

Au regard (féminin) d'une rencontre

Maxime Fecteau

Pour citer cet article :

Fecteau, Maxime. 2024. « Au regard (féminin) d'une rencontre », *Postures*, dossier « Impostures », n° 40, en ligne, <<https://revuepostures.uqam.ca/?p=9543>>, consulté le xx/xx/xxxx.

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : postures.uqam@gmail.com

Une impression de déjà-vu, un peu comme le sens d'un rêve qui s'éclipse de la conscience au réveil, disparaît aussi vite que battent les paupières. Ne reste, après, que le sentiment que quelque chose est à retracer, à rattacher. Comme si un rapprochement s'était profilé entre la vie telle qu'on se l'était déjà imaginée (dans un livre, dans un film) et cette même vie telle qu'on la vit, là maintenant, mais que la distance demeurait trop grande pour qu'on puisse jeter un pont entre les deux. On faillit sans doute à saisir, comme l'écrit Marielle Macé, « une piste à suivre, un phrasé dans l'existant » (2011, 15), en ce sens que « notre vie mentale, notre vie sociale est en effet tissée de “traces” d'art [...], de souvenirs efficaces et de désirs » (16). Ce lien qui pointait – celui qu'on aurait pu tisser entre l'imaginaire et la vie – on peut présumer qu'il adviendra plus tard, sinon qu'il ne devait pas réellement se concrétiser. Mais pour le moment, une chose est sûre : plus on le pourchasse, plus il nous file entre les neurones.

Ça s'est passé comme ça dans ma tête ce soir-là, celui de notre première *date*. J'étais assis devant elle dans le parc à l'écouter avec attention, nos corps à distance. À deux mètres de distance. C'est-à-dire aussi rapprochés que possible, par les temps qui couraient. Et c'était *tant mieux*, j'avais pensé, avant de me rendre jusqu'à elle. La distance imposée par l'invisibilité du virus allait apaiser ma peur de la masculinité telle que la vivent, et croient la vouloir, bien des hommes qui m'entourent. Ces hommes à qui il arrive de parler d'un moment d'intimité comme d'un trophée, et dont certains allaient immanquablement me demander un compte-rendu de ma soirée. « This is the big secret we all keep together—the fear of patriarchal maleness that binds everyone in our culture » (2004, 23), écrit bell hooks. Moi-même, je n'en parlais à personne, de cette peur. En réalité, je n'en étais pas tout à fait conscient (la peur étant une émotion dont la performativité masculine doit faire l'économie). C'est le propre de la *psychologie patriarcale*

dont parle hooks, un concept qu'elle emprunte à Terrence Real, et qui souligne une propension à masquer intérieurement les qualités qu'on suppose « masculines » ou « féminines », pour n'en faire ressortir qu'une seule moitié, par la dévalorisation de l'autre. Une perversion de la dynamique relationnelle qui « replaces true intimacy with complex, covert layers of dominance and submission, collusion and manipulation » (34). C'est la non-reconnaissance¹ de ce réflexe psychologique omniprésent, selon Real, qui « deform[s] both sexes, and destroy[s] the passionate bond between them » (34). Et c'était bien pourquoi, sans me l'expliquer, j'avais repoussé depuis longtemps la possibilité d'un rendez-vous comme celui que j'allais vivre ce soir-là.

Mais voilà que je faisais une véritable rencontre; une rencontre qui allait me donner, à un moment, l'impression d'en avoir déjà fait l'expérience. Je me souviens qu'elle était en train de me raconter son parcours d'études en psychologie. Elle passait en revue les passions intellectuelles qui l'animaient, alors qu'elle terminait la rédaction de son mémoire. Jusqu'à ce qu'elle en vienne à un de ses livres fétiches : « It's called *To Bless the Space Between Us*, and it's by John O'Donohue, a Celtic philosopher I love. » Elle me disait avoir un faible pour cette idée d'un entre-deux à cultiver et à chérir entre les corps, un intermonde d'où s'articulent les possibles des relations humaines. C'est là que j'ai eu l'impression d'avoir déjà vu (vécu?) la scène. Et plus tard, marchant seul vers mon appartement sous la lumière des lampadaires – quelques minutes après avoir osé lui demander, toujours à distance, « Would you like to do this again, sometime? » – j'ai repensé aux deux personnages principaux de *Before Sunrise*², Céline (Julie Delpy) et Jesse (Ethan Hawke). J'ai eu envie de refaire l'expérience de ce film.

