

Le Droit Chemin



par **Dick Tomasovic**

Un jeune homme raconte son histoire. À sa sortie de prison, il pense ne pas pouvoir changer. Il retrouve sa copine toxico-mane, recommence à dealer et renonce à la vie de citoyen modèle. Pourtant, il se rapproche de ses parents et trouve un travail à l'usine, dans lequel il s'épanouit. Il arrête la dope, reprend des études et découvre une nouvelle confiance en lui. C'est à ce moment qu'il apprend que ses parents ne sont pas ses véritables parents. Il rencontre sa vraie mère et s'en rapproche très rapidement, au point de bientôt ne plus la quitter. Cependant, les images que déroule le film laissent apparaître un décalage de plus en plus important entre la bande son et la bande image. Éric semble confondre le début et la fin de son histoire...

Mathias Gokalp

Né en 1973, Mathias Gokalp, après une maîtrise de Lettres Modernes à Paris dont le sujet de mémoire abordait déjà des questions d'écriture cinématographique, se dirige vers une carrière de cinéaste en suivant l'enseignement de l'Insas à Bruxelles. Il travaille comme premier assistant sur divers courts et moyens métrages ainsi qu'au journal télévisé de la Radio-télévision belge francophone (RTBF). Il réalise ensuite plus de 200 émissions de *L'Université de tous les savoirs*. Parallèlement, il signe une demi-douzaine de courts métrages, dont certains relèvent du documentaire ou du cinéma d'animation. Ses derniers films de fiction sont *Mi-temps* (2001), *Le Tarif de Dieu* (2002) et *Le Droit Chemin* (2004).

Fiche technique

Production Karé Productions

Producteur Antoine Rein

Scénario Mathias Gokalp

Image Christophe Solesne

Son Frédéric Bures, Gildas Mercier

Montage Ariane Mellet

Musique Flemming Nordkrog

Interprétation Adrienne Pauly, Dimitri Storage, Catherine Klein.

*France, 2004, 13 minutes, 35 mm, 1/1,66
Noir et blanc*

Remonter la source

L'ORIGINE DU PROJET

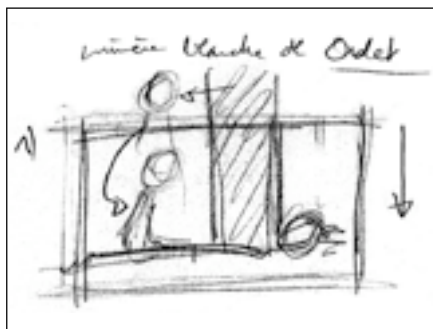
L'idée remonte à la lecture d'une nouvelle d'Alejo Carpentier où il décrit la grandeur et la décadence d'une maison de nobles cubains, en marche arrière. Il le faisait sans essayer de tromper le lecteur — on voyait donc dans le texte les bougies grandir, le père très malade aller de mieux en mieux, etc. Il n'y avait aucune ambiguïté. Je trouvais le procédé intéressant car il permettait de révéler un trouble chez le personnage, une manière de se mentir à soi-même. Et puis, il y a un film que j'aime beaucoup, *Les photos d'Alix*, de Jean Eustache. On y voit Alix Roubaud commenter quelques-unes de ses photos ; la caméra cadre les clichés, mais ses commentaires en off ne correspondent pas aux images. On met un certain temps avant de s'en rendre compte ; notre esprit glisse sans cesse sur ce problème, et nous force à inventer notre propre film. Cela faisait un certain temps que je cherchais une idée pour employer un décalage entre la bande son et l'image qui soit producteur de sens. Enfin, l'envie du film vient aussi d'un sentiment très fort, qu'on peut tous connaître à un moment de notre vie : l'envie de revenir en arrière, de littéralement faire marche arrière sur certains événements. Malheureusement, cette manière de revenir en arrière est de la régression et quelque part, une force assez morbide.

