit en deux temps.

La rédaction en a été commencée un matin du mois de mars 2005, à l'étage d'un café, avec pour seuls instruments un stylo feutre noir, un petit carnet de marque japonaise tenant dans une poche et un livre, peu importe lequel, dont chaque jour désormais j'allais lire avant de travailler quelques pages comme s'il s'agissait d'un ouvrage écrit dans une langue étrangère, à la recherche d'un mot, d'un verbe, d'un adjectif qui serait le déclencheur, l'embrayeur, d'idées, d'affects ou d'images, puisés chez Philippe Garrel. Des mots alignés au hasard pris dans des livres ou dans le *Libération* du matin. Sur ce hasard seul se composerait le livre, dans le plus spontané désordre. Le premier matin, celui du 4 mars, je remplis un carnet quasi en entier, et je trouvai le titre, *Philippe Garrel, en substance*, qui est toujours le sien, huit ans plus tard. Ce n'est que récemment que je suis tombé sur un article de *Libération* qu'Olivier Séguret avait écrit au moment de *Sauvage Innocence*, en 2001, et qui portait déjà ce titre. Je ne m'en souvenais plus.

La méthode semblant être la bonne, les carnets manuscrits se sont empilés. Ils sont aujourd'hui au nombre de dix. Naïvement, en mars 2005, je pensais que ce livre à faire me prendrait deux ou trois mois, qu'il pourrait même être synchrone avec la sortie des *Amants réguliers*. Je ne m'aperçus pas tout de suite que j'étais en train de tomber amoureux de ma propre méthode.

L'affaire commença à devenir interminable, le livre une Arlésienne, uniquement parce que ces carnets devenaient un peu mon journal de bord matinal, et que j'avais besoin d'eux, de les faire continuer. Combien de pages rédigées sans presque une rature alors que le jour se levait sur la colline de Belleville. J'ai emmené ces dix carnets partout, dans de nombreux voyages, dont les marques de lieux et de dates me disent aujourd'hui ce que j'y faisais, et dans quel café, en 2004, en 2005, en 2006 et en 2007. C'est cette année-là que le rythme des notes s'est ralenti, sans que j'avoue la tâche préparatoire achevée. J'ai laissé reposer, longtemps, trop longtemps.

Entre-temps d'autres livres ont paru, dont un sur Werner Schroeter (*À Werner Schroeter, qui n'avait pas peur de la mort*, Capricci, 2010), écrit sans peine, en quinze jours seulement, entre août et septembre 2010, fort d'une conscience forgée par ce travail autour de Garrel, qui lui ne sortait toujours pas.

Avec le Schroeter, ce Garrel livre constitue, à mes yeux, une trilogie informelle à laquelle vient se rajouter un essai sur Cocteau, co-écrit il y a dix ans avec Jean-Marc Lalanne. Le Cocteau, paru en 2002 aux éditions de l'Étoile s'appelait *Désordre*, ce Garrel s'appelle *Substance*, certains y verront un clin d'œil.

De temps à autre, des conférences — dont une à Paris en 2005, et deux à Tokyo en novembre 2006 —, des articles à propos des films ou des préfaces à des rétrospectives m'ont permis de faire le point, ou plutôt de ne pas le faire, de garder ce livre *in progress*. À cela, est venue s'ajouter la bienveillance de Philippe Garrel lui-même, qui de temps à autre me confiait des documents pour le livre. Qu'il ne sorte toujours pas ne semblait pas l'inquiéter.

Ce n'est que cet automne que j'ai osé reprendre ces carnets intimes sur ce cinéma intime — cela m'était nécessaire. Je ne crois pas l'avoir décidé, et je ne l'ai compris qu'au moment de me re-immérer dans ces dix carnets, mais il m'a fallu peut-être, à la façon du cinéma de Garrel, déplier ce travail sur le temps long, psychédélique, de la survivance. Travailler à extraire ce qui s'était déposé dans l'inconscience de ces années à tout noter, chaque matin. J'ai cru ne pas y arriver — et si ce livre, j'avais rêvé de le faire davantage que je n'avais la force de le publier? Pourquoi est-ce celui-là qu'il m'est devenu impossible de finir?

