



La Revue du Ciné-club universitaire, 2018, n° 3

Lumière poétique

*Ciné-club
Universitaire*

DIVISION DE LA FORMATION ET DES ÉTUDIANTS
CULTURE.UNIGE.CH



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**

SOMMAIRE



1

Éditorial

JULIEN DUMOULIN



2

Impressions de lumière
Nosferatu le vampire

ADRIENNE RUFFIEUX



11

Josef von Sternberg,
Marlene Dietrich:
poésie du désir

MARGAUX TERRADAS



19

Sokourov, le cinéaste qui
filme comme un peintre

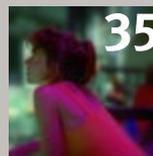
CERISE DUMONT



27

Mystères du *Rayon vert*

JULIEN PRAZ



35

Enter the Void

MIYA TROMBETTA



45

Poésie du monde

Le cinéma de
Terrence Malick

JULIEN DUMOULIN

Illustration

1^{ère} de couverture: *Persona* (Ingmar Bergman, 1966).
Cinémathèque suisse. Tous droits réservés.

Groupe de travail du Ciné-club universitaire

Julien Dumoulin, Adrienne Ruffieux, Julien Praz,
Cerise Dumont, Margaux Terradas, Miya Trombetta,
Léo Milhomme,

Remerciements

Sumiko Chablaix, Jean-Michel Brawand,
Frédéric Chane-Son, Guy Pooles

Division de la formation et des étudiants (DIFE)
Activités culturelles de l'Université
responsable: Ambroise Barras
coordination et édition: Christophe Campergue
graphisme: Julien Jespersen

Recevoir *la Revue du
Ciné-club universitaire*
gratuitement chez vous?

Abonnez-vous!

en 1 minute sur culture.unige.ch/revue

Éditorial

par Julien Dumoulin

Qu'est-ce qu'une lumière poétique? Poser cette question, c'est déjà admettre son existence, et, par association, celle d'une poésie de l'ombre. Convoquer ici le cinéma de poésie ne suffirait pas à ouvrir le champ plus vaste de «l'idée poétique» qui accompagne la lumière. Si le cinéma de poésie se définit avant tout comme un art de la structure (et donc du montage, une syntaxe imitant son parent littéraire éloigné des canons narratifs traditionnels), la lumière en son sein est porteuse d'une approche plus large, d'une sensibilité essentielle précédant toute pensée. La lumière poétique fait partie de ces concepts paradoxaux qui, tout en se dérochant à l'analyse, sont instinctivement compréhensibles par tous. Idée fondamentalement subjective, tantôt irréelle, tantôt beauté du monde, cette lumière est celle qui se fait jour, qui délaisse son habituelle discrétion cinématographique pour se trahir pleinement, et qui devient au sein d'une œuvre un enjeu esthétique majeur tout en continuant étrangement à nous échapper. Une insaisissable présence.

Les films qui usent de cette lumière particulière en exploitent toutes les possibilités esthétiques et symboliques pour donner naissance à des chefs-d'œuvre qui ont marqué le cinéma. La lumière devient l'écrin de cette sensibilité, elle donne à voir et à ressentir des mondes qui n'appartiennent qu'au champ des possibles du septième art. Face à l'exhaustivité du sujet, les articles qui suivent proposent des pistes propices à élargir un chantier de réflexion sur cette notion peu étudiée.

Et d'ailleurs, lumière poétique ou poésie de la lumière?

The Light and the Little Girl (Guy Pooles, 2014).

Impressions de lumière

Nosferatu le vampire

S'il est un film qui marque les esprits et s'imprime dans la rétine, c'est bien *Nosferatu le vampire* de Friedrich Wilhelm Murnau. Sombre silhouette bossue aux mouvements de pantin, tête chauve, regard fixe et moribond, longs doigts noueux aux ongles crochus, incisives allongées semblables à celles d'un rongeur, le vampire que nous offre à voir Murnau contraste avec les représentations ultérieures de suceurs de sang typiques des productions du 20^{ème} et 21^{ème} siècle, dont les personnages d'esthètes élégants, mystérieux et séduisants, sont aux antipodes de l'allure grotesque et pourtant bien terrifiante de *Nosferatu*. Si cette créature réussit si bien à effrayer, c'est en grande partie grâce à la construction du personnage qui repose sur un traitement particulier de la lumière et de l'ombre, bien à propos pour traiter d'une créature qui s'évapore au contact de la lumière. Ombre et terreur n'ont jamais aussi bien fait fusion qu'avec l'image iconique de la silhouette déformée de *Nosferatu* se dirigeant sur sa proie.

par Adrienne Ruffieux



L'ombre du vampire est à la fois symbole de son immatérialité et absorption de la lumière.

Film emblématique de l'expressionnisme allemand réalisé en 1922 dans une Allemagne endeuillée, exsangue au sortir de la première guerre mondiale et rongée par le chômage, *Nosferatu* est imprégné d'une atmosphère lugubre, annonciatrice du chaos à venir et de la montée du nazisme qui s'empare graduellement du pays. L'état socio-économique de l'Allemagne suite à sa défaite de 1918 est lié au mouvement, dont les caractéristiques se retrouvent dans *Nosferatu*: décor sombre¹, étouffant, aux perspectives faussées, jeux d'acteurs exagérés illustrant leurs états intérieurs, costumes élaborés et peu réalistes. De plus, le cinéma expressionniste allemand s'articule autour de l'opposition vivant/inerte, telle que théorisée par



Gilles Deleuze dans *L'image-mouvement*². De cette opposition naît ce que Lotte Eisner nomme «l'animation de l'inorganique» qu'elle explique comme «[une] force dynamique des objets qui hurle leur exigence d'être créés»³. Cette observation fait venir à l'esprit une peinture expressionniste bien connue, *Le cri* d'Edvard Munch, qui influence fortement l'esthétique du film, inspirant une peur tétanisante au spectateur.

L'inspiration des peintres expressionnistes se retrouve jusque dans la mise en scène de *Nosferatu*. Par exemple, le tableau de Munch *Le vampire* influence nettement la posture de Nosferatu, lorsqu'il se délecte de sa victime avec un plaisir érotique manifeste.



L'association du vampire avec la sexualité.



Vampire, Edvard Munch, 1893.

Car la figure du vampire, indépendamment de l'évolution de sa représentation au fil du temps, est avant tout sexuelle. D'abord parce que cette créature pénètre ses victimes pour se nourrir de leur sang, mais aussi de par son penchant pour la métamorphose. Tour à tour hyène, rat, plante carnivore ou polype, les substituts métaphoriques de Nosferatu évoquent les bas instincts de cet être, ainsi qu'un désir aussi irrésistible que dévorant.

En plus d'évoquer la sexualité, le vampirisme représente la maladie, par l'échange de liquides biologiques qu'il représente. Dans *Dracula* de Francis Ford Coppola (1992), tout comme dans *Les prédateurs* de Tony Scott (1982), le sang est vu comme vecteur de maladies, à l'époque où l'on découvre l'existence du VIH, créant un lien étroit entre amour et mort, que l'on retrouve également dans *Nosferatu*.

Le vampire est aussi un être qui exerce une domination psychique sur les humains. L'attrait que Nosferatu exerce sur Ellen – attraction manifeste dans la scène nocturne où elle parcourt la terrasse en somnambule – ou sur Knock, qui dans sa cellule se sent appelé par «son maître», montre l'influence totale qu'exerce le vampire sur les êtres humains, qui deviennent les jouets de la créature. Ainsi, l'attraction que suscite le désir ne peut s'exprimer qu'accompagné de destruction.

Dans le cas du personnage de Dracula créé par Bram Stoker, il a été analysé que la sexualité transgressive du comte exerce un attrait irrésistible sur Jonathan Harker, de la même manière que le mentor de Stoker, Henry Irving, attirait Stoker. Dans *Nosferatu*, la relation étrange qui lie le Comte Orlok (Nosferatu) et Hutter, entre attraction et répulsion, peut être analysée comme synonyme de la relation compliquée que Murnau entretenait avec sa propre homosexualité.

En contraste avec la bestialité du vampire, le personnage de Hutter paraît presque asexué. Avant sa rencontre avec Nosferatu, Hutter est confiné dans un univers bourgeois étouffant, dont la lumière aveuglante mange les visages plutôt qu'elle ne les met en valeur. Cette lumière peut donc être perçue comme la manifestation d'un désir qui ronge, le paisible apparent de cet intérieur n'étant que surface. Le jaune s'exprime ici comme une teinte saturée, inspirant la maladie. La mort s'immisce alors explicitement dans l'intimité des Hutter: «Pourquoi as-tu tué de si belles fleurs?» s'exclame Ellen quand Thomas lui fait présent d'un bouquet. L'intérieur confiné des Hutter est d'ailleurs surplombé par la maison en ruine, sombre et imposante, convoitée par Orlok. Comme la montagne rocheuse qui toise Hutter lorsqu'il s'achemine vers le château du comte, la présence de Nosferatu se fait sentir sur les Hutter qui se trouveront bientôt sous l'emprise du vampire.

Murnau ne manque pas d'utiliser la mise en scène du personnage de Nosferatu afin d'offrir un riche symbolisme phallique. Beaucoup de scènes montrent ainsi le vampire debout. Qu'il soit dans l'encadrement d'une porte ogivale ou surpris par Hutter qui l'épie derrière une porte entrouverte, le vampire est toujours dressé avec la même rigidité, évoquant une forme phallique. Le plan qui montre son château, dont la perspective montre une unique tour s'élevant droit vers le ciel, répond aussi à ce symbolisme, tout comme l'ombre de la main du vampire tendue vers le corps d'Ellen évoque un sexe en érection.



Le côté statique du personnage est aussi ce qui contribue à le rendre si effrayant. La rigidité de Nosferatu, qui est directement liée à l'expressionnisme, s'apparente à une mécanisation des corps, ainsi que le remarque Gilles Deleuze:

«Dès le début du cinéma, les automates et toutes leurs variétés envahissent l'image cinématographique. Sous la forme de l'expressionnisme allemand, les golems, les somnambules, les automates vivants, les zombies, deviennent les personnages-clé de ce nouvel art.»⁴

La figure du somnambule, quant à elle, renvoie au personnage de Cesare dans *Le cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene (1920), film fondateur du mouvement expressionniste. Ce personnage partage avec Nosferatu le fait d'être divisé entre deux mondes, celui du rêve ou de la nuit, et celui de l'état de veille et du jour, symbolisé par le personnage de Hutter, qui peut être analysé comme le double du vampire. De plus, Cesare – somnambule assassin, produit de l'imagination malade de Francis, personnage fou dont le récit constitue la toile narrative du film – a en commun avec Nosferatu le fait d'être une manifestation hallucinée, évoluant dans la pénombre. Les deux personnages, mus tous deux par leurs pulsions meurtrières,

Figée, la figure de Nosferatu s'inscrit dans la tradition des «dormeurs» propres au cinéma expressionniste allemand.



correspondent à la figure de l'assassin fantastique, qui n'existe que dans l'esprit.

Les films expressionnistes façonnent la lumière pour créer des contrastes, renforçant ainsi les oppositions entre rêve et réalité. Nosferatu, créature dont le corps à la fois immatériel lorsqu'il est vampire, et matériel, sous l'aspect du Comte Orlok, se manifeste dans son évanescence grâce à un éclairage à l'aide de spots du personnage. Ainsi, il est totalement détaché du fond, ce qui lui confère le caractère plat, sans corps, du spectre.

La lumière prend une importance essentielle dans le film, les contrastes permettant de créer une dialectique du bien et du mal. Cette opposition se retrouve très nettement entre les différents personnages. Elle est perceptible entre Hutter et Orlok, qui peuvent être vus comme deux facettes antagonistes d'un unique personnage, partagé entre sa face d'ombre, esclave de ses pulsions, et sa face solaire, régie par les normes sociales. On s'aperçoit d'ailleurs qu'une lecture psychanalytique de la figure du vampire sied particulièrement au personnage de Nosferatu. En

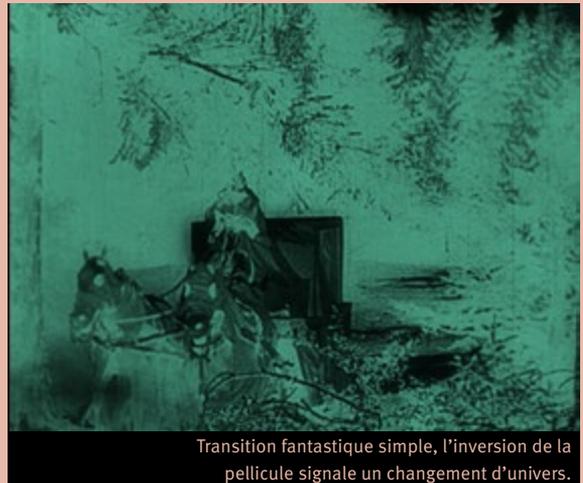


Thomas Hutter entre joie et inquiétude sur la route qui l'emmène vers Nosferatu.

effet, sa silhouette se projetant sur un mur blanc peut être analysée comme une projection des désirs et peurs refoulées d'un individu. La scène de la traversée du pont, dans laquelle les cochers refusent de s'aventurer sur les terres d'Orlok, obligeant Thomas à continuer seul sa route à pied, évoque un passage net d'un monde à l'autre⁵. Une fois sur l'autre rive, des visions s'emparent de lui et sa gaieté s'évanouit. Le changement d'atmosphère est visible par l'attitude de Hutter, qui passe d'une insouciance effrontée à un état d'inquiétude manifeste. Le cache circulaire du plan vert rappelle aussi l'opposition entre les deux mondes, lunaire et solaire.