¹ J'entends le mot « reconnaissance », ici et partout ailleurs, au sens du mot anglais *acknowledgment*, qui n'est selon moi pas parfaitement traduisible vers le français. Je reviens sur ce point important en fin de réflexion.

² Réalisé par Richard Linklater et coécrit par ce dernier et Kim Krizan (sans oublier les nombreuses réécritures effectuées pendant le tournage, en collaboration avec les acteur·trice·s), le film est arrivé en salle en 1995.

Au regard (féminin) d'une rencontre

La scène d'ouverture est aussi simple que se révèle aussitôt l'intrigue tout entière : une femme française, début vingtaine, lit à bord d'un train, assise à quelques rangées seulement d'un homme américain d'un âge comparable, qui s'adonne à la même conduite³. Elle s'apprête à faire sa rencontre, et à accepter de descendre avec lui pour passer le reste de la journée à parcourir les rues de Vienne, jusqu'à ce qu'ensemble iels blanchissent la nuit, et enfin se disent adieu au matin (il prend l'avion pour les États-Unis; elle rentre finalement à Paris). Voilà l'essentiel du récit, qui tourne et s'articule autour de l'intimité croissante de leur conversation, avant toute autre « action ».

Dans le train près de Céline, un couple d'un certain âge discute, puis commence à s'irriter de part et d'autre. Ils parlent l'allemand. Leurs voix saccadées s'élèvent peu à peu. Plus le crescendo de leurs échanges s'accroît, plus je ressens le malaise de cette dispute conjugale ayant lieu devant public; un ressenti que je partage avec Céline, qui, à quelques reprises, est dérangée dans sa lecture. Cette réciprocité affective, dès le début du film, représente la première occurrence de ce que Iris Brey nomme, par une reprise phénoménologique et féministe de la pensée de Laura Mulvey, le *female gaze* : une configuration audiovisuelle qui m'amène à ressentir l'expérience d'un personnage, faisant de celui-ci un sujet sensible plutôt qu'un objet à

³ Le terme « conduite », dans la pensée de Marielle Macé, s'inscrit dans « une phénoménologie de l'expérience des œuvres et une pragmatique du rapport à soi », une approche théorique qui veut que « tout ce qui a lieu dans la lecture » peut en effet avoir « un avenir en dehors d'elle ». Je tiendrai pour acquis, au courant de ma réflexion, que c'est pareil pour tout ce qui a lieu dans les *films*, et sans doute aussi pour certains personnages qui vivent dans les films, lorsque que ceux-ci s'adonnent à la lecture : je note ici, dans cette première scène, que Jesse lit le récit autobiographique de l'acteur allemand Klaus Kinski, *All I Need Is Love*, tandis que Céline a sous les yeux un recueil de nouvelles érotiques signé Georges Bataille. Ces livres font brièvement l'objet de leurs premiers échanges, alors qu'iels se montrent tour à tour le titre de leur lecture. Je comprends, par leur silence réciproque à la vue des premières de couverture, et par l'évolution de leur conversation, que tous deux ne connaissent pas le livre de l'autre. Je suppose par contre qu'à la lumière de cette information, un lien de nature *attentionnelle* commence alors à s'articuler entre eux, lien qui participera à élever leur dynamique relationnelle. Voir Macé, 2011, pp. 15, 28, 55, 101.