Après tout, j'ai longtemps, longtemps, rêvé les films de Garrel avant de les voir: j'ai découvert le cinéaste un dimanche matin de la fin des années 1980, tout juste lycéen, au marché aux puces de Sète, en faisant l'acquisition, en plus de quelques « Cahiers jaunes », d'un grand livre blanc d'entretien de Garrel avec Gérard Courant — livre datant de 1983 édité par le Studio 43 (la salle de Païni), dévoré dans l'après-midi même, avec l'impression juvénile d'en comprendre chaque mot et d'avoir trouvé, enfin, une sorte de « morale cinématographique » (bien que je n'aime pas le mot) dans la première et la deuxième trajectoire (Garrel est un chat à trois vies, au moins) de cet ami d'Eustache et amant de Nico, dont il me fallait, à présent, absolument voir les films. Pour certains, les plus rares, cela m'a pris des années, des siècles.

J'écris cette préface dans une chambre d'hôtel de Las Vegas, avec 38° de fièvre, et une vue imprenable sur le Caesar Palace et ses imitations du monde en miniature. Rien d'aussi éloigné *a priori* du monde européen, et un peu fin de siècle de Garrel que ce paysage-là. Sauf que le désert est aux portes de la ville et que du

troisième étage de l'hôtel, je peux le voir, l'entendre. Il ressemble comme deux gouttes d'eau à celui de *La Cicatrice intérieure*. Ce long, long désert qui hante ce livre, l'encercle.

Et puis décrire ça, cet ici, à la première personne, dit bien comment s'est fait ce livre, partout dans le monde: de Paris à Beyrouth, en passant par Rome et Tokyo, ou Alexandrie, ou Tanger, Phnom Penh ou le désert de Palmyre en Syrie. J'ai porté avec moi ce livre partout où m'emmenait mon travail de journaliste. Alors, pourquoi pas Las Vegas, pourquoi pas la grippe, pourquoi pas le décalage horaire devenu permanent.

Dans *Las Vegas Parano*, relu hier dans l'avion, au-delà des fanfaronnades droguées, on y entend sur la fin Hunter S. Thompson décrire à froid l'inutilité, au fond, d'avoir pris tous ces acides à Las Vegas, qui est une ville elle-même montée comme un acide, et au final l'inutilité tout court du LSD en Amérique, même pour un « dilettante de la drogue éreinté » comme Thompson, parce qu'au réveil, l'Amérique ressemble encore plus à ce qu'elle est: un vaste territoire paranoïaque. En 1973, Thompson note que plus personne ne prend d'acide, que les gens ont choisi en Amérique ou ailleurs de se « démolir la tête » avec des drogues dures qui ne font plus planer, comme l'héroïne, miroir de la dureté du monde.

La veille, au téléphone, Philippe Garrel est revenu sur une conversation à propos du LSD, que nous avons eue dix jours auparavant. « Il ne faut pas que tu oublies de dire que c'était un empoisonnement collectif, que c'était une erreur. Mais à quelque chose malheur est bon, comme on dit, et ce poison aura permis à ma génération de ne pas faire la guerre. » C'est la dernière coïncidence de ce livre, elle aura attendu le dernier jour, la rencontre finale des mots de Thompson

avec ceux de Garrel. J'y entends de façon lumineuse le psychédéisme éruptif des premiers films (ceux de la période Zanzibar), puis l'enlissement lent et d'une dureté impassible qui domina ses œuvres limites des années 1970. Et maintenant, depuis *L'Enfant secret* en 1979, ce temps si bizarrement introspectif qui refuse de revenir en arrière tout en ne travaillant que sur sa mémoire, ce temps anachronique, ce rebouclage qui emporte ses derniers films dans des volutes libres, faisant de lui le dernier grand cinéaste du temps — avec Resnais, avec Cocteau, avec Orson Welles, avec Duras, et avec Jean Eustache.