Ce contraste clair-obscur est renforcé par le choix de différentes couleurs. En teintant la pellicule différemment selon les scènes, Murnau oppose ces contraires, plongeant le spectateur dans l'inconfort, grâce à une correspondance des plans et des couleurs précise: le vert⁶ est utilisé pour les scènes de nuit, en opposition au jaune signifiant les scènes diurnes. Quant au rose, il illustre les scènes de l'aurore et de l'aube⁷. L'opposition du jour et de la nuit est clairement signifiée tout au long du film. Les personnages se retrouvent tout bonnement pris au piège sous l'emprise de la nuit et libérés de leurs angoisses dès la venue du jour, le soleil arrivé. C'est le cas de Hutter, qui, inquiet par le livre de sortilèges qu'il trouve le soir à l'auberge, se contente

de rire une fois le soleil levé et jette avec insouciance l'ouvrage au petit matin. Le symbolisme du passage dans un autre monde est aussi signifié par l'utilisation d'images en négatif. L'inversion de pellicule permet de renforcer l'impression d'un univers irréel, composé de ciel noir et de sol blanchi, qui montre l'abstraction dans laquelle évolue Nosferatu.



Transition fantastique simple, l'inversion de la pellicule signale un changement d'univers.

Murnau fait aussi usage de la lumière de manière plus subtile, à travers la narration. La lumière naïve qui emplissait Wysborg devient toxique après l'arrivée de Nosferatu. En apportant la peste, il oblige les habitants de la petite

bourgade à fuir la lumière du jour en se barricadant chez eux, se voyant obligés d'éviter la lumière pour survivre, à l'instar du vampire. L'aspect lunaire prend alors toute son importance dans le récit. Mais surtout, Nosferatu est une créature photosensible, à la différence de Dracula⁸ qui est libre de se balader en plein jour. Cette caractéristique, qui sera la marque de fabrique de tous les vampires à venir, permet de rendre visible une abstraction. Le vampire part effectivement en fumée dès que les premiers rayons du jour l'atteignent, rendant cet esprit visible au spectateur. Cette lumière spirituelle ne peut être rendue visible sans la présence des ombres.

Par conséquent, Murnau va bien au-delà de simples oppositions de contraires, en créant un contraste entre natures organique ou sensorielle et spirituelle, au sens d'abstraction. L'esprit est ce qui est à même de représenter au plus juste la nature du héros expressionniste allemand, créature fantastique, et donc imaginaire. En s'évaporant, cet être devient une métaphore de la domination de l'esprit sur la nature, la prédominance de la force de l'esprit dans l'art constituant un trait typique de l'expressionnisme.

La lumière spirituelle se manifeste aussi par les effets spéciaux d'un minimalisme étonnamment moderne, utilisés par Murnau pour figurer la nature fantomatique du personnage. Surimpression qui accentue sa disparition, *stop-motion* du vampire sortant de la cale du navire et mouvements accélérés participent à révéler l'immatérialité de Nosferatu.

En travaillant l'image grâce à un jeu d'ombres et de lumières, et à l'aide d'effets spéciaux, Murnau réussit à merveille à montrer Nosferatu comme une créature faite

d'ombres, qui confine à l'abstraction. Le vampire devient ainsi un être immatériel, à l'image du polype tentaculaire observé au microscope par le professeur paracelsien, décrit comme «transparent, presque sans corps, fantomatique». L'ombre de Nosferatu ne représente pas tant le dédoublement rattaché à un corps bien réel, que la vraie nature de celui-ci, formant la quintessence du corps du vampire, immatériel par nature. Cet être ténébreux n'aurait pas pu être mieux représenté que par Murnau, pour qui la lumière au cinéma sert moins à éclairer qu'à créer des ombres: «Créer de l'ombre [...]. Cela est plus important que créer de l'éclairage»⁹.

Grâce à son usage complexe de la lumière qui va au-delà de simples considérations esthétiques, Murnau réussit à créer l'effroi, qui saisit le spectateur aussi insidieusement que la présence éthérée de Nosferatu. Cet effet, qui perdure au-delà de la séance, répond à la logique expressionniste des films d'horreur allemands dans lesquels le bien ne peut triompher que provisoirement du mal. Car comme on le sait, le vampire, en bon revenant, ne meurt jamais vraiment.

- 1 À la différence des films emblématiques de l'expressionnisme, tels que *Metropolis* de Fritz Lang (1927) ou *Le cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene (1920), *Nosferatu* est réalisé en extérieur. Cependant, Murnau réussit très bien à fausser les perspectives, créant ainsi des décors fantasques qui s'éloignent du réel.
- 2 Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éd. de Minuit, 1983.
- 3 Lotte Eisner, *L'écran démoniaque: influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, Paris, André Bonne, 1952.
- 4 Gilles Deleuze, cours du 30 octobre 1984.
- 5 Cette scène de traversée des mondes plaisait beaucoup aux surréalistes. André Breton était ainsi fasciné par le carton dont l'intitulé français lisait: «Passé le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre».
- 6 La couleur verte est associée à l'idée de corruption dans le film, qui correspond à la nature corrompue du vampire, ni humain, ni animal, à l'apparence malsaine.
- 7 Si le fait d'analyser la version teintée du film peut paraître superflu car postérieure à la version en noir et blanc, il n'en est rien. Même si la version en noir et blanc est largement plus connue que celle teintée, des copies originales teintées permettent d'attester que Murnau a réalisé le film selon l'opposition du jour et de la nuit.
- 8 Henrik Galeen, scénariste de *Nosferatu*, ajoute ce trait au personnage, que l'on ne retrouve pas dans le roman de Bram Stoker.
- 9 Lotte Eisner, *Murnau*, Hannover, 1967, p. 68.

Bibliographie :

- COMBES André, «Un cliché et sa destruction: le Nosferatu de Murnau», *Germanica n°3*, 1988, pp. 9-29.
- HÈME DE LACOTTE Suzanne, «Le cinéma expressionniste allemand et la question de la "quantité intensive" chez Gilles Deleuze», *Proteus – cahiers des théories de l'art 1*, 2010, pp. 18-25.
- DUFOUR Éric, *Le mal dans le cinéma allemand*, Armand Colin, 2014.
- DELEUZE Gilles, cours du 30 octobre 1984.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éd. de Minuit, 1983.
- COHEN Jeffrey Jerome, *Monster theory: reading culture*, University of Minnesota Press, 1996.
- EISNER Lotte, *L'écran démoniaque: influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, Paris, André Bonne, 1952.
- EISNER Lotte, *Murnau*, Hannover, 1967.
- PALACIOS Valérie, *Le cinéma gothique, un genre mutant*, Camion noir, 2009.



Le vampire surpris par l'aurore.



Morocco (Josef von Sternberg, 1930).

Josef von Sternberg, Marlene Dietrich: poésie du désir

Créer une icône, une image idéalisée de la femme par la façon dont elle est éclairée. Voilà la prouesse du duo Marlene Dietrich-Josef von Sternberg qui en sept films ont créé une esthétique du corps et du visage.

par Margaux Terradas

«On m'attribue la découverte de Dietrich. Il n'en est rien. Je suis un professeur qui a pris une femme superbe, lui a donné des cours, l'a soigneusement présentée, a retouché ses charmes, a masqué ses imperfections et l'a conduite à incarner une sorte d'aphrodisiaque pictural.»

Josef von Sternberg était assez coutumier de ce genre de déclaration qu'il faudrait nuancer, puisqu'il fait de Dietrich une poupée entre ses mains, ce qui serait nier le génie de cette actrice. En tous les cas, on peut sans nul doute avancer qu'ils sont tous deux parvenus à créer une icône, une image idéalisée de la femme représentant leurs obsessions communes. Ils ont tourné ensemble sept films entre l'Allemagne des années 1930 et l'âge d'or d'Hollywood et, dans cette période précode Hays, ont pu explorer les manières de susciter chez le-la spectateur-trice le désir, non seulement pour la star, mais aussi pour la femme en général. Parmi les nombreuses méthodes utilisées, la lumière tient une place bien à part.

Josef von Sternberg naît à Vienne à la fin du XIX^{ème} siècle et immigre avec sa famille à New York dans le Queens en

1910. Trop pauvre pour terminer ses études, il trouve un travail dans un entrepôt cinématographique. Repéré, il devient opérateur dans le service de propagande de l'armée pendant la Grande Guerre. Ces débuts au cinéma seront tumultueux: une dispute avec Charlie Chaplin qui détruit son film *A Woman of the Sea* (1926) restera dans les annales. Il finit toutefois par signer à la MGM et réalisera ses deux chefs-d'œuvre du muet, *Les nuits de Chicago* (1927) et *Les damnés de l'océan* (1928). On retrouve déjà dans ces deux premiers succès, plusieurs marques de son style et obsessions qu'il étoffera par la suite. Ses origines entre Europe et États-Unis expliquent aussi son attachement à l'expressionnisme allemand auquel il fera hommage dans plusieurs de ces films.

C'est d'ailleurs lors de son retour en Europe et plus précisément en Allemagne qu'il fera la rencontre et le film qui changeront sa carrière. Pour l'anecdote, lors de leur première rencontre pour un casting, Marlene lui aurait dit avoir vu ses premiers films et qu'il savait diriger les hommes, mais pas les femmes. Elle aurait ensuite rajouté que jusqu'à maintenant, aucun réalisateur n'avait su la filmer, elle. Le potentiel de leur collaboration s'exprime déjà dans cette phrase. Ils ont encore tout à prouver et ne peuvent pas créer le sublime qu'ils cherchent l'un sans l'autre. Ils y parviendront dès *L'ange bleu* (1930), qui fera de Marlene Dietrich une vedette, et poursuivront cette quête à Hollywood avec le succès que l'on connaît.

Lumière et désir

On pourrait reprocher à certains cinéastes hollywoodiens de cette époque de ne pas avoir de style de mise en scène propre ou du moins reconnaissable. Il est en effet difficile dans un système de studio comme Hollywood où les producteurs détiennent un pouvoir absolu d'émerger comme réalisateur. Pourtant, Josef von Sternberg est parvenu à travers ses films à livrer son point de vue sur le monde. Il a peu écrit ou détaillé son cinéma, mais il a toutefois publié deux textes notamment dans *Les Cahiers du Cinéma* où



Le projecteur de face pour avoir le bon angle et l'ombre du nez qui tombe juste.

il théorise son utilisation de la lumière. Il dit notamment que la lumière est la clé du sublime, puisque c'est elle qui révèle. Savoir l'utiliser permet de révéler la beauté dans tout ce que l'on choisit de montrer. Il compare le travail du cinéaste à celui de l'atmosphère. L'atmosphère est cette fine couche qui atténue les rayons du soleil et transforme la lumière que l'on a sur Terre. Le cinéaste doit savoir utiliser ce voile pour changer la lumière sur l'objet qu'il choisit de montrer. Les voiles et étoffes de toutes sortes ont une importance fondamentale dans le cinéma de von Sternberg, comme nous le verrons par la suite.

Le deuxième point que von Sternberg développe dans ces textes, c'est la façon dont il filme un visage. Il dit qu'il est aisé pendant un bref moment de montrer un visage et d'en dégager une forme de chaleur. La vraie difficulté pour un

acteur et un réalisateur est de conserver cette chaleur pendant toute la durée d'un film (voire sept films). Il écrit sur le visage cette phrase magnifique: «Comme il est très agrandi sur l'écran, il faut traiter le visage comme un paysage, avec son relief de lumière et ses dépressions enténébrées. On doit le regarder comme si les yeux étaient des lacs, le nez une montagne, les joues des prairies, la bouche un champ de fleurs, le front un ciel et les cheveux des nuages». Il ajoute ensuite que la peau doit refléter la lumière et non la brouiller, que la lumière doit caresser un visage et non le frapper.

Von Sternberg est véritablement un cinéaste de l'artifice ayant acquis une maîtrise absolue de son sujet: le visage de Marlene Dietrich.