RECULER, RÉGRESSER

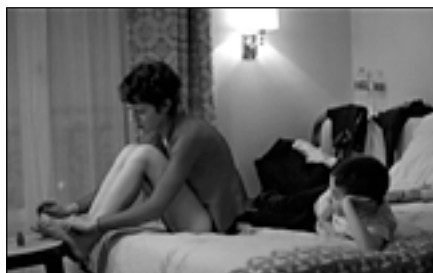
Dans le cas du personnage du *Droit Chemin*, deux raisons peuvent expliquer ce mode de pensée : la drogue, et la perte, le deuil. Pouvoir revenir en arrière, c'est avant tout la possibilité de faire revivre les morts, ceux qui sont partis. Mais cette aspiration que nous avons tous est effectivement régressive. Ne pas vouloir faire son deuil est paradoxalement agréable, une forme de soulagement dans le déni, mais c'est aussi profondément régressif. De ce point de vue, la scène du couple Éric-Golda est importante parce que c'est le premier moment où l'on peut se rendre compte que revenir en marche arrière perturbe les choses. Le spectateur se pose des questions puisque tout porte à croire qu'elle est morte — mais finalement elle est en vie. C'est un peu le mythe d'Orphée retournant aux enfers et retrouvant Eurydice. L'amour est ce qui le pousse à reconstruire son histoire à l'envers, le désir de retrouver les gens qu'il a perdus. Un des effets les plus profonds, à mon sens, de cette remontée dans le temps, c'est que lorsque le personnage retrouve sa mère biologique, elle a l'âge de sa copine Golda au moment où il vivait avec elle. J'ai d'ailleurs choisi deux comédiennes qui ont une



Orphée descendu aux enfers, Rubens (1638)



Extrait du story-board, avec une référence à la scène de résurrection dans *Ordet* de Carl Th. Dreyer (1955)



légère ressemblance. Lorsqu'il observe sa mère dans la chambre d'hôtel, on ne peut s'empêcher de penser qu'il la voit avec ses yeux d'adulte puisque sa voix est restée la même, celle d'un jeune homme de vingt ans — et que ce regard est un regard de désir. ¹³⁸

LE CONTEXTE EN QUESTION

Je pense que c'est le contexte qui fait les gens mais il ne faut pas chercher un lien de cause à effet. On est ce qu'on est par son éducation, la vie qu'on traverse, mais on ne peut pas essayer de justifier tous nos actes par ce contexte. La question qui me préoccupe est avant tout celle de l'identité individuelle. Les sciences humaines ont réussi (à mon sens) à définir l'individu par son conditionnement, psychologique, social et politique. Je suis convaincu de l'égalité des individus entre eux à la naissance, et que seul le contexte nous distingue ensuite. J'essaie de pousser cette logique jusqu'au bout dans ma manière d'observer les gens. J'essaie de me projeter à la place de l'autre pour tenter de savoir si nos parcours auraient été les mêmes, si j'étais né dans son milieu, avec ses parents, les mêmes chances ou handicaps. J'essaie avec mes films d'explorer cette limite : lorsque nous devons cesser d'expliquer et de comprendre les comportements, pour laisser à l'individu son libre-arbitre.

EN MARCHÉ ARRÈRE

J'aime bien qu'il y ait un peu d'humour et de distance lorsqu'on aborde des sujets graves. J'ai écrit la voix off en ayant en tête à la fois des séquences significatives pour le personnage et son rapport au temps et des images qui fassent mentir le son. C'était un processus d'ensemble, même si pour certaines scènes, des images plus illustratives me sont venues après coup. Au niveau de l'inversion de la bande son, nous avons fait quelques essais au montage et le résultat était rarement concluant : il était très difficile de distinguer un son en marche avant d'un son en marche arrière. En revanche, il y a quelques instruments dans la partition musicale qui ont été employés en sens inverse : la réverbération s'entend avant l'attaque de la note, et cela contribue à donner une atmosphère d'étrangeté. Pour le reste, nous avons préféré employer le ralentissement plutôt que la marche arrière, parce que c'est une déformation du son beaucoup plus perceptible et tout de suite interprétée comme une mise à distance avec le réel. Nous avons cherché à ce que le spectateur s'interroge au plus tôt sur ce qu'il voit, pour qu'il ne reçoive pas passivement les images et les sons, qu'il pense que quelque chose n'est pas à sa place.