lorgner. Alors que « la caméra rend le corps du sujet vivant par la mise en scène » (Brey 2019, 47) – c’est-à-dire en me présentant un plan large qui donne à voir, à la fois, l’agitation rampante de ce couple et la quiétude de plus en plus dérangée de Céline –, je suis ramené, comme spectateur, à mon propre corps. Je me trouve, à l’image de cette dernière, agacé. À les regarder, je peux aussi me faire une idée de l’amertume qui doit planer entre ces deux individus pour qu’iels en arrivent là, à s’emporter au grand jour. Rapidement, je les imagine mariés depuis des années, devenus inattentifs à la réalité de l’autre et sans doute aigris, voire dépossédés de leur lien amoureux⁴. Puis, lorsque la dame frappe de la main le journal que son partenaire tient devant lui, Céline sursaute et décide que c’en est assez : elle se lève et va s’asseoir à l’opposé de Jesse. Les bras et la tête de la jeune femme apparaissent brièvement à l’écran, alors qu’elle range son sac dans le compartiment supérieur, puis la caméra montre Jesse en plan large, qui la remarque distraitemment pour la première fois, avant de reposer les yeux sur son livre. Le même plan revient ensuite sur Céline, maintenant assise – et à son tour, elle le voit. Quant à moi, j’observe que la mise en scène, ici, installe un dualisme narratif qui déjoue mes attentes spectatorielles. Basculant à plusieurs reprises d’un plan et d’un personnage à l’autre (champ/contrechamp), je suis appelé, au premier visionnement, à me demander lequel des deux est censé être le ou la protagoniste de ce récit. La structure du film, cependant, éteint mon désir conditionné de m’identifier à l’une ou l’autre⁵. Jesse lève les yeux à nouveau, cette fois-ci délibérément, pour regarder vers Céline. Aussitôt, la caméra revient sur elle, qui s’est replongée dans sa lecture. Mais étant donné l’angle de la prise de vue et la largeur du plan, il est évident que « je » ne regarde pas du point de vue de

⁴ Dans son analyse aussi approfondie qu’élogieuse de *Before Sunrise*, Robin Wood note que ce couple représente le miroir inversé de ce que s’apprêtent à vivre Céline et Jesse. En faisant de lui le catalyseur du récit, le film pose ainsi la question : *est-ce possible d’être en relation autrement?* Voir Wood 1998, 325.

⁵ Céline et Jesse se révèlent, après tout, comme deux demies d’une seule et unique performance.

Jesse. Ce contraste entre le regard dont je fais l'expérience et le *gaze* de Jesse (que je ne peux qu'imaginer) marie à mon sens le style prosaïque de la mise en scène à une optique, à nouveau, du *female gaze* : non seulement il me paraît réaliste que je puisse être assis dans ce même train, épiant le prélude d'une rencontre, mais en regardant Jesse examiner momentanément Céline – avant de se demander, de toute évidence, s'il ose ou non l'approcher (je le vois se frotter les tempes le temps d'un soupir anxieux) –, je sens monter le suspense qu'il vit à l'idée de se risquer. Le récit est visiblement en attente d'un évènement charnière. Ce n'est que quelques secondes plus tard, lorsque la dame d'avant, agitée de plus belle, se lève pour quitter bruyamment le wagon, avec son mari à ses trousses, que les regards de Céline et Jesse se croisent pour la première fois.

« Les regards qui se croisent = eine Art der Reflexion [une forme de réflexion] » (1964, 243), a noté quelque part Maurice Merleau-Ponty, figure de proue de l'approche phénoménologique dont se réclame aujourd'hui Iris Brey, elle qui explique que le « *female gaze* est avant tout une esthétique du désir » (2019, 64); une optique filmique qui, je le rappelle, cherche à provoquer le ressenti de l'expérience vécue par les personnages chez les spectateur·trice·s. Or, c'est précisément l'aurore d'un désir – dans les regards d'une attraction naissante – qui apparaît maintenant de manière palpable à l'écran et en moi. Dans la séquence qui suit, la caméra montre Céline et Jesse – tour à tour en plan rapproché, leurs réalités se reflétant l'une l'autre – qui suivent des yeux ce couple enflammé jusqu'à sa sortie, pour qu'enfin leurs pleins visages en arrivent à se faire face. Jesse la fixe, et sourit béatement. Céline, qui partage maintenant l'absurdité de ce spectacle avec quelqu'un d'autre, exprime son amusement en lui présentant un sourire à son tour, puis elle repose les yeux sur les pages de son livre. La caméra

montre à nouveau Jesse, et zoome lentement vers son visage. Il hésite un moment. Puis, inspirant une bouffée d'air, il se lance : « Do you have any idea what they were arguing about? »