Une des scènes qui montre le mieux cette maîtrise, que ce soit des voiles, de la lumière ou du visage de Marlene, se trouve dans *L'impératrice rouge* (1934). Ce film raconte le destin de Sophia Frederica, jeune princesse allemande mariée de force au tsar russe, qui deviendra une impératrice aussi puissante que dévergondée. Dans la première partie du film a lieu le mariage entre la jeune princesse et le tsar. L'église russe est remplie de religieux, de voiles et de bougies, le cadre est tellement rempli qu'il donne aux spectateur-trice-s une impression de suffocation. On est loin des grandes églises avec hauteur sous plafond, la surcharge nous rend plutôt claustrophobe. Puis le cadre se resserre, d'abord sur le couple royal. Marlene est seule dans la lumière, laissant le laid prince dans une pénombre où il disparaîtra bientôt pour de bon. La princesse est recouverte d'un voile, on distingue mal les traits de son visage, ses yeux sont clos, prêts à accepter son destin. Puis le cadre se resserre encore, on ne voit que le visage de Marlene. Son front ainsi que ces yeux restent dans la pénombre, seule la bougie qu'elle tient dans sa main éclaire ses lèvres pendant qu'elle reçoit l'hostie. Puis le plan se resserre encore plus. Son visage s'étale en grand sur l'écran, ses yeux, son nez, sa bouche. Von Sternberg ne peut s'approcher plus de ce visage devenu également notre objet de fascination.

Cette séquence est réellement fascinante. On passe d'un cadre surchargé et d'une multitude de personnages au visage abstrait de Marlene. La dramaturgie de la scène tient à la bougie que tient le personnage de Dietrich. La seule source de lumière bouge en fonction de sa respiration, renforçant alors ce sentiment de suffocation. Elle est l'unique chose à laquelle peut se retenir le personnage dans une cour où le reste du monde lui est hostile. Il n'est évidemment pas anodin que l'objet que Marlene tient soit une bougie, symbole phallique en train de brûler. Toute la tension sexuelle dont le film est teinté est annoncée par ce petit objet qui l'éclaire et qui sera sa seule porte de sortie. Son pouvoir réduit à cette petite flamme ne fera que s'accroître pendant le film, rendant alors son visage de plus en plus éclatant. L'autre source de vie de cette scène, sont les yeux de Marlene qui regardent de tout côté cherchant à s'échapper. Ils sont derrière le voile, et pourtant, grâce à la bougie, ils scintillent alors que le reste de son visage semble figé. Cette façon d'éclairer les yeux ne se retrouvera pas dans tous les films du duo; lorsque les personnages de Marlene seront manipulateurs, von Sternberg les filmiera comme deux pupilles noires semblables à des puits sans fonds où les hommes amoureux sombreront. Là, au contraire, la lumière de la bougie leur donne vie malgré le voile qui l'enserme, symbole du mariage qu'elle refuse. La sexualité et la liberté qu'incarnent cette lumière finiront par triompher.

Une autre scène, plus tard dans le film, montre également une utilisation très intéressante du voile. Le personnage de Marlene maintenant devenu impératrice a séduit Alexei, le proche conseiller du roi. Un soir, cherchant ses faveurs, Alexei se rend dans la chambre de l'impératrice. Celle-ci l'accueille, s'allonge sur le lit et lui parle tout en jouant avec le voile de son lit à baldaquin qu'elle passe devant son visage. À ce moment, le voile devient un masque. Il brouille la lumière et son visage. Ce masque est une protection et même une arme qu'elle utilise contre les hommes. Alexei est subjugué par cette image brouillée qu'elle lui

renvoie, que la lumière lui renvoie. C'est dans ce masque (voile) qu'il plongera lorsqu'il l'embrassera, ne voyant pas l'humiliation que Marlene lui fait subir. Elle se venge par le voile, par le masque, par le trouble que lui offre la lumière déformée par l'étoffe, pour arriver à ses fins. On notera d'ailleurs à la fin de cette scène, le petit geste de Marlene qui froisse le voile dans sa main, consommant alors sa vengeance par humiliation.

La relation entre voile, lumière et désir s'exprime également par l'utilisation d'ombres chinoises. Von Sternberg est obsédé par la manière de filmer l'érotisme. Faut-il montrer le corps ou au contraire jouer avec l'imagination des spectateur-trice-s en le dissimulant? Il va sans dire que von Sternberg

a choisi la seconde option et atteint des sommets d'érotisme en ne montrant précisément rien. La lumière à travers le voile nous montre une silhouette d'ombre, et c'est par cette ombre que notre imagination créera le corps que l'on désirera. On trouve un magnifique exemple de ce procédé dans *Shanghai Express* (1932). L'entier du film se passe dans un train, huis clos propice aux rencontres de tout bord, avec l'avantage certain que les personnages ne peuvent s'enfuir. Marlene Dietrich incarne Shanghai Lily, une danseuse/prostituée qui, accompagnée de son habilleuse, retrouve dans le train son ancien amant dont elle était amoureuse. À un moment, l'habilleuse de Marlene se retrouve seule dans leur cabine, un homme entre. Il souhaite clairement la séduire de force et baisse le store avant de l'enlacer. La pulsion et la consommation du désir se déroule en ombre derrière le store, jusqu'au moment où la femme parvient à s'extraire de ces bras masculins et entre à nouveau dans la «lumière». La violence de cette scène est renforcée, car on ne la voit pas et parce que l'on projette ce qu'on croit sur cette surface sombre et dissimulée. On y plonge et c'est très exactement ce que souhaite von Sternberg, à l'instar de ces personnages masculins: nous

Von Sternberg est obsédé par la manière de filmer l'érotisme.

faire plonger dans ces surfaces et artifices (féminins) qu'il crée pour nous.

On raconte que von Sternberg avait une façon très particulière d'éclairer le visage de Marlene Dietrich, si bien qu'après leur séparation, cette dernière continuera à le réclamer sur les plateaux, clamant qu'il est le seul à savoir la rendre sublime. Apparemment, le secret de ce sublime était un projecteur constamment braqué sur elle qui éclairait son visage selon un angle précis, pour que l'ombre en forme de triangle de son nez ne s'étale pas jusqu'à ses

lèvres. Cet angle parfait serait donc la clé du sublime. On peut peut-être douter de la véracité totale de ses informations, mais ce qui est sûr, c'est que von Sternberg a su sculpter ce visage par la

lumière. En l'isolant dans son cadre, il l'a rendu abstrait comme une surface réfléchissante qui aurait, comme il le dit lui-même, l'épaisseur du papier, ou plutôt d'un magazine. C'est précisément ça qui le rend fascinant: les visages de von Sternberg n'ont aucune profondeur psychologique, ils ne sont que ce que l'on voit, des objets propres à la fascination. C'est une autre raison qui explique leur isolement dans le cadre, le sublime ne pouvant pas être lié au monde qui l'entoure. Certains critiques ont considéré que le duo Dietrich-von Sternberg avait grâce à cela créé le glamour et fait d'un visage un pur bonheur esthétique. Cette surface réfléchissante dans laquelle nous regardons et nous nous perdons, nous force, à un certain point, à nous regarder nous-même et à sonder nos propres émotions.

Ce sont ces signatures particulières sur le visage et les corps ainsi que les émotions esthétiques qu'il suscite chez le-la spectateur-trice qui font de von Sternberg un poète du désir.

Place de la femme

La lumière est certes un élément central de la création du désir chez von Sternberg, mais il semble important de détailler également comment il crée ces personnages fémi-



L'ombre du nez: magnifique!

nins pour qu'ils aimantent autant le regard des hommes qui les entourent, et donc le nôtre.

Tout d'abord, il aime placer son actrice fétiche dans les cabarets. C'est évidemment le cas dans *L'ange bleu* (1930) où Marlene par ses danses et son effeuillage rend fou le pauvre professeur. Par la suite, von Sternberg la sortira assez peu de ce rôle. On la retrouve donc chanteuse dans *Morocco* (1930), *Blonde Venus* (1932) et *La femme et le pantin* (1935). Le cabaret a plusieurs avantages, le premier étant de permettre le déguisement. Les femmes se parent de costumes et de bijoux, et jouent la comédie; ce sont à l'instar du voile, leurs masques et leurs armes. Comme dans la scène d'ouverture très célèbre de *Blonde Venus* (1932) où un gorille apparaît sur scène, puis, retirant progressivement le costume, laisse apparaître Marlene dans une robe fantas-

La laideur du masque et de l'artifice grotesque laisse place à une beauté presque pure.

tique. La laideur du masque et de l'artifice grotesque laisse place à une beauté presque pure. Cette idée du masque comme arme est développée lors d'un dialogue entre Marlene Dietrich et Gary Cooper dans *Morocco* (1930). Il faut d'ailleurs souligner que pour une fois, l'homme du film n'est pas un personnage humilié ou un pantin entre les mains de Marlene, mais plutôt un double masculin qui utilise également ces armes pour manipuler et tromper. Dans ce dialogue, Marlene dit à Gary Cooper qui est soldat, qu'elle aussi s'est battue, qu'elle met son uniforme tous les soirs quand elle chante, comme toutes les femmes, et que pour ça elle n'aura aucune médaille, aucune récompense. Dernier exemple de ces parures, dans *Agent X27* (1931), Marlene incarne une espionne qui doit séduire des hommes pour débusquer les traîtres et servir son pays. Pour ce faire, elle revêt de nombreux déguisements tout au long du film, comme de multiples masques supposés correspondre à l'idéal de chacune de ses cibles, rentrant alors parfaitement dans leurs fantasmes et leurs désirs. Ainsi, peu importe l'histoire que von Sternberg raconte, ses personnages féminins porteront toujours une forme de masque, comme inhérente à leur sexe, dans le but de créer une image idéale pour l'homme. Il s'agira pendant le reste du film d'enlever ce masque, de dépouiller (déshabiller) la femme de ses artifices pour la prendre à son propre piège. Un autre aspect intéressant que facilite le cabaret, c'est le travestissement, notamment de la femme, en homme. La scène d'ouverture de *Morocco* (1930) l'illustre parfaitement, puisque Marlene y apparaît en smoking, une cigarette à la main, et grâce à cela aimante autant le regard des hommes que des femmes. Cette masculinité dans les personnages de Marlene Dietrich lui permet aussi d'assumer une forme de vulgarité dans la frontalité de son désir pour les hommes et la crudité des sous-entendus dans certains de ces propos. Autre attribut masculin, les personnages féminins ont parfois une position de pouvoir et doivent

aussi endosser une violence qui la plupart du temps les rend laids. C'est le cas notamment de l'impératrice qui règne sur la Russie au moment de l'arrivée de Sophia à la cour. Renoncer à l'amour est le seul moyen d'exercer le pouvoir avec toute la violence nécessaire à la tâche. Ce propos sera renversé par le personnage de Marlene qui elle utilisera son arme féminine, c'est-à-dire sa sexualité, pour arriver à ses fins et exercer un pouvoir beaucoup plus fort que n'importe lequel de ces prédécesseurs.

Dernier point facilité par le cabaret mais que l'on retrouve aussi dans les autres

films: l'apparition. L'entrée en scène de Marlene dans les films de von Sternberg n'est jamais anodine. Le cabaret iconise immédiatement le personnage en créant la fascination. C'est évidemment le cas pour les deux scènes déjà mentionnées (dans *Morocco* et *Blonde Venus*) qui sont devenues cultes alors qu'il s'agit de la première apparition de Marlene dans le film. L'entrée en scène de cette dernière dans *La femme et le pantin* (1935) est également marquante. La première scène se déroule pendant le carnaval de Séville (retour en force du masque). Le personnage



Les ballons dans *La femme et le pantin* (1935).

les ballons pour atteindre le précieux objet convoité.

L'ensemble de la mise en scène de Josef von Sternberg vise à sublimer et à créer l'icône qu'est devenue Marlene Dietrich. Que ce soit la lumière sur son visage, ses numéros chantés, ses robes, ses smokings ou ses ballons, tout sert à créer chez nous un désir pour une image fautive et inatteignable. Le réalisateur nous met à la place dans tous ces hommes vivant dans la frustration des artifices féminins et dans l'impossibilité d'accéder à leur vérité. Les femmes de von Sternberg n'ont que l'épaisseur du papier.

Bibliographie:

VON STERNBERG Josef, «Plus de lumière (I)», *Cahiers du Cinéma*, n° 63, octobre 1956.

VON STERNBERG Josef, «Plus de lumière (II)», *Cahiers du Cinéma*, n° 64, novembre 1956.

VON STERNBERG Josef, «De Vienne à Shanghai, les tribulations d'un cinéaste», *Cahiers du Cinéma*, 2001.

Documentaire *Dietrich-Sternberg, histoire d'une création commune*, diffusé sur France Culture le 3 août 2011.

MOMCILOVIC Jérôme, *Josef von Sternberg: surfaces et sortilèges*, conférence donnée le 8 septembre 2016 à la cinémathèque française.

KRAL Petr, «Josef von Sternberg et les personnages de Marlene», *La mise en scène*, De Boeck supérieur, 2000, pp. 155-166.



Un entretien entre Mauricius et Faust.