Au fond du trou



« Voilà comment tout a commencé. » Rien n'attire plus la méfiance que ce type de préambule prononcé par un parfait inconnu. Le retour sur le passé, la mise en avant de la subjectivité, le ton de la confession : tout annonce le récit de l'innocent injustement accusé ou du coupable implorant le pardon. On comprend effectivement dès les premiers plans (le lit, les murs, la fenêtre traversée de lourds barreaux mais aussi peut-être la fumée de cigarette à l'envers et dont la direction contredit le mouvement de caméra) que cette voix est celle d'un condamné. Le surgissement du titre du film fait alors immédiatement sentir l'ironie de son ton puisque, en principe, le droit chemin n'est pas celui qui mène en prison... Le film débute donc dans la claustrophobie, une cellule de centre pénitencier qui prend la forme insoutenable d'un fond de puits. L'homme est au trou, celui dans lequel on croupit entre quatre murs, privé de présent et d'avenir, avec tout juste le passé, forcément imparfait, pour seul compagnon. Le trou devient alors aussi celui de la mémoire. Il faut travailler le souvenir, le déplier et l'analyser pour comprendre les causes du malheur présent, le parcourir en tous sens pour isoler le moment du basculement ou les points d'accroche des fameuses « circonstances atténuantes » dont le narrateur dit bien, alors que se pressent sous sa voix des images grises d'immeubles de banlieue, qu'elles ne s'évaporent pas durant la période d'incarcération, qu'elles attendent patiemment le retour du détenu pour lui coller à nouveau à la peau.

Mais à force de ressasser le passé, de le malaxer comme seul outil contre l'ennui, de le triturer comme l'objet d'un fantasme, il finit par s'effiloche et se crever. Et dans ces trous s'engouffre l'imaginaire du détenu. Le narrateur a trouvé des brèches dans son histoire et

s'y est laissé aspirer. En recomposant son passé, il s'est créé un avenir. Son histoire est comme une bande vidéo qu'il aurait déroulée inlassablement d'avant en arrière et inversement, qu'il aurait usée en multipliant les arrêts sur image, les pauses, « search », « rewinds » et « forwards », mais aussi les fausses manœuvres, des « records » alors qu'il n'y a rien à enregistrer, effaçant ainsi sur la bande de ses souvenirs d'innombrables images. Au cinéma, on parle d'ellipses, de séquences spatio-temporelles considérées inutiles ou inintéressantes, que l'on ne montre pas, ou généralement pas. Ces ellipses permettent de raconter des histoires complexes étalées sur plusieurs années en seulement quelques minutes. Mais dans la vie d'Eric, ce sont des trous dans sa ligne du temps qu'il décide de combler, parfois au dépit du bon sens des images qu'il garde en mémoire. Le sarcasme du film provient précisément du décalage entre son récit recomposé et les images qui lui résistent, et en signalent la faille narrative. Cette distance de la bande image par rapport à la bande son se manifeste de deux manières : d'une part le travail sur le défilement des images (des plans à l'envers), d'autre part le travail du contrepoint et du paradoxe de plus en plus affirmé entre le discours du narrateur et l'illustration du cinéaste, ce qui rend le spectateur perplexe, voire schizophrène (faut-il croire l'image ou le son ?). Gokalp joue ainsi autant sur notre foi dans le vu que sur la puissance de la voix off, dont on sait qu'elle est omnipotente. Il installe le spectateur dans un état permanent d'oscillation entre les deux voies narratives qui multiplient les lectures, d'autant que la voix du personnage ne recule devant aucune audace pour convertir l'image à son récit, jusqu'à mettre parfois ses propres mots dans la bouche des personnages (voir la séquence de l'ANPE).