Mais Garrel travaille de façon unique, chaque film tente désormais le panoramique à trois cents soixante degrés sur sa vie et celle des générations qui viennent — celle de ses enfants. Gilles Deleuze avait raison à son propos: c'est sur la longueur, à très longue échéance, que le cinéma de Garrel déploiera ses puissances. Sa façon d'aimer dans le temps travaille le plus profond de la mémoire, qui ne saurait exister qu'en côtoyant le présent du tournage. Les Garrel films sont fondés sur un temps unique, dont on peut sentir le passage entre chaque plan de *L'Enfant secret*, des *Amants réguliers*, de *Liberté, la nuit*, du *Révéléteur*, d'*Un ange passe*, de *J'entends plus la guitare* ou d'*Elle a passé tant d'heures sous les sunlights*.

Oups, je viens sans le vouloir de donner ma liste intime des films de Phillippe Garrel — mon premier cercle.

Qu'on me pardonne d'avoir mis tant d'années à la donner.

Las Vegas,
14 janvier 2013

1

ÉCHOS
DU
SILENCE

«Former un mouvement»

Jean (c'est Maurice Garrel) rend visite à un couple d'amis marionnettistes. Il est venu leur faire une annonce importante. Il a un mal fou à parler. Ses mains tirent nerveusement sur une chenille en tissu qui porte le sobriquet de «Bouboule». Sa voix tremble: «La dernière fois que je vous ai vu, je vous avais dit que nous allions former un mouvement. Eh bien, voilà! c'est fait...! Vous êtes toujours d'accord?»

Comme *Liberté, la nuit* raconte, entre autres choses, la mise en place depuis Paris, aux premiers jours de 1960, d'un réseau de «porteurs de valises» aidant les Algériens dans leur combat pour l'indépendance, on peut se contenter de définir le mouvement en question comme une organisation politique clandestine.

Mais entendue à l'intérieur de la filmographie de Philippe Garrel, cette annonce, dans un film de 1983, qu'un mouvement va advenir, tient de la rupture esthétique. La dernière fois que la caméra de Garrel avait dessiné un mouvement, c'était en 1970, pour *La Cicatrice intérieure*. Nico était agenouillée en plein désert californien, implorant son amant Philippe Garrel. Alors qu'elle psalmodiait sa plainte, la caméra suivait Garrel s'éloignant sans se retourner. Il fallait attendre de retrouver Nico dans le champ, encore agenouillée au même endroit, pour comprendre que venait de s'opérer un magistral panoramique à trois cent soixante degrés. La caméra venait d'effectuer une révolution sur elle-même, ce mouvement était majestueux, virtuose (comme souvent chez Garrel) mais son sens est resté opaque avec les années. Il donnait l'impression

de suivre la fuite en avant d'un homme devant la demande amoureuse de la femme. Mais comme cette fuite s'achevait sur des retrouvailles, l'historiographie a voulu retenir l'idée que ce plan allégorisait tant qu'il pouvait l'attirance indéfectible des amants. Pourtant, au moment de se retrouver, aucune joie dans les traits fermés de Garrel, aucune satisfaction non plus dans le visage de Nico. La même situation, recommencée. Une fois le grand cercle refermé sur lui-même, rien n'a éclos de sa révolution, les choses sont revenues en leur point initial. Éternel retour du même. Mais depuis ce même, à l'intérieur de cette inertie cerclée, il fallait désormais apprendre à (re)vivre et à avancer.

De 1970 à 1983, l'esthétique de Philippe Garrel se laissera couler dans un cinéma qui fera tout pour épuiser les puissances de l'immobilité. À un certain stade, cette dangereuse expérience hiératique a bien failli le laisser pour mort. *Liberté, la nuit*, tout comme *L'Enfant secret* qui le précède, a pu être vu comme un film ressuscitant une filmographie qui, dans son entêtement à s'enliser, commençait à donner des signes inquiétants de pourrissement. Une fatigue de fond aussi formelle qu'émotionnelle — jusqu'ici, les films de Garrel disaient tous, sous des formes directes ou allégoriques, sa vie, ses amours, ses états.