Sokourov, le cinéaste qui filme comme un peintre

«De la création déroulez les tableaux
Et passez au travers de la nature entière
Et de l'enfer au ciel, et du ciel à la terre.»

L'invitation de Goethe qui clôt le «Prologue sur le théâtre» de Faust semble avoir été suivie à la lettre par Alexandre Sokourov. Dans son interprétation du mythe allemand et à l'image de son héros éponyme, le cinéaste russe s'est fait alchimiste. Assisté de son directeur de la photographie Bruno Delbonnel, le réalisateur a transcendé la matière filmique par de savants dosages de couleurs, de sons et de lumières aux inspirations picturales plurielles. En a résulté une œuvre singulière, conjuguant les oxymores, mêlant chair et spiritualité, immondice et beauté.

par Cerise Dumont

Lors de la cérémonie de clôture de la 68^{ème} Mostra de Venise en 2011, où *Faust* fut récompensé par le Lion d'or, le président du jury Darren Aronofsky déclara: «Il y a certains films qui vous font pleurer, il y a certains films qui vous font rire et il y a certains films qui vous changent pour toujours après les avoir vus; et celui-là en fait partie»¹.

Après *Moloch* (1999) sur Adolf Hitler, *Taurus* (2001) sur Lénine et *Le soleil* (2005) sur l'empereur japonais Hiro-Hito, *Faust* (2011) est la dernière partie de la tétralogie du cinéaste russe Alexandre Sokourov consacrée aux origines du Mal et à la nature du pouvoir. Héritier et ami intime d'Andrei Tarkovski, Sokourov en convoque la lumineuse poésie et l'esthétique élégiaque, tout en conservant sa personnalité propre. Expérimentateur maniaque et irréductible esthète, il n'a de cesse d'emporter le spectateur en un étourdissant tourbillon sensoriel qui peut autant éblouir que donner la nausée.

Alexandre Sokourov semble être peintre avant d'être cinéaste, tant tous ses films exsudent une inspiration picturale. Le sens des cadrages, la composition des plans, le jeu des couleurs et la beauté de l'image forment de véritables tableaux. Des références les plus évidentes aux allusions les plus abstraites, la peinture est omniprésente dans son œuvre, parfois sujet du film (*L'arche russe*, 2002; *Francofonia*, 2015), parfois plus périphérique, infusant la



Quelques-unes des
anamorphoses chères
à Alexandre Sokourov.



photographie (*Mère et fils*, 1997). On ne peut aborder la filmographie du réalisateur sans parler de cet art, pour lui bien supérieur à celui du cinéma. Dans *Faust* également, impossible d'y échapper. L'étrange format carré choisi par le réalisateur, les multiples iconographies qu'il superpose ainsi que le gigantesque travail de post-production font de ce film une œuvre à la fois singulière et emblématique de l'art du cinéaste.

Si à première vue le cinéma de Sokourov peut sembler visuellement médiocre à l'amateur peu familier de son univers – images floues, contrastes et saturations absurdes, mauvais éclairages –, il est, en réalité, le produit d'une immense exigence technique. Le réalisateur joue avec la lumière au moyen de filtres de couleurs mordorés ou vert-de-gris, et n'hésite pas à faire fabriquer des optiques spéciales pour que sa caméra serve au mieux sa vision. Dans *Faust*, sa collaboration plus que fructueuse avec

le chef opérateur français Bruno Delbonnel lui a offert l'occasion de repousser davantage ses limites. L'étalonnage chromatique s'est fait sur la base d'aquarelles crayonnées que le réalisateur avait transmises à Delbonnel, ces frises de couleurs exprimant les variations qu'il désirait pour chaque plan sur l'ensemble de sa durée. Pour les réaliser, le cinéaste russe s'est d'ailleurs largement appuyé sur le *Traité des couleurs* de Goethe. L'usage de l'aquarelle pour ce faire n'est d'ailleurs pas fortuit, ce médium étant le seul permettant de diluer la couleur, «la seule manière [d'en] restituer la transfiguration»². Ces extraordinaires documents, qui sont en quelque sorte des partitions chroma-

tiques, relèvent tout autant de l'outil de travail que de l'œuvre en soi par leurs qualités esthétiques singulières.

Un étalonnage numérique permet de pousser la caméra 35 mm au maximum de ses capacités, tandis que les décors à l'étroite volumétrie sont adaptés aux

**Alexandre Sokourov
semble être peintre
avant d'être cinéaste,
tant tous ses films
exsudent une
inspiration picturale.**



Un style visuel oscillant entre
classicisme et modernité abstraite.

longs plans-séquences rêvés par le réalisateur. Les personnages sont ainsi perpétuellement tordus, courbés en deux alors qu'ils trottent ou sont entassés en grappes sous des plafonds bas. Sokourov aime les représenter comme des rats acculés dans des recoins de pièces exigües, bloqués dans des tunnels absurdes, courant dans l'obscurité des boyaux de la ville. Les distorsions qui président aux plans sont ainsi créées à plusieurs niveaux (du plateau à la post-production), désorientant encore davantage le spectateur en quête de repères. Le film est au format 1.33, comme au début de l'histoire du cinéma. Selon Bruno Delbonnel, c'est «le format qui se rapproche le plus du format des toiles de peintres et [...] qui permet une certaine tension. Par exemple, lorsqu'il y a un gros plan sur un visage, le visage remplit tout le cadre et peut ainsi paraître étouffant»³.

Mille et une références picturales parsèment le cinéma d'Alexandre Sokourov. Les plus grands peintres de l'histoire de l'art sont cités, d'une manière plus ou moins explicite. Plus que des films, ses réalisations sont des peintures en mouvement. *Faust* ne fait pas exception à la règle: Rembrandt, Dürer, Holbein, Brueghel, Bosch, les maîtres du Nord sont légion, tandis qu'au détour d'un plan survient parfois le pathétisme poignant des *Pietà* italiennes. Le Moyen Âge n'est pas loin, sans être tout à fait là. L'époque à laquelle se déroule l'histoire est mourante, déjà révolue, sans que qui que ce soit n'ait conscience de cette fin imminente. Bestiaire infernal, monstruosités et drôleries se multiplient devant la caméra de Sokourov, sous l'œil indifférent d'un Faust tout entier tourné vers la science et la modernité. Les processions portant cadavres ou lépreux se succèdent dans une ville allemande du XIX^{ème} siècle, dont les rues alambiquées et étroites rappellent autant les gravures de Dürer que les films de Murnau⁴. Des trognes dignes de Brueghel parsèment les images dans des séquences grouillantes et hallucinées, avant de laisser place à de vastes paysages contemplatifs. Peu à peu, le film se purge et s'épure à mesure que le héros se damne.

À plusieurs reprises, les grotesques médiévales et plus précisément l'iconographie infernale de Jérôme Bosch surgissent, à l'image de la séquence surréaliste de la femme édentée auscultée par le père de Faust, où l'on voit la drôlesse pondre un œuf, qu'elle gobe ensuite dans un gloussement de plaisir. Le monstrueux *homunculus* fabriqué par Wagner et jeté sur le pavé par une Margarete horrifiée n'est pas en reste, une grimace d'agonie étrangement humaine s'inscrivant sur sa face blafarde et gluante de têtard fœtal. Le XVII^{ème} siècle, âge d'or de la peinture hollandaise, est également présent. Natures mortes de restes de nourritures pourrissantes et scènes de taverne viennent contrebalancer les séquences les plus poétiques par leur trivialité grossière. On songe à Rembrandt, présent dans une multitude de détails du film, de la première scène d'autopsie au costume de Faust, qui rappelle les nombreux autoportraits du maître du clair-obscur. Même la première vision enchantée que le docteur a de Margarete se baignant parmi les grasses lavandières n'est pas sans évoquer *Suzanne au bain*. De nombreux plans comportent des références aux vanités de la peinture baroque, et ces *memento mori* omniprésents contribuent à l'atmosphère oppressante et morbide dans laquelle le réalisateur fait baigner son film. Outre les références purement iconographiques, le film d'Alexandre Sokourov présente diverses facettes d'une poésie de la lumière propre au cinéaste russe. Les gammes chromatiques du film, dans des dominantes de bruns, de verts et de bleus font que chaque image semble peinte en grisaille ou patinée et quelque peu éteinte par un vernis poussiéreux. Cette décoloration provoque un effet de flou. Paradoxalement, les textures transparaissent avec une netteté surprenante, tandis que des lumières voilées baignent les paysages, les objets et les corps d'une douce mélancolie mortifère.

Ces moments de pure beauté reposent un instant le regard du spectateur, pris dans un tourbillon de vice et de flétrissure d'emblée annoncé. Ainsi, la première séquence du film est inoubliable. L'on est plongé dans une dissection



Une nature morte lumineuse aux airs de memento mori.



Les aquarelles de Sokourov servirent de références pour définir l'ambiance du film.

effectuée par le docteur Faust, qui cherche à localiser l'âme en devisant avec son assistant Wagner. Leur bavardage annonce les grandes lignes du film, des vastes questions métaphysiques aux aspects les plus triviaux du quotidien, tous deux traités avec un humour sarcastique. Pendant ce temps, le cadavre éviscéré sans ménagements suffoque le regard du spectateur.

Les anamorphoses qui parsèment le film sont un élément signature de Sokourov. Véritables oxymores visuels de sensualité et de répulsion qui liquéfient la lumière et l'espace, elles se concentrent particulièrement sur les figures de Mauricius et de Margarete. Par cette déformation partagée, qui se fait parfois difformité, l'usurier est l'exacte antithèse de l'innocente, belle et pure jeune fille, son double et son pendant. Mauricius/Méphistophélès révèle toute sa monstruosité une fois dénudé. Dans la scène de bain où Faust aperçoit Margarete pour la première fois, l'érotisme de la séquence est contrebalancé par le corps de l'usurier soudainement offert aux regards. Obèse, masse de chair boursouflée et portant son sexe d'enfant dans le dos, son aspect répugnant ne choque nullement son entourage, lui attirant tout au plus des moqueries cruelles de la part des lavandières qui ressemblent à des sorcières en plein sabbat.

Impossible de parler de peinture sans évoquer l'étonnant personnage de la jeune Margarete. Lorsque le cinéaste la

saisit tout entière, comme absorbée en elle-même, elle dégage la tranquille sérénité d'un tableau de Vermeer: son visage et sa blondeur ne sont pas sans rappeler certaines icônes russes, au front haut et au cou gracile. Mais dès que la caméra de Sokourov se rapproche, la figure de la jeune fille change du tout au tout. Dans un plan – LE plan – du film, son visage lunaire se fait soleil, irradiant, au point d'éblouir, très littéralement, le spectateur. Les traits déformés par de véritables rayons lumineux qui envahissent l'écran, elle semble se défaire de ses lambeaux d'humanité et en émerger comme une figure quasi-abstraite.

La peinture qui infuse les images se fait alors plus moderne, et ce sont les toiles de Cy Twombly ou de Mark Rothko qui servent ici de source d'inspiration. Leur monumentalité et leurs silencieuses vibrations résonnent dans les images filmées par Delbonnel, tandis que les déséquilibres qui traversent les plans font écho à ceux du récit.

Il n'est pas une séquence qui ne convoque un tableau, d'une manière ou d'une autre. Pourtant, Sokourov réussit l'exploit de n'être pas que visuel: jamais il ne subordonne le fond à la forme. Son film, éminemment sensoriel, est aussi une quête intellectuelle, littéraire et philosophique, qui reprend les questionnements soulevés par Goethe et propose une (ré)interprétation infiniment poétique et profondément moderne du mythe de Faust.



**Extraits d'une interview de Bruno Delbonnel
par Didier Péron, pour *Libération* (19 juin 2012)⁵**

Didier Péron – De quand date votre rencontre avec Alexandre Sokourov?

Bruno Delbonnel – J'avais travaillé avec les producteurs allemands qui avaient collaboré avec lui sur *Moloch* notamment, et je leur avais dit que j'aimerais le rencontrer, car j'étais vraiment un admirateur de son cinéma, entre autres de ce chef-d'œuvre qu'est *Pages cachées* d'après *Crime et châtiment*. On a fini par se voir au Festival de Cannes en 2002. [...] Dès notre nouvelle rencontre à Saint-Petersbourg, nous nous sommes rendus au musée de l'Ermitage. Nous sommes restés plusieurs heures devant deux portraits du Greco et un tableau de Rembrandt. Pour Sokourov, le film doit être une œuvre d'art, et son désir profond serait d'être comme le peintre qui peut toujours tout effacer et recommencer.

DP – Arrive-t-il sur le tournage avec des idées très arrêtées sur la mise en scène, fait-il un story-board?

BD – [...] Il analyse très vite le cadre, le son, les personnages, et l'enchaînement des plans est pensé comme une matière mouvante, qui ne cesse de se complexifier. Il passe beaucoup de temps en répétitions, la mise en place des personnages, la manière dont la caméra va les suivre, les cadrer.