De cette situation de décalage permanent naît une curieuse et perverse ironie déguisée en une série d'impossibles utopies touchant toutes les sphères du monde social : rencontrer des policiers qui vous donnent un peu d'argent pour vous aider à refaire votre vie, faire renaître un amour mort, se rapprocher de ses parents grâce à la drogue, relancer les bénéficiaires d'une usine par la seule motivation et l'envie de travailler (l'ingénieuse séquence du redémarrage de l'usine en une suite de raccords cuts), etc. Dans le même temps, ce songe optimiste porte sa propre malédiction. Jamais le spectateur ne peut oublier que le trajet fonctionne à rebours, qu'il est corrompu par une temporalité viciée, que la quête de sécurité et de bonheur est en fait une entreprise de régression. La recherche du sentiment de protection maternelle traverse d'ailleurs tout le film. Il est incarné successivement par son amoureuse Golda (il vient à son chevet comme à celui d'une mère souffrante, puis, alors qu'elle est assise au bord du lit, s'accroche à elle dans une figure de « mater dolorosa », suit enfin son exemple quand elle se drogue, l'observant avec tendresse pour répéter ses gestes), sa mère d'adoption (dont il se rapproche après qu'elle l'ait fourni en héroïne, en bonne mère nourricière), puis sa vraie mère, figée dans son regard d'enfant (la découverte de la sensualité lorsqu'elle applique du vernis sur ses ongles de pieds, comme un écho à l'observation de Golda). Au bout du chemin, dans une séquence émouvante, le narrateur trouve la fusion complète et retourne au ventre de sa mère. « On ne s'est plus quitté » dit-il, alors que les barrières du chemin de fer qui se lèvent pour laisser passer la mère enceinte peinent à faire oublier que le personnage quitte une réclusion pour un inter-nement, une détention pour une claustrophobie, un non-lieu pour un autre.

L'amour à la machine

Il y a au moins deux histoires d'amour et une fable dans *Le Droit Chemin*, et comme toutes les histoires d'amour, elles finissent mal — sinon, elles ne finiraient pas.

La première est celle que nous raconte la bande image, à condition de la prendre à rebours. Elle est l'histoire que le narrateur refoule et modifie, le socle du songe optimiste qu'il entreprend en prison. Il suffit, pour la lire, de prendre le film à revers et lier les différentes scènes mettant en présence le narrateur et Golda.

Il travaille dans une usine de textile, elle aussi. Elle le regarde pendant qu'il travaille. Puis il la regarde, leurs regards se croisent, avec un léger sourire embarrassé. Une histoire d'amour débute (1). Face-à-face dans les rayons des vêtements confectionnés, ils discutent, il la fait rire, elle l'embrasse (2). Ils travaillent côte à côte, mais l'usine ferme. Il est le dernier à quitter l'usine (3). Ils se voient le soir, dansent dans la rue et paraissent heureux et amoureux (4). Après avoir passé la nuit ensemble, il la regarde au petit matin alors qu'elle dort. Il observe son bras et remarque qu'elle se pique (5). Nouvelle étreinte du couple au bord du lit. Il est pris dans ses bras (6). Ils se droguent ensemble (7). Il la regarde s'endormir. Elle meurt d'une overdose (8). Arrêté par la police après un deal, il se retrouve en prison (9).

Le récit connaît une accélération en raison des ellipses qui semblent de plus en plus importantes.

La seconde histoire d'amour est celle que raconte le narrateur. Elle est portée par la voix off mais s'appuie si précisément sur les images qu'elle parvient à leur imposer sa vérité.