Une phénoménologie de l'intimité

Après le tournant de la rencontre, le style minimaliste et prosaïque de *Before Sunrise* se définit davantage. *Minimaliste* parce que le récit table sur de longues scènes conversationnelles, parfois formées d'un seul plan séquence, et où à chaque nouvelle prise la caméra saisit le rapport vibrant, voire excitant – sinon par moment chaotique, ou d'évidence malaisant – qui compose une pareille aventure interpersonnelle⁶. *Prosaïque* parce que la caméra donne à voir, bien souvent, les deux personnages dans un seul et même plan (un plan en général assez large pour que je perçoive aisément les affects que communiquent leurs gestes), et aussi parce que le texte de leur conversation se révèle ponctué d'autant d'hésitations que de tics langagiers (« you know... »), ce qui, à mes oreilles comme à mes yeux, façonne toute la vraisemblance du récit⁷.

Avant d'en arriver à la prochaine scène sur laquelle je veux me pencher, iels se rendent jusqu'à la voiture-salon du train, où iels s'installent autour d'une table et apprennent à se connaître. Plus tard, lorsqu'iels montent dans un tramway, je suis toujours là à les observer, alors que leur proximité physique amplifie peu à peu l'intimité de leurs *échanges*. Que je sois témoin des quelques dévoilements personnels qui s'opèrent par la conversation, ou alors de ces regards

⁶ « This is kind of weird », répond Céline en ricanant, quelques minutes après être descendue du train avec Jesse, alors qu'iels peinent à se regarder dans les yeux et que Jesse vient de remplir un silence en affirmant, « This is a nice bridge. »

⁷ La vraisemblance des dialogues constituait d'ailleurs, pour Linklater, un élément fondateur du film, élément pour lequel il a convoqué Kim Krizan et les acteur·trice·s à collaborer à la rédaction du scénario avec lui. Ethan Hawke explique d'ailleurs en entrevue que par cette collaboration, iels cherchaient à rendre les dialogues entre Céline et Jesse « as genderless as possible », un travail de réécriture qui visait à minimiser la reconduction de stéréotypes de genre. Voir « Richard Linklater, Ethan Hawke and Julie Delpy On Writing » sur *YouTube*, <[youtube.com/watch?v=OrR7Sx5c8bk](https://www.youtube.com/watch?v=OrR7Sx5c8bk)>

de plus en plus pétillants qu’iels s’offrent, il me semble que je partage ces échanges avec elleux (du moins, à en croire mon sourire, et la fixité de mon propre regard). Une expérience spectatorielle qui relève encore, ici, de ce que « fait » le *female gaze*. Plutôt que de reconduire une scopophilie masculine et voyeuse, ce film m’invite à voir des « échanges de regards entre des personnages » (Brey 2019, 36) afin que je me « plonge dans la matérialité du film » (46). Autrement dit, que je fasse moi-même l’épreuve d’une *expérience* (celle que forment ces regards que se renvoient les personnages) en tant qu’« échantillons d’existence » (Macé 2011, 95). Et c’est là, pendant que j’éprouve le sens filmique qui s’offre à moi, que se densifie toute la teneur phénoménologique et stylistique de cette *façon de regarder* l’autre. Une façon, aussi, d’*entrer en relation* avec l’autre. Autant de « proposition[s] de conduite » (49) que *Before Sunrise* grave – plan après plan, scène après scène – dans ma mémoire, et dès lors dans la grammaire des formes que peut prendre ma vie⁸.