Par exemple, le plan de Mephisto qui rentre dans la maison de Margarete où il y a le corps de son frère assassiné, c'est un plan séquence à 360 degrés réalisé à la steadycam, que Sokourov a ensuite morcelé au montage.

Au fil du travail de recherche, on intégrait de plus en plus de personnages dans la continuité du plan, et Sokourov est très impliqué dans la manière dont les comédiens doivent se déplacer, se cogner les uns dans les autres, et dont la caméra doit les suivre, les perdre et les rattraper dans un même mouvement très ample. [...]

DP – Les interventions sur la nature de l'image ont-elles été importantes au moment de la postproduction?

BD – D'entrée de jeu, j'ai apporté à Sokourov une sensibilité personnelle à l'art abstrait en lui proposant de déstructurer l'image. On parlait de Cy Twombly, de Mark Rothko, de geste esthétique très radical... Et Sokourov est immédiatement en osmose avec ce genre de référence: le film est traversé par l'idée du déséquilibre, alors pourquoi la lumière et le cadre seraient en accord avec ce qui est raconté? On peut les mettre en conflit. [...]

DP – Les interventions numériques ne dénaturent-elles pas l'image originale?

BD – La qualité ou la médiocrité de la lumière d'un film, une fois qu'elle est enregistrée, vous ne pouvez plus faire grand-chose. Le gros du travail se déroule encore de ce point de vue au tournage. Mais depuis longtemps, j'ai commencé à toucher aux couleurs dans le plan et à développer des logiciels qui permettent divers types d'interventions. Nous avons travaillé sur *Faust* avec l'Australien Peter Doyle [*Le seigneur des anneaux*, *Matrix*, *ndlr*]. Sokourov était toujours présent avec une série de planches qu'il avait réalisées, qui sont comme des aquarelles ou des à-plats de couleurs donnant des indications pour chaque plan ou scène. Sokourov, lui, ne touche pas aux machines, il s'en méfie. Mais c'est ainsi qu'en dix jours, on a pu faire en sorte qu'il obtienne ces fortes variations de tonalités de couleurs avec des scènes qui peuvent commencer dans les dominantes vertes et finir dans les jaunes.

DP – Pouvez-vous nous parler du format du film, le 1.33 carré des débuts du cinéma?

BD – Le 1.33 parut évident pour différentes raisons: c'est en effet le format de la naissance du cinéma, mais aussi celui qui se rapproche le plus des formats des toiles des peintres (il y a très peu de format panoramique en peinture) et qui permet des compositions «pleines». Lorsque l'on fait un gros plan, le visage peut remplir entièrement le cadre. C'est un format de la tension. Il n'y a pas «d'air» inutile. Un cadre étouffant. Choisir le 1.33, dans le système actuel d'exploitation des films, est presque suicidaire. Il n'existe pratiquement plus de salles de cinéma possédant un objectif pour le diffuser correctement. Pour éviter le piège, nous avons inscrit le 1.33 dans le format 1.85; d'où les bandes noires sur les côtés de l'image.

- 1 «There are some films that make you cry, there are some films that make you laugh, there are some films that change you forever after you see them; and this is one of them».
- 2 Cyrille Béguin, «Alexandre Sokourov, peintre de la couleur», *Les Cahiers du Cinéma*, n°679, juin 2012.
- 3 Didier Péron, «On parlait de Twombly, de Rothko, de geste esthétique radical», *Libération*, 19 juin 2012.
- 4 À qui l'on doit l'une des premières versions cinématographiques de Faust, datant de 1926, et qui fut l'objet de la thèse de doctorat d'un certain Éric Rohmer...
- 5 Didier Péron, «On parlait de Twombly, de Rothko, de geste esthétique radical», *Libération*, 19 juin 2012.

Bibliographie

- BÉGUIN Cyrille, «Alexandre Sokourov, peintre de la couleur», *Les Cahiers du Cinéma*, n°679, juin 2012.
- COUREAU Didier, «Andreï Tarkovski, Alexandre Sokourov, Otar Iosseliani (vus par Chris Marker, Anne Imbert, Julie Bertucelli) ou les guetteurs mélancoliques», *Recherches & Travaux*, n°80, 2012, pp. 103-118.
- ESTÈVE Michel, «Alexandre Sokourov, Au cœur de l'océan», 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°79, 2016, mis en ligne le 18 janvier 2017.
- FRODON Jean-Michel, «Faust, un chef-d'œuvre de Sokourov», *Slate.fr*, 20 juin 2012. Disponible à l'adresse: <http://www.slate.fr/story/57901/faust>
- GOLDBERG Jacky, «Faust», *Les Inrocks*, 19 juin 2012. Disponible à l'adresse: www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/faust/
- MACÉ Arnaud, EUGENIO Renzi, «Sokourov Excelsior», *Independencia*, 20 juin 2012. Disponible à l'adresse: <http://www.independenciarevue.net/s/spip.php?articles87>
- PÉRON Didier, «On parlait de Twombly, de Rothko, de geste esthétique radical», *Libération*, 19 juin 2012. Disponible à l'adresse: http://next.liberation.fr/cinema/2012/06/19/on-parlait-de-twombly-de-rothko-de-geste-esthetique-radical_827591
- PÉRON Didier, «"Faust" and Furious», *Libération*, 19 juin 2012. Disponible à l'adresse: http://next.liberation.fr/cinema/2012/06/19/faust-and-furious_827595
- ROY Jean, «Alexandre Sokourov. Ce Faust nous captive, de manière irréversible», *L'Humanité*, 20 Juin, 2012. Disponible à l'adresse: <https://www.humanite.fr/culture/alexandre-sokourov-ce-faust-nous-captive-de-maniere-irreversible-499126>

Mystères du *Rayon vert*



Le rayon vert (Éric Rohmer, 1986).

À chaque projection d'un film de Rohmer, s'impose avec une force renouvelée la certitude que son génie poétique tient du mystère. Ce mystère, on a essayé de s'en approcher par le choix d'une poignée de termes qui, trouvés presque au hasard en visionnant une nouvelle fois *Le rayon vert* (1986), développés puis vaguement organisés, réussissent peut-être à composer l'embryon de ce dictionnaire de la conscience rohmérienne que personne n'a écrit et dont il n'est encore permis que de rêver. Car un dictionnaire ne cherche-t-il pas lui aussi, par-delà la succession de ses entrées, à atteindre au génie d'une langue?

par Julien Praz

MATHÉMATIQUE. C'est là l'origine du film. Car tout se passe comme si la conscience rohmérienne, avant que de rêver à la trame d'un récit ou à la sensibilité d'un personnage, devait s'assurer de la solidité de ce monde en soi qu'est l'œuvre à laquelle elle travaille et qu'elle destine à les accueillir. Il lui faut pour commencer sa rêverie l'assurance d'une composition solidement établie. Elle la trouvera d'abord dans cette mathématique des sons qu'est la musique. C'est en effet de manière tout intellectuelle, grâce à la transcription musicale des quatre lettres du mot Bach, que Rohmer compose sa partition. Le thème ainsi produit fait régulièrement retour dans le film, lui imposant sa pulsation, jusqu'à la séquence finale où il trouve son développement naturel – et tout aussi mathématique – dans une fugue. Malgré l'absence de scénario et ses dialogues improvisés, le film s'appuie aussi sur un solide substrat littéraire: *Le rayon vert* de Jules Verne qui fait l'objet d'une vive discussion dans une scène où l'optique rejoint l'ésotérisme, et *L'idiot* de Dostoïevski dont la lecture absorbe l'héroïne à la fin du récit. S'établit ainsi un jeu de renvois et d'oppositions, d'appartenances et d'égalités, entre l'ancien et le moderne qui arrime l'œuvre nou-

velle en la rattachant à la double tradition du conte d'aventures et du roman philosophique. Mais c'est surtout de sa propre composition, de sa structure interne, que le film tire la plus grande part de cette solidité dont il renvoie si fortement l'impression au spectateur. Les cartons y égrènent avec une apparente régularité la suite des jours qui, du deux juillet au quatre août, fixe à l'errance du personnage principal les limites d'un cadre temporel. Et cette errance d'un lieu de villégiature à un autre en repassant toujours par la capitale trace d'une main sûre un schéma en forme de trèfle dont Paris est le centre. Les scènes de promenade et de discussion, de solitude et de groupe, de fiction et d'observation documentaire, alternent et se répondent. De telles récurrences disséminées aux quatre coins de l'œuvre

lui confèrent une composition qu'on pourrait dire picturale, chaque scène renvoyant toujours à une autre en un savant système de contrepoids qui fait penser aux retables de la Renaissance où le bleu des draps rappelle celui du ciel et le quartier d'une grenade éclatée prédit la Passion du Christ. Mais la mathématique a aussi son côté sombre, son revers de médaille.

Loin des suites logiques de l'arithmétique, il existe une magie des nombres qui, occulte, travaille en sourdine. On la sent partout à l'œuvre dans *Le rayon vert*. Ce n'est sans doute pas un hasard si les motifs y ont tendance à souvent revenir par trois fois. Paris, Cherbourg, Biarritz: trois lieux de rencontres manquées, d'échanges malheureux. Trois promenades en solitaire dans la nature: à la campagne, à la montagne, à la mer. Et surtout trois signes du destin, trois

morceaux du même papier vert trouvés par hasard au coin d'une rue déserte ou sur une roche à marée basse, toujours au son de cette musique aux accents étranges, vaguement inquiétants; car que peuvent bien signifier cette affiche avec son message si à propos qu'on le dirait placé là à dessein et ces deux cartes à jouer aux mystérieuses figures allégoriques?

Une mathématique intérieure donc qui à la fois permet au film de prendre instantanément forme avec l'assurance définitive des masses solidement charpentées et lui apporte aussi ce frisson d'inquiétude, cette hésitation, cette aura de mystère qui nous le rend sans cesse vacillant. Un chiffre du *Rayon vert*.



Le rayon vert (1986).

VERT. C'est la couleur du film. Car Rohmer, qui s'en est souvent expliqué, cherche instinctivement pour chacune de ses réalisations une couleur dominante, une teinte qui donnera au film sa justesse, qui saura l'accorder avec la pente actuelle de sa sensibilité. Et ses recherches le poussent, toujours insatis-

fait, à la nuancer, à la préciser en lui en ajoutant d'autres secondes puis tierces jusqu'à la composition de véritables palettes chromatiques. Derrière la grisaille de la pellicule

noir et blanc, Sylvie rayonnait déjà d'un éclat jaune comme le pain, Maud avait la froideur du bleu nuit; ailleurs, ce fut une floraison chamarrée de couleurs toujours plus variées, toujours aussi concertées: Haydée violet tirant sur l'azur Méditerranée, Claire du rose vif qu'a la peau tendue au genou, deux bandes blanche et rouge sur fond bleu

Les scènes de promenade et de discussion, de solitude et de groupe, de fiction et d'observation documentaire, alternent et se répondent.

pour Pauline, Louise qui se débat entre l'écran noir des nuits parisiennes et un réseau de lignes grises, jaunes, vertes, rouges et bleues – mais celles-ci fines et pour ainsi dire peintes en pointillé –

un peu comme sur les toiles de Mondrian. Dans *Le rayon vert*, tout se passe comme si, en un étrange retour à la simplicité chromatique des premiers films, une couleur seule s'était imposée avec une force telle qu'elle avait recouvert toutes les autres, glissant du titre aux sous-titres, venant imbiber les cartons puis le paysage pour enfin se répandre jusque dans chaque séquence. Car tout le film en est coloré jusqu'à l'excès. Les promenades en solitaire dans la nature plongent l'héroïne en un océan de verdure qui, des herbes folles d'un chemin creux à une grotte envahie par les eaux, l'étreint et l'opprime au point que, submergée par cette immensité qui l'écrase, elle laisse éclater de sa gorge nouée hoquets et sanglots, puis prenne la fuite. Et si la nature immuable croule sous le vert, le monde moderne n'est pas en reste. Un chandail couleur pistache, la pelouse soigneusement entretenue d'une résidence pavillonnaire, des feuilles de salade, une

nappe, deux tomates, un ruban dans les cheveux: tout semble indiquer que, derrière cette teinte acide qui imprègne la pellicule jusqu'à la nausée, Rohmer rêve avec effroi à l'étouffement d'une sensibilité sous les attaques insidieuses d'une société glaciale dont la chaleur factice dissimule mal les étendues glacées d'incompréhension et de médiocrité. Il suffit pour s'en convaincre de songer à ces terribles conversations où l'héroïne, toujours sommée de s'expliquer sans qu'on ne veuille jamais réellement l'écouter, se voit imposer de longs plaidoyers

Ici le vert est bien pour Rohmer la couleur de l'angoisse.

qui l'exhortent à réformer une conduite sincère mais dont l'étrangeté étonne. Les platitudes succèdent aux platitudes pour railler sa solitude et son dégoût de la viande, pour vanter les voyages et la

disponibilité amoureuse. Les opinions communes lui sont assénées avec une assurance et une morgue telles qu'il ne lui reste à nouveau qu'à se réfugier dans les pleurs et le repli sur soi. Ici le vert est bien pour Rohmer la couleur de l'angoisse. Alors que l'été s'avance avec une mystérieuse irrégularité...