En 1983 donc, Philippe Garrel, trente-cinq ans et des poussières, profite d'un film pour demander à son père d'annoncer à l'image qu'un mouvement à l'intérieur de son cinéma est en train de prendre forme. Après tout, Garrel avait toujours raconté la Bible à l'envers, et il n'est en rien étonnant d'entendre le père avertir la poignée de fidèles — ceux qui ont vu Garrel s'emmurer dans une quasi-clandestinité artistique — que quelque chose, chez le fils, est en train de bouger enfin. Mais si, messie.

Liberté, la nuit est bien le premier de ses douze longs métrages à être enfin produit dans des conditions peu ou prou traditionnelles — il appartient à une collection de films produits par l'INA. Jusqu'ici, ça n'avait jamais été le cas. Depuis 1964, Garrel travaillait dans le cadre à la fois libre et toujours insuffisant de l'*underground*. Il était son propre producteur, presque toujours son propre distributeur, pour des films faits dans une économie minérale, avec rien sinon parfois des sommes allouées par l'Avance sur recettes pour aider à finir le travail entamé. Au mieux, il bénéficiait des largesses de quelques mécènes. Ses films sortaient dans une salle (La Pagode, le plus souvent) et passaient à la Cinémathèque française, où Langlois, qui en avait perçu la part étrange d'angélisme et de sacré, se faisait un point d'honneur à les projeter le jour de Noël. En 1983, Garrel — qui venait d'être sacré par le prix Jean Vigo pour *L'Enfant secret*, un film qui avait mis quatre ans à sortir — devait impérativement fuir le romantisme de ce système périlleux au risque de «geler sur pied». Même si son cinéma, qui a toujours reflété ses états, s'était fait, au plus fort des années 1970, le miroir de ce gel, notamment en partant à la recherche d'une esthétique où se mélangeraient le dilettantisme d'un Warhol, cette façon — qu'il avait apprise chez Godard — de défier au bras de fer la communication, les origines caverneuses du cinéma muet, et l'immobilité de la gravure. Autant de choses nées dans le froid et le hiératisme, mais qu'il ne lui était plus interdit maintenant de faire grandir ailleurs, dans une autre sphère, sous d'autres cieux.

Long, long chemin

Aussi *Liberté, la nuit*, par son mode de production, par sa belle lisibilité narrative, marque un mouvement de plaque, à l'intérieur de cette grande région qu'est la filmographie de Philippe Garrel. Une rupture économique qui accompagne forcément un déplacement esthétique — chaque plan y porte la signature de Garrel, mais la communication avec la salle y est plus ouverte. Un « mouvement » dans ce cinéma sans attache qu'il pratique depuis vingt ans, depuis qu'en 1964 il réalisa, à seize ans (!), *Les Enfants désaccordés*, un poème sensuel de quinze minutes sur deux amants de quinze ans en fugue dans une forêt.

Deux ans plus tôt, à quatorze ans, il avait déjà réalisé à Londres un premier essai, *Une plume pour Carole*, avec une petite amie anglaise. En 1970, au moment de classer ses films, il détruira cette *Plume*, la trouvant faible — c'est dommage : un des cinéastes les plus jeunes au monde, sinon le plus jeune, nous a privés de cette enfance de l'art. En 1965, Garrel signe encore un court métrage, *Droit de visite*, avec son père, le comédien Maurice Garrel, ancien marionnettiste pour la télévision. Il y consigne des après-midi d'enfants de divorcés, un père Don Juan, et la naissance d'un désir pour la petite amie de son père, laquelle (jouée par la belle Françoise Reinberg) à huit ans près pourrait avoir son âge. Philippe rêve d'aller vite.

Au même moment, il est à la fois assistant de cinéma (il vient de se faire renvoyer du lycée Janson-de-Sailly) et réalise pour Alain de Sédouy des émissions de rock pour la télévision, *Bouton rouge* et *Seize millions de jeunes* : il part à Londres filmer les Who en studio enregistrant le single *Pictures of Lily*, il capte Donovan sur scène ou les Small Faces, interroge Marianne Faithfull, la petite fiancée scandaleuse des Rolling Stones. Il y suit aussi, pour un court portrait documentaire à la sociologie rêveuse et sensuelle,