J’en reviens à la densité phénoménologique : dans la philosophie de Merleau-Ponty, la *chair* est ce concept qui désigne la part invisible et sensorielle de notre expérience du monde; une sorte de « tissu conjonctif des horizons extérieurs et intérieurs » (Merleau-Ponty 1964, 171) qui se noue entre les êtres et qui innerve les perceptions de chacun·e, rattachant celles de l’une à celles de l’autre. Par l’entrelacs de cette chair commune, la réciprocité se manifeste comme un pan de notre expérience sensorielle. Cette terminologie sert à décrire précisément ce qui se produit dans nos corps – c’est-à-dire dans nos terminaisons nerveuses – quand on se sent vu par un·e autre, et ce, qu’on puisse ou non confirmer que cet·te autre nous regarde réellement. (Je

⁸ Pour l’exprimer succinctement avec les mots de Marielle Macé : « La forme même de l’épreuve esthétique s’y reverse en extension de la grammaire des formes de vie, et la phénoménologie de l’expérience [filmique] ouvre à une pragmatique du rapport à soi » (2011, 95).

pense ici, par exemple, à la sensation parfois tangible qu'on est épié.) C'est dans cet espace transpersonnel, l'« intermonde où se croisent nos regards et se recourent nos perceptions » (72), que se joue la prochaine scène marquante du film. En apparence très simple, elle ne comprend aucun dialogue. Toutefois, si elle s'est taillé une place dans mon imaginaire⁹, c'est qu'elle regorge de subtilités perceptuelles. Une complexité affective que la mise en scène m'engage en tous points à saisir.

Après être entrés dans un magasin de vinyles, Céline et Jesse choisissent bientôt de se planter dans une cabine d'écoute, le temps de découvrir ensemble une chanson. Une main apparaît d'abord en gros plan, sans que je sache à qui elle appartient, et installe le vinyle choisi dans le tourne-disque. Puis, la caméra se fixe à nouveau sur les deux protagonistes, en plan poitrine, avec une légère contre-plongée; un angle de prise de vue qui me donne manifestement le sentiment que je suis entré dans la pièce avec eux. Ils se retrouvent (se découvrent?) dès lors plus collés que jamais, alors que commencent à résonner les notes de « Come Here », une pièce jouée et chantée par l'autrice-compositrice folk Kath Bloom. Des arpèges langoureux et apaisants s'amorcent. Céline regarde un instant vers le visage de Jesse. Aussitôt qu'il la rejoint, elle sourit timidement et tourne la tête. Il lève les yeux vers le plafond et se pince la bouche, comme pour masquer une petite gêne. Elle se retourne à nouveau légèrement vers lui. Jesse sent bien qu'elle recommence à le regarder, puis il sourit quelque peu. La trajectoire de leurs yeux se croise encore une fois, momentanément. Elle détourne encore le regard vers le côté opposé, puis elle ouvre un

⁹ Dans un sens tout à fait pragmatique, on peut dire que les films (et les œuvres d'art en général) importent, ou sont signifiants, lorsque leur réception tisse des liens – c'est-à-dire des *attachements* – qui peuvent ensuite donner lieu à de nouvelles actualisations par les spectateur·trice·s. Cette scène, selon mes recherches, semble être celle qui a le plus marqué l'imaginaire, car nombre de critiques et commentaires trouvés sur le web la mentionnent. Un fan en a d'ailleurs récemment reconstitué l'atmosphère en effectuant un montage à partir de bribes d'entrevues par vidéoconférence auxquelles ont participé Ethan Hawke et Julie Delpy, en y ajoutant la chanson de Kath Bloom. Le résultat est frappant. Voir « Before the End », *Vimeo*, < <https://vimeo.com/422175814> >

peu la bouche le temps d'une inspiration. Il la regarde de profil et baisse ses yeux vers sa nuque. Céline sent qu'il la regarde et sourit à nouveau, cette fois avec un peu plus de cœur. Enfin, la voix mélodieuse de Bloom emplie la scène : « There's wind that blows in from the north / And it says that loving takes this course / Come here, come here / No I'm not impossible to touch / I have never wanted you so much / Come here, come here¹⁰ ». Se mêlant maintenant aux couplets lyriques autant qu'à la langueur de la guitare, ce chassé-croisé de regards recoupés et de perceptions partagées dure, en tout et pour tout, soixante-douze longues secondes chargées de « silence ». Pendant ce temps, je perçois à l'écran le phénomène sensible et émergent qu'est l'intimité désireuse qui traverse maintenant Céline et Jesse. La scène met l'accent – par l'insistance de son point de vue – sur les moindres mouvements de la chair (au sens merleau-pontien), chair qui se manifeste ici comme à l'état brut¹¹, exempte du masque que lui procure habituellement la parole. Par ce va-et-vient suggestif des corps, rendu visible par le point de vue unique et fixe de la caméra, je peux capter la mouvance de leur expérience sensorielle : je ressens une gêne latente et une série de titillations tues, dans un tout qui s'entrecroise. À un moment, lors de mon premier visionnement, je me souviens avoir détourné moi-même le regard, comme pour me « remarquer » en train de regarder la scène, seul dans le réel de mon appartement. Un geste qui, à en croire Marielle Macé, n'est pas anodin :