*lundi, 2 juillet – mardi, 3 juillet – mercredi, 4 juillet
– jeudi, 5 juillet – vendredi, 6 juillet – dimanche,
8 juillet...*



Delphine (Marie Rivière).

DELPHINE. C'est la voix du film. Une voix mouillée de pleurs, dernier soubresaut d'un autre âge venu mourir dans la société moderne et qui lui restera toujours étranger. Car Delphine refuse le monde. Elle le craint. Les conversations la gênent. Elle s'y montre gauche et facilement irritable. Et ce n'est pas par

dédain ou mépris de l'autre qu'elle agit ainsi. On comprend peu à peu que ce refus de se confier vient d'une blessure qu'elle porte en elle, de la marque encore vive d'une séparation amoureuse dont le film ne raconte rien d'autre que la difficile acceptation. Mais par-delà ces souffrances, Delphine garde toujours au plus profond de son être quelque chose de l'enfance, un soupçon d'ingénuité – d'une ingénuité douloureuse – qui la rend si touchante. Une timidité, une fragilité, un entêtement à toujours aller contre son destin, à fuir les rencontres, à refuser comme

par principe toute proposition, à se replier sur soi. L'effroi surtout qu'ont les enfants devant le monde extérieur et leur crainte de l'inconnu. D'ailleurs, où qu'elle aille, c'est bien des enfants qu'elle se sent toujours le plus proche. Elle partage leurs jeux, épouse avec une facilité naturelle les méandres hésitants de leurs premiers raisonnements, leurs tâtonnements, leurs doutes, embrasse leur innocence; en un mot, elle les comprend sans qu'il n'y ait besoin entre elle et eux d'aucune parole. Et c'est dans la lumière laiteuse de sa chambre parisienne, devant un téléphone posé à même le sol entre la tache rouge d'un éventail et deux plantes vertes, que Delphine apparaît enfin dans toute l'intimité de son être véritable: celui d'une enfant seule oubliée là, attendant désespérément que l'été finisse...

...mercredi, 18 juillet – jeudi, 19 juillet – vendredi, 20 juillet – samedi, 21 juillet – dimanche, 22 juillet – lundi, 23 juillet – mercredi, 25 juillet – jeudi, 26 juillet – vendredi, 27 juillet...

LUMIÈRE. C'est là le cœur du film. Et la caméra ne cesse de le répéter, qui si souvent se tourne vers le ciel pour capter tantôt le contour vaporeux d'un nuage éclairé par le soleil, tantôt le profil des immeubles qui se découpe sur la blancheur de l'air. On sent la conscience rohmérienne fascinée par la transparence de cet air estival dont elle cherche à rendre la pureté mais aussi en même temps la lourdeur, cette impression de vacance faite à la fois d'urgence et de laisser-aller. Sur la pellicule qu'elle a impressionnée, la lumière de l'été frappe d'abord par sa dureté. En toutes choses, elle éteint les couleurs et de sa blancheur éclatante blesse le regard. Les images brûlées par endroits – au sommet d'une haie filmée à contre-jour ou en arc de cercle là où la lumière incidente a imposé un halo sur la pellicule – viennent renforcer l'impression d'agres-

On sent la conscience rohmérienne fascinée par la transparence de cet air estival dont elle cherche à rendre la pureté mais aussi en même temps la lourdeur.

sion. Sous les assauts continus de cet éclat dévorateur, bien des figures féminines prennent alors une apparence spectrale, comme si elles n'étaient plus que des êtres vaporeux, des silhouettes fuligineuses que l'intensité lumineuse rend impalpables et fuyantes. Vêtues de blanc – et parfois elles-mêmes blanches jusqu'à l'excès comme la jeune Suédoise rencontrée à Biarritz – elles semblent posées là un instant seulement, êtres de passage appelés à disparaître aussitôt que le regard les quitte ou que l'aérienne Delphine les délaisse emportée par sa course solitaire. Mais cette lumière de métal chauffé à blanc qui ronge la pellicule, dévore les couleurs, retire aux personnages une part de leur être, peut-être ne se fait-elle si violente que parce qu'elle reflète aussi l'ardeur d'un feu intérieur. Car au cœur de l'être rohmérien rayonne un foyer fait de toutes les passions qui le brûlent continuellement. Et c'est peut-être davantage dans *Le rayon vert* qu'ailleurs, sans doute parce que la blancheur de l'air s'y fait si éclatante qu'elle en devient insoutenable, que jaillit avec un éclat libéré ce désir que la pudeur normalement réfrène. À Paris, Justine, dont les yeux brûlent à l'air libre sous l'éclat du soleil, se réfugie dans une galerie couverte où, assise au pied d'une immense paroi blanche, elle apparaît minuscule, recroquevillée entre deux statues d'hommes monumentales. Elle habite alors – et ce ne sont encore là que les premières minutes du film – une de ces nombreuses chambres où l'être rohmérien vient régulièrement s'installer, poussé peut-être par le besoin d'arrêter un instant le branle incessant de ses passions. Ici, c'est une chambre de lumière aux dimensions démesurées où elle se retrouve seule face à l'immensité de son désir. Un désir composé tout entier par la violence des passions inassouviées et qui l'arrache à elle-même. Infime tache rouge au bas de l'écran, elle est comme écrasée sous l'empire du feu dont elle brûle. Ce désir enflammé, les gigantesques statues –



Les rouges changeants.

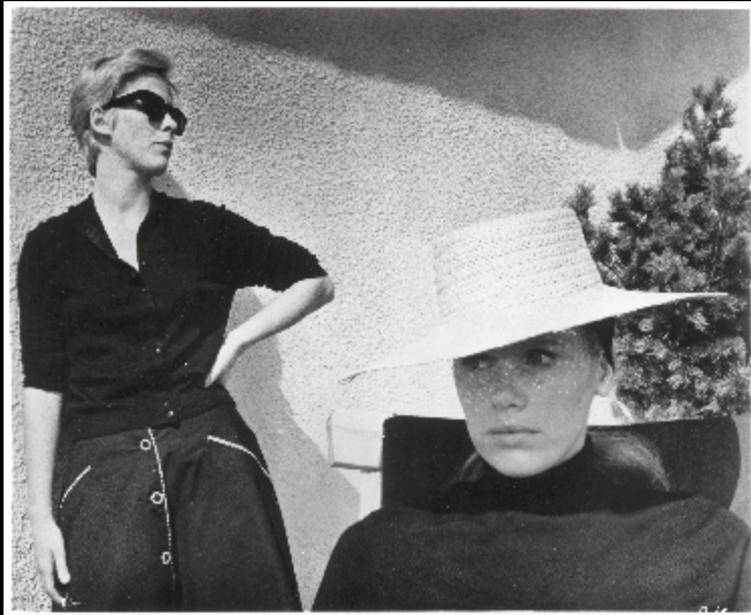
des nus académiques – ne cessent de le crier. L'une, terrassier musculeux fouaillant le sol d'un long pieu auquel il s'arc-boute, les tibias enserrés par un réseau de veines noueuses que gonfle l'effort, attire trop violemment le regard féminin pour que la caméra ne s'y arrête pas aussi le temps de quelques prises. Les muscles épais des chevilles donnent alors lieu à une poignée de remarques taquines de la part d'une amie fugace, toute de blanc vêtue, trop encline à révéler à Justine ses pensées les plus cachées. «Beau mollet», lui dit-elle en promenant sur les contours de marbre une pâle caresse. Dans ce décor inaugural où le blanc occupe tout, du sol au plafond et jusqu'aux êtres, la puissance du désir féminin que, comme il l'a souvent répété, Rohmer sait aussi ressentir en lui-même s'impose, épousant les volumes de cette salle de craie, de cet intérieur incandescent dont l'errance et la fuite auxquelles il prélude n'auront de cesse de rechercher l'impossible attédissement. Dans l'ardeur des passions les plus intimes, comme aux heures de la journée où l'air est brûlant, où le soleil éteint tout, la conscience rohmérienne vient communier avec la lumière estivale.

*...mercredi, 1er août – jeudi, 2 août – vendredi, 3 août
– samedi, 4 août.*

ROUGE. C'est l'autre couleur du film. Disposées çà et là sur l'épais badigeon vert des conventions sociales, quelques touches d'un rouge éclatant appellent désespérément le regard. Elles sont comme autant de pétales tombés d'une fleur coupée et qui se sont égaillés aux quatre coins du film, n'exhalant plus qu'une vague senteur mais capables encore de venir aux hasards de la brise composer l'espace d'un instant ce fragile bouquet – le dernier – où renaît soudain le souvenir d'une intimité retrouvée. Force est de constater que de tels détails abondent dans l'œuvre et qu'un œil averti les isole aisément. Une grappe de roses couleur sang sur fond pastel, une serviette au balcon, des géraniums en pots ou leurs fleurs délicatement posées sur une oreille féminine, un sac de plage, des chaises de jardin, l'odeur crue de la viande, un imperméable, un chapeau, un veston, une ceinture négligemment nouée à la taille, deux tomates, un ruban dans les cheveux, tout semble indiquer que pour Rohmer le rouge est la couleur de l'intime. La chambre à coucher de Biarritz – la dernière

qu'occupe Delphine – en est tout imprégnée. Il suffit que soient rangées dans un tiroir deux photographies dont les regards morts la transpercent pour qu'elle trouve en ce lieu l'apaisement vainement recherché partout ailleurs. Les meubles baignent dans une lumière douce, filtrée par le large abat-jour d'une lampe de chevet. Leur bois renvoie des reflets rougeâtres qui s'harmonisent au cuir des ouvrages et aux motifs floraux d'un épais couvre-lit. Nul doute que la conscience rohmérienne trouve elle aussi dans ce séjour heureux qu'elle a elle-même composé l'apaisement de ses propres hantises. Enveloppée dans ce cocon capitonné, réfugiée au cœur de cette mollesse tiède, elle goûte à la joie d'une régression vers l'origine comme le suggère ce plan touchant de simplicité où Delphine assise sur le lit mange à la cuiller un laitage. À l'opposé de la galerie lumineuse aux statues monumentales, la chambre rouge offre à la conscience un espace réduit à la mesure de son intimité. Et d'une chambre à une autre *Le rayon vert* déplie le parcours hésitant d'un être errant à la poursuite de lui-même et qui ne se trouve enfin que dans le retrait du monde et le repli sur soi. Ainsi le film glisse-t-il insensiblement du vert au rouge.

Le rayon vert, ce pourrait être aussi le rouge soudain changé en vert, comme lorsque le soleil se couche à l'horizon, là où le calme de la mer rejoint la pureté du ciel, et que l'espace d'une fraction de seconde un éclair émeraude jaillit du disque incandescent; mais ce pourrait être encore le vert bordé de rouge, circonscrit, maîtrisé mais toujours là, au cœur de l'être, comme dans les lettres jade cerclées de pourpre qui brillent d'un sombre éclat à l'enseigne du *Rayon vert*.



Persona (Ingmar Bergman, 1966).



Collection Grenoblique suisse. Tous droits réservés.

La recherche d'une esthétique psychédélique
dans *Enter the Void* (Gaspar Noé, 2009).

Enter the Void

Aussi bien adulé que controversé, Gaspar Noé crée l'événement à chaque nouveau film. On se souviendra de certaines scènes particulièrement insupportables dans *Irréversible* (2002), ou d'autres aux airs de films pornographiques dans *Love* (2015). De *Enter the Void* (2009), dont il sera question ici, ressort un choc esthétique et visuel. Derrière son envie ostensible de choquer le bourgeois, il reste un cinéaste audacieux qui ne cesse de remettre en question la notion de langage cinématographique, avec une maîtrise de la mise en scène et une forte personnalité esthétique au service d'une poésie graphique.

par Miya Trombetta

Au-delà donc de scandaliser ses spectateurs, Gaspar Noé n'oublie pas de leur apporter un sentiment poétique. En effet dans *Love*, nous sommes forcés de suivre Murphy, que l'on pourrait qualifier de salaud. Après un coup de téléphone de la mère de son ancienne copine Electra, par lequel il apprend son suicide, il se remémore une vie amoureuse et passionnelle marquante. En plus d'une forte esthétisation, c'est grâce au montage (non linéaire) que se dégage toute la beauté poétique du film. Si les scènes de sexe très crues peuvent être vues comme inutiles et vulgaires, elles n'en sont pas moins sentimentales. Grâce au montage, chacune d'elles va nous rappeler que leur passion amoureuse s'est terminée sur un suicide que Murphy a très probablement provoqué. Dès lors, ce n'est pas de l'excitation, mais au contraire, de la mélancolie qui ressort de ces scènes.