Arrêté par la police après un deal, il se retrouve en prison (9). À sa sortie, il va chez Golda pour découvrir qu'elle n'est pas morte d'une overdose, contrairement à ce qu'on lui avait rap-

porté. Elle s'est foutue de lui. Il entre dans son lit. Elle n'est pas venue le voir en prison parce qu'elle n'était pas au courant (8). Ils recommencent à se droguer (7). Ils s'étreignent au bord du lit. Ses parents n'aimaient pas Golda, dit-il (6). Au petit matin, il l'observe dormir et fixe son bras meurtri (5). Amoureux, ils dansent de bonheur dans les rues (4). Il commence à travailler à l'usine et par chance elle trouve une place sur la même chaîne que lui (3). Malheureusement, Golda s'intéresse moins à lui depuis qu'il a arrêté de se droguer et ne pense qu'au boulot. Et même si elle l'embrasse, leur histoire semble vivre ses derniers instants. (On notera qu'au moment où le narrateur raconte avoir arrêté la dope, Golda éclate de rire, fragilisant une fois de plus le discours de la voix, soit en tant qu'image résistant vaillamment au régime de lecture qu'on lui impose, soit en tant que nouvelle brèche narrative possible : elle le quitte car elle ne le croit plus, par exemple) (2). Elle ne l'attend plus à la sortie du travail. Ils travaillent toujours sur la même chaîne mais leurs regards ne se croisent que furtivement. La séparation s'est faite calmement ; ils ne se connaissaient pas vraiment en dehors de leur « plan défonce ». Une histoire d'amour s'éteint (1).

Cette fois, les ellipses sont inhérentes à la bande son, le narrateur cristallisant diverses étapes du couple en une seule image ou se taisant lors de moments stratégiques, qui ne connaissent donc jamais de lecture imposée. Le plus bel exemple est sans doute la scène de la danse (4). Le plan est muet et aucun élément visuel n'impose une direction aux images, ce qui permet de les lire indifféremment à l'endroit ou à l'envers. Autre geste fort : le narrateur raconte la séparation du couple sur les images de sa rencontre (1, 2). Dans cette relecture, somme toute assez cruelle, se dit l'équi-

valence des débuts et des fins des liaisons amoureuses. Le connu redevient l'inconnu, le familier l'étranger. L'amour, comme le textile de l'usine que l'on fait et défait, passe ici à la machine pour être recyclé dans un sens ou un autre.

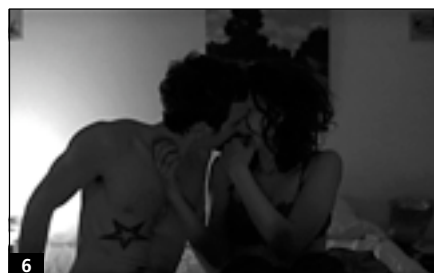
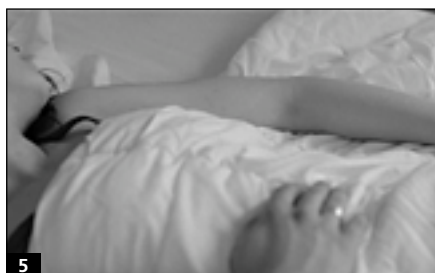
Par ailleurs, le film est travaillé par une troisième histoire d'amour, qui relève d'un régime fabuleux cette fois. L'enfant qui sommeille en le narrateur se dévoile dès le début de la séquence, lorsqu'il se transforme en Prince Charmant pour venir tirer d'un long sommeil la princesse endormie par le poison (8)... Il aura franchi de multiples obstacles pour arriver (volet, porte, couloir obscur laissent enfin place à une chambre virginale, d'un blanc éclatant). Elle se réveille effectivement, sourit, hésite entre le rire et la quinte de toux qui suit un long et profond sommeil. Il entre dans son lit et finit de lui redonner vie, comme en attestent les plans suivants montrant une jeune fille active. Cette séquence de retrouvailles est aussi le reflet inversé de la séquence d'abandon de l'enfant par la mère, tout comme dans sa lecture à revers, cette scène de la mort de Golda connaît une réponse dans la séquence de retrouvailles avec la mère. Plus complexe qu'il n'y paraît, le film n'est pas qu'un astucieux jeu sur la chronologie inversée des événements, il est aussi un objet repliable dont les formes se répondent en vis-à-vis. Comme dans de nombreux contes, l'effet de miroir y joue un rôle structurant. Enfin, dans ces histoires d'amour contrariées, on ne peut passer sous silence le fantasme romantique et morbide du narrateur, rêvant à partir du cadavre blanc de sa douce et des stigmates de la mort (sa fixation sur sa peau meurtrie par les injections) une relation renaissante. Une fois de plus, le plan de la danse du couple dans la nuit, ralenti, muet et suspendu, étonne et fascine. Le film apparaît alors hanté par la perte du bonheur et fait de l'amour perdu son plus beau motif. ■