Au moment où l'on lève les yeux, on essaie en effet des attitudes mentales, on prépare des souvenirs, on répond au [film] en nouant dans un va-et-vient exemplaire un nouveau lien avec le

¹⁰ Dans une entrevue, Linklater mentionne qu'il avait omis de mentionner quelle chanson le duo d'acteur-trices allait écouter dans la scène de la cabine. Il était important, de son point de vue de réalisateur, que l'émotivité de la pièce soit nouvelle aux oreilles de Delpy et Hawke, pour que leur réaction soit aussi vraisemblable que possible.

¹¹ Dans une note de cours au Collège de France, Merleau-Ponty écrit que c'est « la relation à l'Éros qui a plusieurs paires de bras et grappes de visages ». Ailleurs, dans une note de travail pour *Être et Monde*, un ouvrage inachevé : « La philosophie est savoir de la promiscuité, non du "pur" » (Saint Aubert, 2006, 11).

monde, ce monde auquel on n'a pas fait que tourner le dos; c'est la chance de rejouer dans [le film] et après [lui] l'accès au réel, mais aussi l'accès à soi-même. (2011, 41)

Revenant vers l'écran, je vois le film transitionner vers le prochain plan, où je retrouve les personnages se promenant dans la rue. Puis, quelque chose d'inhabituel attire mon attention : la chanson s'est fondue dans la scène suivante, passant du réalisme diégétique de la cabine d'écoute à la trame sonore du montage qui suit. Je prends alors conscience d'une autre de mes attentes spectatoriennes, déjouée cette fois à mon insu : le récit, jusqu'à la prise actuelle, ne s'était appuyé sur aucun fond musical. Mis à part les pièces classiques qui ouvrent et ferment le long-métrage et ce débordement de « Come Here », rien n'a été ajouté au montage. Un autre choix de la réalisation qui participe à produire le *female gaze* de l'œuvre : le film refuse de nous indiquer quoi ressentir par l'accompagnement sonore. C'est l'intégrité de ce qui est donné à *voir* et de ce que cette vue seule peut provoquer en nous qui prime¹².

Après l'attachement, la reconnaissance

Quand je pense à la facilité avec laquelle les quelques scènes que j'ai décrites ici peuvent, par des retours cognitifs spontanés, me revenir à l'esprit, il m'apparaît indéniable que je suis attaché à quelque chose de *Before Sunrise*. Mais m'attarder à ce qui me lie au film (ou alors à ce qui, dans le film, s'est « attaché à moi »), ce n'est pas seulement, comme le veut le sens commun, parler d'une appréciation. Rita Felski, dans son ouvrage *Hooked: Art and Attachment*, propose de repenser notre rapport aux œuvres d'art à travers le prisme de la théorie de l'acteur-réseau (TAR), une approche sociologique qui examine comment les relations entre humains et non-humains

¹² Robin Wood souligne que cette absence de musique met l'accent sur la gestualité et l'expressivité (verbale, faciale) des acteur·trice·s, dimensions du jeu sur lesquelles s'appuie l'affectivité que peut (ou non) stimuler le film. Voir Wood 1998, 329-334.