Sachant que Gaspar Noé eut l'idée du film lors d'une expérience hallucinogène, nous pouvons comprendre la réticence de certaines personnes face à une œuvre comme *Enter the Void*, qu'ils jugent faire l'apologie de la drogue. Pourtant il serait bien dommage de ne la réduire qu'à sa dimension psychédélique et hallucinatoire. *Enter the Void* est un film visuel et sensoriel fort, une expérience immersive utilisant la lumière comme moyen d'expression infini. Financé grâce au succès commercial de son précédent film, *Irréversible*, *Enter the Void* nous embarque dans un voyage tokyoïte à travers les yeux d'un jeune Américain. Habitant

depuis peu à Tokyo, Oscar survit de petits deals de drogue alors que sa sœur Linda est strip-teaseuse dans une boîte de nuit. Un soir, lors d'une descente de police, Oscar est touché par balle. Tandis qu'il agonise, son esprit, fidèle à la promesse faite à sa sœur de ne jamais l'abandonner, refuse de quitter le monde des vivants. Son âme erre alors dans une ville baignée de lumière.

Villes lumières

Gaspar Noé affichait très tôt, à ses producteurs, son intérêt de faire de Tokyo le lieu principal de son film, tout en avouant avoir considéré d'autres possibilités comme Hong Kong ou New York. Les similitudes entre ces grandes métropoles modernes auraient été tout à fait propices au tournage du film, pourtant, c'est Tokyo qu'il choisira. Tokyo est une scène à ciel ouvert, où les lumières des enseignes et des écrans remplacent les projecteurs. La musique diffusée dans les rues y remplace l'orchestre et les jeunes aux tenues excentriques de Harajuku deviennent acteurs. Cette surexposition visuelle et sonore fait de la capitale nipponne une ville où tout est déjà mis en scène. Gaspar Noé réussit à s'accaparer la lumière de Tokyo: Benoît Debie (son fidèle chef opérateur depuis *Irréversible*) n'a pas eu besoin de nombreuses lumières additionnelles, dès lors que les rues et l'appartement renvoyaient déjà beaucoup de luminosité grâce aux néons et aux enseignes des quartiers de Shinjuku et Kabukicho. C'est ce qui rend la photographie du film si iconique. Il n'est donc pas étonnant que d'autres réalisateurs aient été inspirés par une ville comme Tokyo, comme Sofia Coppola avec son célèbre film *Lost in Translation* (2003). Moins connu, le réalisateur Jean-Pierre Limosin réalise avec *Tokyo Eyes* (1998) un film dans une Tokyo contemporaine où la presse parle d'un mystérieux «bigleux», tueur en série. Une jeune fille va croiser par hasard le soi-disant tueur dans le métro et ainsi commencer un jeu de piste amoureux qui va nous balader dans une Tokyo loin des clichés et stéréotypes touristiques. Les «yeux de Tokyo», ce sont ceux des caméras vidéo et des écrans omniprésents dans les rues et appartements. Dans

le même esprit, Wong Kar-Wai filme dans *Les anges déchus* (1995) Hong Kong, où il est question d'anges amoureux et solitaires, se croisant aux détours de cafés, de restaurants ou de fast-foods, toujours magnifiquement éclairés par les lumières nocturnes de la ville. Même si différents à bien des égards, nous ne pouvons pas retirer à ces films l'importance donnée aux villes où la vie nocturne, très présente, y est éclairée par des lumières jouant un rôle essentiel. Ces dernières permettent à des esprits perdus au milieu de villes favorisant la conformité de faire ressortir toute leur singularité: plus qu'un simple lieu où se déroule l'histoire, elle en devient un acteur central dès lors qu'elle reflète les sentiments des personnages. Nous retrouvons des similitudes dans la manière qu'ont ces réalisateurs de capter les lumières nocturnes d'une ville pour en faire des narrateurs à part entière, ou du moins des éléments indispensables à la représentation des émotions de leurs personnages. À ce stade, la lumière d'*Enter the Void* n'est plus seulement une question technique, elle suffit à créer des expériences émotionnelles particulières et acquiert une portée psychologique. Le film ne s'appuie finalement que très peu sur sa structure narrative, car il est bien moins rationnel que sensoriel.

Lumière et projection astrale

Il peut être malaisé de qualifier de poétique des images psychédéliques inspirées de trips aux champignons hallucinogènes. Pourtant, *Enter the Void* va plus loin. Nul besoin d'expériences passées en matière de drogue pour en ressentir tous les pouvoirs sensoriels. L'objet cinématographique est finalement plus universel que nous ne pouvons le penser. Réalisateur très controversé, c'est devant *Lady in the Lake* (*La dame du lac*, Robert Montgomery, 1946) que Noé a eu l'idée du film. Il dit dans une interview: «Plus tard, vers 23 ans, j'ai découvert sous champignons *La dame du lac*, qui est un film entièrement en vision subjective et, tout d'un coup, j'ai été transporté dans la télé et dans la tête du personnage principal, bien que le film soit en noir et blanc et sous-titré. Je me suis dit que

filmer à travers les yeux d'un personnage était le plus bel artifice cinématographique qui soit et que le jour où je ferais un film sur l'au-delà, ce serait en vision subjective». Dès les premières secondes, nous sommes marqués par le style visuel unique du film. Le générique va se détacher de son rôle habituellement formel, pour permettre une entrée brutale dans la matière. Et quelle matière que ce générique pour le moins électrique, usant d'effets stroboscopiques sur fond de musique électro/techno! Il est possible de voir dans ce film une tentative de filmer soit un rêve, soit une errance postmortem (même si en interview Gaspar Noé prétend avoir plutôt voulu filmer le rêve d'Oscar). C'est en tous les cas une projection astrale, dans le sens d'une impression de séparation entre le corps et l'esprit, ce qui permet une liberté totale de déplacement dans l'espace qui nous entoure. Une impression qui peut notamment être vécue lors de rêves. Un vrai défi donc, que de représenter une expérience purement sensorielle en images. Gaspar Noé nous fait redécouvrir la notion de cinéma, elle n'est plus seulement un moyen de «raconter une histoire» et de transmettre des émotions par mimétisme: il filme une toute autre réalité en faisant passer les

émotions par divers effets visuels. En effet, dès les premières minutes post générique du film, le style fascine et imprime sa marque, alors que l'intrigue n'est même pas encore installée. Tout ce que nous voyons, c'est Oscar fumer du DMT (une drogue hallucinatoire très puissante). Il éteint les lumières intérieures de son petit studio, pour ne laisser passer que les éclairages extérieurs d'un panneau lumineux «ENTER» et d'autres néons clignotant du rouge au bleu en face de son balcon. Puis, suivant l'expérience psychédélique d'Oscar, des images abstraites apparaissent devant nous. Après quelques secondes voire minutes de questionnement et peut-être de résistance, nous nous laissons envahir, comme Oscar, par une expérience organique et sensorielle. À la manière du texte sur le panneau extérieur, cette séquence hallucinée nous amène à entrer dans le film au travers de sa lumière. Elle retranscrit entièrement le concept de projection astrale par sa matérialité insaisissable; nous ne pouvons ni la toucher ni même la voir, nous n'en voyons que ses effets. En appelant à se détacher de la réalité pour nous transporter vers un ailleurs, la lumière amène de la liberté pour nous, spectateur, comme pour l'esprit d'Oscar, détaché de la matière de son

Le panneau «ENTER».





Le bar lumineux.

propre corps. Particulièrement symbolisée, elle rythme le film en retranscrivant toutes les émotions d'Oscar. Cette retranscription va bien plus loin que des codes couleurs, très souvent utilisés, incarnant le paradis artificiel recherché par le héros pour l'arracher à sa condition.

Une lumière porteuse d'amour, de souvenirs et d'esprit

La lumière va prendre un autre rôle, plus intime, plus intérieur. On retrouve chez Gaspar Noé un schéma de construction relativement récurrent pour ses personnages. Des personnages en manque de repères pour qui tout bascule du jour au lendemain. Dans *Carne* (1991), c'est un boucher qui, par un malentendu, agressera un ouvrier pensant qu'il a violé sa fille, alors qu'elle avait simplement eu ses premières règles. Il perd tout, sa boucherie, ses économies, sa fille, sa dignité. Ce qui le forcera à se marginaliser et verser toute sa haine dans *Seul contre tous* (1998), le premier long-métrage de Noé. Dans *Irréversible*, Pierre (Albert Dupontel) et Marcus (Vincent Cassel) perdent la raison et sont pris d'une folie vengeresse, aveuglante et violente. Dans son tout récent film au titre très explicite: *Climax* (2018), l'élément déclencheur est cette fois-ci une sangria empoisonnée, qui fera ressortir toute la folie, les psychoses et névroses de danseurs réunis pour un stage de danse. Il n'est donc pas étonnant de retrouver ce thème dans *Enter*

the Void, dans lequel tout part d'un deal de drogue qui a mal tourné.

Oscar disparaît, et laisse derrière lui sa sœur, Linda. Sachant que le personnage meurt dans les vingt premières minutes du film, comment alors réussir à communiquer l'incommunicable, les sentiments et réactions d'un mort face au présent dont il ne fait désormais plus partie? Une communication tournée vers les personnages, mais également vers nous, spectateurs. C'est par la lumière que nous allons pouvoir être confrontés aux sentiments d'Oscar en permettant à ce dernier, grâce à des transitions lumineuses, de se remémorer les souvenirs du passé: sa mère, la naissance de sa sœur, leurs vacances à la plage, leur déclaration d'amour, mais surtout l'accident de voiture qui fit d'Oscar et de sa sœur des orphelins. La scène de l'accident reviendra d'ailleurs plusieurs fois dans le film. Elle en est le point d'appui, puisque la promesse de ne jamais se quitter découle justement de cet événement. Elle apparaît pour la première fois quand Linda s'effondre après avoir appris par téléphone la mort de son frère. Une lampe posée sur une table va alors commencer à scintiller de manière stroboscopique, nous faisant directement ressentir la douleur et la colère d'Oscar face à son impuissance. Une colère excessive soulagée par un retour dans les souvenirs réconfortants de l'enfance. La relation très forte entre

Linda et Oscar est notamment symbolisée par la lumière. On le comprend surtout grâce à la séquence du bar, illuminée de centaines de lampes. Linda dit se sentir aimée et libre au milieu de toutes ces lumières. C'est pourquoi, une fois mort, Oscar cherchera sa sœur, pour ne plus jamais la quitter, dans toutes ces lumières à la symbolique plus puissante que jamais.

Le film est divisé en trois segments bien distincts appuyés par différents moyens de mise en scène. Le premier, en vue subjective, est le présent. Dans cette partie, on entend directement les pensées d'Oscar. Le deuxième représente le futur; cette partie postmortem est également filmée en vue subjective directe. Mais plus libre encore, c'est la caméra qui prend le rôle de l'âme d'Oscar. Et enfin, le dernier segment retrace la vie passée du personnage à travers des flash-back. Cette fois-ci, la caméra se situe derrière Oscar. Le film multiplie les allers et retours entre l'enfance et Tokyo. En apparence chaotique, à l'instar d'un *Song to Song* (2017) où Terrence Malick monte également son film par fragments temporels, l'emploi habile des raccords permet de rendre l'ensemble fluide. Dans *Enter the Void*, il est moins question de raconter «l'histoire d'un mort» que de retranscrire les souvenirs et émotions provoqués par l'impuissance et la culpabilité qui justifient l'errance d'Oscar. Ce n'est pas une œuvre qui impose une certaine idée de la vie après la mort, mais qui «imagine» et devient un exercice de style sur la mort. Dès lors, la perte des repères temporels devient même essentielle pour amener un sentiment de passé éclaté, reconstitué par une lumière porteuse de fragments de souvenirs. La lumière en tant qu'événement physique est en quelque sorte hors du temps. Elle est donc le véhicule idéal pour dépasser les frontières entre passé, présent et futur. À l'image des pensées définies par Platon comme: «un dialogue intérieur que l'âme entretient en silence avec elle-même», ces pensées n'ont souvent en lien que des détails, elles ne sont pas aussi réfléchies et constructives que pourrait l'être une discussion avec autrui. *Enter the Void* est donc un dialogue entre Oscar et lui-