PISTE 1

Plans inversés, l'exemple de Jean Cocteau. Pour figurer l'inversion du temps, Mathias Gokalp inverse à de nombreuses reprises le sens de défilement du film. Ce trucage est le plus ancien de l'histoire du cinéma puisque les frères Lumière s'amusaient déjà à projeter à l'envers leur *Démolition d'un mur* (1896) afin que le bâtiment se reconstruise miraculeusement. Ils démontraient ainsi la capacité de leur invention à « ressusciter des instants morts », comme disait Jean Cocteau. Parmi tous les cinéastes qui ont utilisé ce trucage, Cocteau est justement celui qui l'a fait le plus systématiquement. On en trouvera des exemples dans tous ses films, et surtout *Le Testament d'Orphée* (1959), dans lequel il expose clairement sa conception du cinéma : un moyen de voyager dans le temps, de créer un espace-temps où vie et mort peuvent s'inverser. Ce film est une suite de retours dans le temps et de résurrections, souvent réalisés grâce à ce trucage. On pourra en étudier de nombreux exemples : la bulle de savon se formant autour d'un nuage de fumée, la fleur dont on recolle les pétales, l'homme plongeant en dehors de l'eau, etc. On remarquera que Cocteau utilise également ce trucage pour rendre plus étranges les mouvements des acteurs.

PISTE 2

Inversions temporelles en littérature. On trouve en littérature des inversions temporelles comparables à celle du *Droit Chemin*. Dans l'entretien page 12, Gokalp évoque une nouvelle d'Alejo Carpentier, *Retour aux sources* (in *Guerre du temps et autres nouvelles*) : l'ancien serviteur d'une maison en ruine parvient à inverser le cours du temps afin que la maison se reconstruise et que son maître revive sa vie à l'envers, de la déchéance aux fastes de sa jeunesse, de son lit de mort au ventre de sa mère. La nouvelle décrit également la métamorphose des objets retournant à leur état premier. On pourra aussi lire *La Flèche du temps* de Martin Amis, qui reprend ce procédé mais de façon moins allégorique, plus physique, en décrivant les transformations du corps rajeunissant de son protagoniste. Il s'agit de traverser à l'envers une partie du vingtième siècle, des années 90 à la Seconde Guerre mondiale. Et malgré l'ironie de son auteur, ce roman aboutit lui aussi à une utopie : que les victimes des nazis soient ressuscitées par leurs propres bourreaux. Là encore, le livre s'achève par un retour à la petite enfance, avant que la vie du personnage reprenne son sens normal, comme s'il était condamné à revivre indéfiniment, à l'endroit et à l'envers.



PISTE 3

L'intime à contre-courant du social. Il est intéressant d'insister sur la dimension sociale du *Droit Chemin*. Comme *L'Amour existe*, il se situe en banlieue, mais alors que Pialat nous fait traverser ces paysages en allant de l'enfance à la vieillesse, Gokalp va à rebours pour mieux figurer la marginalité et l'isolement de son personnage. Cela donne parfois lieu à une certaine ironie, notamment à propos du monde du travail : comme le suggère l'employée de l'A.N.P.E., la forme contre-nature du film correspond également à la logique du curriculum vitae et on remarquera combien l'inversion des gestes rend le travail à l'usine absurde. Comme *L'Amour existe*, ce film confronte l'intime au social. On notera que dans les plans où le protagoniste est en tête à tête avec sa petite amie, l'inversion temporelle semble ne plus avoir cours. Deux plans du film pourront être comparés pour analyser cette opposition entre le social et l'intime : celui où le protagoniste est debout sur un pont au dessus d'une circulation à reculons, et celui où il danse avec son amie. Dans le premier, il est seul et immobile à contre-courant d'un monde froid et mécanique, dans le second il est accompagné dans un mouvement tendre et harmonieux.