(objets, œuvres, concepts) forment des réseaux d'influence mutuelle. Pour Felski, les gens s'attachent aux œuvres d'art avant tout « because of how they are made to think or feel, because their sensibility is reattuned or their mental coordinates are shifted » (2020, 144). Cette conception de l'attachement comme force active qui transforme la personne faisant l'expérience de l'œuvre élargit les horizons de l'interprétation filmique au-delà d'une simple analyse de contenu. Elle me donne ainsi les moyens de traverser les frontières signifiantes de l'œuvre pour aborder le sens de *Before Sunrise* dans sa mouvance, dans le pouvoir de révélation, voire de transformation, qu'il a eu sur moi. En résonance directe avec la pensée de Marielle Macé (que Felski convoque d'ailleurs aussi), le sociologue et spécialiste de la TAR Antoine Hennion précise que « les attachements, c'est ce qui est éprouvé » (2010, 184). Cela m'indique que pour tenter de retracer le sens de mon attachement au film, je dois d'abord me poser la question : qu'ai-je éprouvé, au regard de cette rencontre humaine?

Je le disais en début de réflexion : l'équilibre narratif entre les personnages principaux ainsi que le *female gaze* de la caméra ont rapidement contré quelque tentative de m'identifier à un personnage. En revanche, quand le film est « revenu vers moi » en pensée, j'ai vu que j'éprouvais tout de même une forme d'identification : un attachement s'était tissé non pas entre moi et Jesse ou Céline, mais plutôt entre moi et les nombreuses « conduites attentionnelles » (Macé 2011, 28) que l'évolution de leur relation m'avait suggérées. Autrement dit, si je me suis attaché à quelque chose de *Before Sunrise*, c'est à la rencontre elle-même – à son ambiance, sa texture, son rythme, son atmosphère. Enfin : à sa *possibilité*. Possibilité d'entrer en relation avec l'autre de manière aussi sensible, attentionnée, *vraie*. Et comme je le décrivais d'entrée de jeu, cette possibilité s'est présentée à moi. Quelques semaines après notre première *date*, celle dont j'avais fait la rencontre

et moi avons regardé le film ensemble. « I watched it a while back, je me souviens lui avoir dit avant qu'on s'installe tous les deux devant l'écran, but I've been reminded of it lately, and I think it's because there's something of us in there. » Dans une scène vers les deux tiers du film, on assiste à une conversation entre Céline et Jesse, maintenant assis en pleine ruelle, conversation pendant laquelle elle se laisse emporter par le flot de sa pensée pour lui dire :

You know, I believe, if there's any kind of God, it wouldn't be in any of us. Not you, or me. But just: this little space in between. If there's any kind of magic in this world, it must be in the attempt of understanding someone, sharing something. I know, it's almost impossible to succeed, but... who cares, really. The answer must be in the attempt.

This little space in between. Il était bien là, après tout, le fondement de mon sentiment de déjà-vu, ce pont que j'avais failli jeter, ce soir-là, entre l'imaginaire et la vie. L'envie que ce pont se révèle davantage m'a poussé, après, à entreprendre l'interprétation de ce film. Voilà pourquoi j'ai voulu réfléchir, dans une perspective tant phénoménologique que pragmatique, à ce que l'œuvre a réveillé en moi – à cette façon qu'elle a eu de « réclame[r] que [je] transforme l'épreuve du sens en attitude, le style tout court en style de vie » (40).

La forme d'interprétation que j'ai préconisée ici, celle qui se donne comme organe l'attachement, c'est celle que Toril Moi nomme la *reconnaissance* – « a practice of acknowledgment » (2017, 196-221). Une approche que je décrirais comme le croisement d'une compréhension (de l'œuvre, de soi) et d'une acceptation (*idem*). Je *reconnais mon rapport à un film*, donc, en tentant de comprendre ce qu'il m'offre comme sens à éprouver, puis en acceptant de réfléchir – et par conséquent de m'ouvrir – à ce que ce sens a « fait », en et pour moi¹³. Pour ce faire, j'ai choisi de faire confiance à cette posture que je devais révéler :

¹³ Comme l'écrit Toril Moi : « Acknowledgment also requires self-revelation: my actions and expressions reveal my position in relation to the [film] » (208).

if we dare to trust our experience, dare to develop our response, dare to figure out where we stand in relation to the [film]—dare to acknowledge it—then [interpretation] will become a discovery of the unexpected and the new. It will become an adventure. (217)

L'aventure interprétative qu'est la reconnaissance – à la manière du *female gaze* – n'est donc pas une analyse scrupuleuse qu'un sujet effectue sur un objet (littéraire, filmique, etc.). Elle ne me demande pas non plus de prétendre « cerner » l'œuvre sur laquelle je focalise. Elle m'invite plutôt à accepter que mon interprétation en arrive, à la fin, à une (re)connaissance de soi face à l'œuvre : une révélation autant de mes désirs (une telle rencontre!) que de mes *masques*.

bell hooks explique qu'apprendre à endosser un masque – un mot qui, elle nous le rappelle, se renferme dans le terme *masculinité* – est une des premières leçons qu'inculque aux garçons la masculinité patriarcale. Très jeune, on saisit vite que, comme certains de nos tempéraments et sentiments les plus profonds ne se conforment pas à ce que le sexisme suppose « masculin » (et donc acceptable), ceux-ci ne peuvent être exprimés : « Asked to give up the true self in order to realize the patriarchal ideal, boys learn self-betrayal early and are rewarded for these acts of soul murder » (hooks, 2004, 153). C'est bien ce qui faisait en sorte que j'avais peur de ne pas savoir comment m'y prendre; c'est-à-dire de ne pas savoir performer le rôle que j'*imaginai* que l'autre allait vouloir de moi. Voilà le cœur de cet imaginaire qu'a permis d'ouvrir, pour un homme qui parvenait difficilement à se reconnaître pleinement, la représentation filmique d'une intimité humaine, offerte dans l'optique du *female gaze* : ressentir la possibilité d'être vu, sans masque, entier. Ressentir la possibilité d'être ainsi compris, accepté, *reconnu*. « Acknowledgment requires attention, which Iris Murdoch defines as a “just and loving gaze” » (2017, 227), souligne Toril Moi. Il m'apparaît juste de dire que c'est là, avant tout, l'essentiel de ce que *Before Sunrise* m'a *montré* (rien de plus juste, ici, que le double sens du mot) : comment je pouvais regarder l'autre,

mais aussi me regarder moi-même, au grand complet, avec attention, même avec amour. Paul Valéry écrit dans *Tel quel* que « l'amour naît d'un regard » (1943, 36) et je me rappelle avoir trouvé l'idée séduisante, au moment où je l'ai notée. Mais quand je pense à Céline et Jesse, ou à ces regards que je partage avec celle qui m'a tant fait réfléchir avec ce film, je me dis que l'inverse doit être tout aussi vrai : que le vrai regard commence par un mouvement d'amour.

Bibliographie

- Brey, Iris. 2019. *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*. Paris : L'Olivier.
- Felski, Rita. 2020. *Hooked: Art and Attachment*. Chicago : University of Chicago Press.
- Hennion, Antoine. 2010. « Vous avez dit attachements ?... ». Dans *Débordements. Mélanges offerts à Michel Callon*, 179-190. Paris : Presses des Mines.
- hooks, bell. 2004. *The Will to Change*. New York : Atria Books.
- Macé, Marielle. 2011. *Façons de lire, manières d'être*. Paris : Gallimard.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *Le visible et l'invisible* suivi de *Notes de travail*. Paris : Gallimard.
- Moi, Toril. 2017. « Reading as a Practice of Acknowledgment ». Dans *Revolution of the Ordinary: Literary Studies after Wittgenstein, Austin, and Cavell*, 196-221. Chicago : University of Chicago Press.
- Saint Aubert, Emmanuel de. 2006. « La “promiscuité” : Merleau-Ponty à la recherche d'une psychanalyse ontologique ». *Archives de philosophie* 69 : 11-35.
- Valéry, Paul. 1943. *Tel quel*. Paris : Gallimard.
- Wood, Robin. 1998. « Rethinking Romantic Love: Before Sunrise ». Dans *Sexual Politics and Narrative Film: Hollywood and Beyond*, 352. New York : Columbia University Press.