PISTE 4

A.I. Dans *A.I.* de Steven Spielberg (2001), comme dans *Le Droit Chemin*, un enfant abandonné (il s'agit d'un enfant artificiel ayant une apparence parfaitement humaine) parvient à retrouver sa mère par delà le temps. Bien qu'ils soient formellement très différents, ces deux films sont hantés par une même obsession œdipienne et reprennent des éléments fréquents dans les contes pour enfants (*Le Petit Poucet* ou *Pinocchio*, dont *A.I.* est une libre adaptation) : la volonté de ne pas grandir, la hantise de l'abandon, la quête d'une mère perdue. On comparera surtout leurs fins où, dans les deux cas, le retour à la mère correspond à une fuite hors du temps et du monde. Dans *Le Droit Chemin*, le protagoniste retrouve l'intimité avec sa mère en retournant dans son ventre. Dans *A.I.*, la mère est « recréée » des siècles après sa mort mais ne peut revivre qu'une journée. L'enfant immortel l'accompagne dans cette résurrection et surtout, il peut enfin être à ses côtés pendant ses derniers instants. Si *Le Droit Chemin* est construit sur un retour en arrière, *A.I.* effectue au contraire un grand bond en avant jusqu'à ce que le temps n'ait plus autant de poids et que la mort, faute d'être abolie, puisse être répétée.

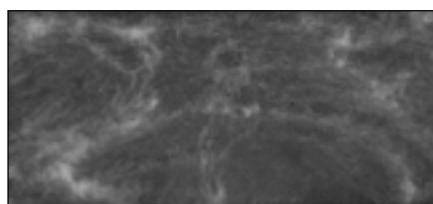
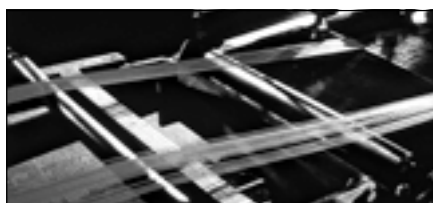
Couvrir ses arrières

Récemment, les jeux narratifs ou purement visuels consistant à retourner le flux temporel sur lui-même, à obliger la machine cinématographique à faire marche arrière, se sont multipliés tant au cinéma qu'à la télévision. Les phénomènes d'images inversées, des effets « *backwards* » comme l'on dit parfois, sont très populaires dans les domaines de la publicité ou du vidéo-clip. On a pu remarquer, entre autres, les troublants clips de Spike Jonze *Drop* pour le collectif hip-hop The Pharcyde en 1997, ou, très récemment, de Jamie Thraves pour le groupe pop Coldplay (*The Scientist* dans lequel le chanteur du groupe Chris Martin fait un terrible accident de voiture, clip visiblement inspiré par le générique du film de Claude Sautet, *Les Choses de la vie* (1970), montrant à l'envers une violente sortie de route). Au cinéma, ce type d'effets s'est récemment fait remarquer dans le film de Roger Avery *Les Lois de l'attraction*, en 2002, ou dans *Memento* de Christopher Nolan en 2000 (la scène d'ouverture sur le polaroid), dans *Lost Highway* de David Lynch en 1997 (l'explosion inversée de la maison sur la plage) ou encore dans *Ring* de Hideo Nakata en 1998 (la marche démoniaque de Sadako). Mais la pratique n'est pas neuve comme en témoignent, notamment, les fascinantes images du film expérimental soviétique de Dziga Vertov, *L'Homme à la caméra* (1929).

À cet aspect purement visuel sont venus s'ajouter, ces dernières années, des intrigues dont la spécificité réside dans l'inversion chronologique des événements, ou, plus généralement, dans une perturbation du schéma temporel linéaire. On peut citer ici à nouveau *Memento*, qui s'intéresse au sort d'un personnage privé de mémoire à court terme en inversant l'ordre chronologique des séquences ; le violent *Irréversible* de Gaspar Noé (2002), dont le titre annonce la perturbation temporelle autant que l'aspect irréparable de certains actes (le récit débute par la fin d'une malheureuse histoire de vengeance), ou les plus sentimentaux *5X2* de François Ozon en 2004 (qui raconte cinq moments de la vie d'un couple, de la séparation jusqu'à la rencontre), et *Eternal Sunshine of a Spotless Mind* de Michel Gondry en 2004 (au schéma plus perturbé, puisque quelque chose y résiste en permanence contre un effacement de mémoire programmé suite à une rupture amoureuse). Ainsi, avec son histoire à rebours, ses bus qui reviennent au même point, ses camions de propreté en marche arrière, avec cette idée que la seule manière d'avancer est de reculer dans l'histoire, *Le Droit Chemin* est de reculer dans l'histoire, *Le Droit Chemin* rejoint ces films formellement inventifs.



Orphée (1949)



Le Chant du Styryène (1957)

Cependant, il faut remarquer qu'il s'inscrit aussi dans une tradition du récit fataliste qui remonte au moins au réalisme poétique en France ou au film noir hollywoodien. Dans ces genres très particuliers, la conclusion de l'histoire est souvent annoncée dans les premiers plans du film, suivis par un ou plusieurs flashback remontant le fil biographique du personnage pour saisir la force du destin qui devait le pousser à l'irréparable. *Le Jour se lève*, de Marcel Carné (1939), en est l'archétype. De nombreux films noirs hollywoodiens reposent également sur des récits fatalistes et désabusés, contés par la voix off du personnage principal et affirmant sa subjectivité.

Toutefois, pour retrouver la forme d'un récit à rebours, il faut revenir en France. C'est un film d'Alain Resnais, *Le Chant du Styryène* (1957) qui, à l'instar du *Droit Chemin*, propose une stricte remontée dans le temps. À partir d'une commande des usines Péchiney (il s'agit à la base d'un film d'entreprise), Resnais ordonne une enquête poétique sur la matière plastique traitée par la firme. Pour y parvenir, d'une part, il s'adjoint les services et la plume de Raymond Queneau qui écrit un commentaire insolite et lyrique, et, d'autre part, il provoque un renversement des étapes de fabrication. Le film débute par le produit fini et remonte les différents stades de la matière pour retrouver en un dernier plan celui, quasiment abstrait, de la genèse du plastique. De la sorte, Resnais produit une dématérialisation des corps, du solide vers le gazeux, et ne parvient jamais à expliquer précisément la formation du pétrole. Cette faille du récit et ce traitement particulier de la temporalité seront au cœur de la plupart des films de Resnais, dont on sait qu'il est venu au cinéma par le montage et qu'il est hanté par la question du temps (*Hiroshima mon amour*, 1959 ; *L'Année dernière à Marienbad*, 1961 ; *Muriel ou le temps d'un retour*, 1963 ; etc.). Ses œuvres sont des modèles de construction où l'agencement et la reconstitution finale des éléments passent par leur éclatement temporel. Les ruptures formelles et logiques, l'ordre disparate qu'elles impliquent et l'alternance permanente et structurelle entre réel et imaginaire aboutissent à un montage cohérent mais dont le sens reste ouvert, voire insaisissable. *Le Droit Chemin*, prenant à contre-pied la dramaturgie habituelle et reliant le réel à l'aune de l'imaginaire, participe à sa manière au travail de grande déconstruction du récit classique de ces films.