même, où les liens entre chaque souvenir sont représentés par des raccords de son, de musique, d'émotions, de mots, de phrases, de gestes, de positions et bien sûr de lumières. Par exemple, les multiples souvenirs sulfureux dans des appartements et boîtes de nuit ne constituent pas une séquence sur les excès nocturnes d'Oscar, mais rentrent plutôt dans un ensemble de plans formant une unité, une séquence de souvenirs qui formeront un «cycle de vie». Une scène commencera dans l'appartement d'Alex où Oscar se demande comment payer le billet d'avion qui permettra de ramener sa sœur à ses côtés; Alex lui propose alors de braquer une banque. Victor, un autre ami, lui raconte comment sa mère gagnait sa vie en tant que stripteaseuse; Oscar la rencontre autour d'un dîner familial et couche avec elle, ce qui lui rappelle les moments d'allaitement; les siens, puis ceux de sa sœur. Il reviendra enfin, grâce à un tableau représentant une femme allaitant son enfant, dans l'appartement d'Alex. Les souvenirs, abordés tels qu'ils le sont, peuvent être choquants et immoraux, mais appréciés en une unité, ils renferment une élégante poésie. C'est surtout dans son rapport au corps que Noé choque. Un rapport très cru où les corps sont filmés à vif, où ils ne sont pas cachés. Mais c'est parce que ces scènes sont choquantes qu'elles sont nécessaires. Par exemple la scène de viol dans *Irréversible* a été très critiquée, jugée honteuse. Mais elle est à l'image d'un viol réel, insupportable! Filmée en plan séquence fixe de quinze minutes, elle permet de rendre compte de l'état de sidération dans lequel se trouve une victime. Pourtant, beaucoup trop de réalisateurs tombent dans une romantisation trop dangereuse du viol. En revanche, dans *Love*, il n'est pas toujours aisé de juger nécessaire l'entièreté des scènes de sexes explicites et non simulées. Ici, dans *Enter the Void*, le rapport au corps y est un peu moins cru et beaucoup plus esthétique. Notamment dans la séquence du Love Hotel. Ces scènes sont infiniment plus poétiques, car elles reflètent davantage la sensibilité du rapport au corps d'Oscar, que celui de Noé lui-même. Ensuite, la représentation de ces corps par-

ticipe aussi à l'univers onirique du monde de la nuit. Leur sensualité devient donc nécessaire puisqu'elle fait partie intégrante de la vision du monde qu'a Oscar. D'autre part, n'étant plus fait de matière, la tentation de traverser les corps est d'autant plus grande. L'expression du vivant dans l'acte sexuel y est représentée par des lueurs puissantes et organiques qui sortent d'entre les corps; le mort à la recherche du vivant se sent donc attiré et aspiré par l'amour qui s'en dégage. Mais poétiquement, ce sera dans l'union pleine de vie de sa sœur et de son meilleur ami que l'âme d'Oscar s'accomplira.

En plus d'être un moyen d'expression pour Oscar, la lumière semble être également un moyen de transport. C'est un vecteur par lequel son âme erre dans Tokyo, de ruelle en ruelle, de pièce en pièce et même de corps en corps. Dans les séquences où Alex présente son colocataire Masa et ses maquettes représentant Tokyo, il est impressionné et les décrit comme une «Tokyo sous acide», avec ses bandes de néons led qui ornent chaque élément. On y voit des boîtes de nuit où travaille Linda et dans lesquelles ils avaient l'habitude de sortir; des manèges qui lui évoquent l'arrivée de sa sœur à Tokyo, tout comme l'accident de voiture; un Love Hotel où il observera sa sœur, et même un avion, celui dans lequel il fera venir Linda à Tokyo et qu'il traversera également à son tour une fois mort. Chaque élément de la maquette est donc dans le film, constitutif d'une séquence de souvenir ou de la proximité entre Oscar et sa sœur, symbole aussi de cette dilatation de l'espace-temps et du caractère ubiquitaire que prend Oscar une fois mort.

La lumière comme expression de la mort

«Puisqu'il avait voulu imiter le mouvement de la vie, il était normal, il était logique, que l'industrie du film se soit d'abord vendue à l'industrie de la mort.»

Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1998

Comme Jean-Luc Godard, beaucoup de cinéastes et essayistes se sont questionnés sur la mort et sa représentation au cinéma. C'est pourquoi on retrouve souvent cette thématique sur pellicule, qu'elle soit traitée d'une manière plus personnelle ou plus formelle. C'est évidemment le cas d'*Enter the Void* qui reflète la vision intime de l'au-delà qu'a son réalisateur. Sa représentation passe notamment par des prises de vues, des mouvements de caméra, une photographie ou plus généralement par une mise en scène déconcertante. Le tournage fut éprouvant, surtout pour les plans où l'âme d'Oscar survole la ville, traverse les murs et les avions. On utilisa des grues, des décors studios et beaucoup d'effets spéciaux pour donner l'illusion d'un immense plan séquence. Ce qui était nécessaire, car les plans en suspens et la caméra flottante aérienne pouvant traverser la matière font partie intégrante d'une «grammaire cinématographique» de la mort. Certaines conventions de représentation ressortent de cette surexploitation au fil du temps de la thématique de la mort, surtout en ce qui concerne la lumière. Par son absence, elle prend une signification elliptique et constitue un puissant facteur d'angoisse. Un grand nombre de films vont donc utiliser la lumière et ses ombres pour appuyer un côté horrifique et créer de l'anxiété chez le spectateur à la recherche de sensations. Par exemple, le film *Lights Out* (*Dans le noir*, David F. Sandberg, 2016) repose entièrement sur le concept de peur primitive généré par l'obscurité. Mais la référence en la matière restera les jeux d'ombres du vampire dans le *Nosferatu* de Murnau (1922), repris et cité dans de nombreux films. Ainsi, la nuit, effrayante, dangereuse, propice à la débauche, au meurtre et au surgissement du surnaturel, est associée à la mort. Paradoxalement, la lumière blanche est également évocatrice de la mort. Présente dans le langage courant dans des expressions comme «voir la lumière au bout du tunnel», elle suppose le passage vers l'au-delà et provoque un sentiment apaisant. Un exemple cinématographique serait l'exécution de Tim Robbins par Sean Penn dans *Mystic River* (Clint Eastwood,



Le Love Hotel.



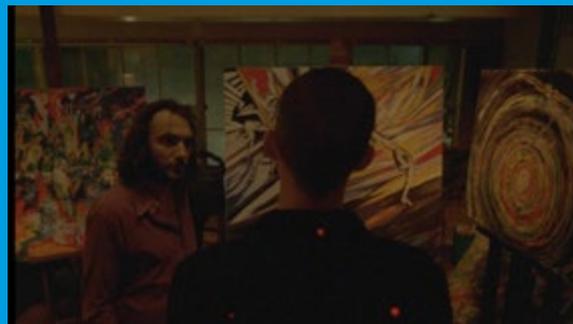
La maquette.

2003). La lumière, présente dans la plupart des textes saints, porte au cinéma une forte connotation religieuse. En effet, dans l'Ancien et le Nouveau Testament, Dieu et la lumière entretiennent une relation intime. Soumise à Dieu, elle guide les Hommes, leur assure honnêteté, vérité et sagesse. Un guide de jour, de nuit, mais également dans une fin du monde où elle prendra sa source, notamment dans le feu. *Melancholia* (Lars von Trier, 2011) en est un parfait exemple. Le film, accompagné d'une photographie plutôt terne et froide reflétant les états dépressifs de ses personnages, se finit par une explosion lumineuse, expression de la destruction du monde qui en deviendrait presque libératrice. La représentation de la mort dans *Enter the Void* va se faire par ces deux aspects. Les effets stroboscopiques vont compenser le côté apaisant de la lumière blanche en stimulant les spectateurs et provoquant de l'anxiété. On notera aussi une différence esthétique pour la séquence du parc aux États-Unis où Oscar et Linda se remémorent leur promesse. C'est la seule scène éclairée par la lumière naturelle du soleil. Dans le reste du film, les lumières sont toutes issues de sources artificielles, ce qui renvoie à la mort, à la superficialité et à la stérilité. *Millenium Mambo* (Hou Hsiao-Hsien, 2001) use d'ailleurs de cet effet esthétique: les lumières artificielles des boîtes de nuits viennent soutenir une jeunesse perdue à l'existence superficielle. Après la mort vient la vie (ou la réincarnation), elle aussi habituellement accompagnée par des lueurs blanches dans des films comme *Gerry* (Gus Van Sant, 2002) ou en-

core *Lumière silencieuse* (Carlos Reygadas, 2007). Dans *Gerry*, la lumière est d'abord un guide pour ces randonneurs perdus dans un désert où seul le soleil sert de repère. Elle deviendra de plus en plus menaçante tout au long du film, amenant chaleur et sécheresse; ils doivent alors se cacher d'elle. Mais elle finit par avoir raison d'eux, sur le lac blanc salé, où la lumière réfléchie en devient aveuglante. Ils finissent par s'écrouler de fatigue sur cet immense lit de mort au drap d'un blanc immaculé. La lumière blanche apparaît souvent pour témoigner d'un miracle comme peut l'être une résurrection. Le lac blanc peut donc être interprété comme une fin en soi, suivie d'une illusion du personnage de Gerry (Matt Damon) ou réellement comme un moyen de «ressusciter». Une chose est sûre, c'est que dans *Lumière silencieuse*, Esther, la femme de Johan morte de chagrin fait bien l'objet d'une résurrection. Le film se déroule dans une communauté mennonite vivant au Mexique. La lumière blanche y est omniprésente et rappelle indéniablement la pression religieuse. Dans la pièce où repose le corps d'Esther, la lumière y est particulièrement blanche et lumineuse. Et c'est dans cette même pièce que poussée par le pardon qu'invoque la lumière, Esther, une femme abandonnée par son mari, va revenir à la vie. Cette scène fait explicitement référence à la scène finale d'*Ordet* (Carl Theodor Dreyer, 1955). Elle fonctionne de manière semblable à celle de Dreyer. Un plan presque identique: les fenêtres, le corps, les visiteurs, la petite fille, la résurrection, la lumière blanche. Marianne (celle qui res-

suscite Esther) prend le rôle de Johannes, qui frappé par un trouble mental, se prend pour le Christ et tente de ressusciter Inger. Parce que Gaspar Noé revendique son athéisme, ne nous méprenons pas à voir dans ce film l'expression d'une sensibilité personnelle sur la question d'une vie après la mort. La réincarnation finale rentre dans le propos global du film, en ce sens qu'elle est l'apogée de l'expression poétique d'un amour entre un frère et sa sœur. Grand cinéphile, Gaspar Noé, avec *Enter the Void*, ne cache

Malgré les références bien assumées, il réussit à en dégager un film unique, embrassant des thématiques telles que la mort, la vie, le rêve, l'amour, la famille et l'enfance, toutes portées par une esthétique audacieuse, tranchée, unique et inoubliable. Mais c'est dans l'évocation du cycle de la vie très cher à Gaspar Noé (sûrement en lien avec *2001*, le film qui lui aura donné envie d'être réalisateur), ainsi que celle de l'enfance, que s'épanouit la poésie du film, qui atteint son apogée dans la séquence du Love



La temporalité déconstruite du film convoque les souvenirs d'Oscar.

pas ses nombreuses références à des films comme *2001: A Space Odyssey* (2001, *l'odyssée de l'espace*, Stanley Kubrick, 1968) dans sa manière de penser le cycle de la vie (et pour toute sa dimension métaphysique), ou encore avec la figure du fœtus dans la scène de l'avortement; *Soy Cuba* (Mikhaïl Kalatozov, 1964) dans l'utilisation spécifique de mouvements de caméra pour ses plans séquences; *Erasehead* (David Lynch, 1977) en questionnant le langage du rêve; mais aussi plus généralement des réalisateurs comme Dreyer, Murnau et Lang. Se cachent également dans le film, des références encore plus personnelles. En effet, des tableaux réalisés par son père se retrouvent peints dans le film par Alex. Les tableaux aux couleurs jallissantes de Luis Felipe Noé et le film de son fils s'évoquent mutuellement. Plus qu'une citation, peut-être y a-t-il une réelle influence artistique du père.

Hotel et du final. C'est dans cette combinaison si particulière qu'une poésie subtile ressort de ce film, parce qu'il nous pousse toujours à voir plus loin que ce qui nous est montré, les images psychédéliques constituant une expérience visuelle et sensorielle unique dans laquelle traversent les multiples faisceaux lumineux porteurs de souvenirs.



Un tableau de Luis Felipe Noé



Days of Heaven (Terrence Malick, 1978).

Poésie du monde

Le cinéma de Terrence Malick



Cinéaste jadis rare désormais prolifique, devenu en quelques films une figure majeure du septième art, Terrence Malick est unique dans le paysage cinématographique. Soucieux du détail, perfectionniste à l'instar d'un Kubrick, Malick distille dans ses œuvres une fascination pour la beauté du monde. Pétri de philosophie et de spiritualité, son cinéma cherche à être une expérience sensorielle complexe qui rend compte de l'être-au-monde théorisé par Martin Heidegger et qui s'inscrit dans une tradition purement américaine incarnée par les transcendantalistes comme Ralph Waldo Emerson et Henry David Thoreau.

par Julien Dumoulin

Terrence Malick a été en quarante ans l'auteur de seulement quatre films. Sa productivité est décuplée depuis *The Tree of Life* (2011), et le style du réalisateur s'est également radicalisé avec des œuvres de pure expérience, loin de ses premiers pas entamés en 1973 avec *Badlands*. Pourtant, si le style tardif du réalisateur a pu déconcerter, ses problématiques se sont développées dans une constante indépendance des évolutions de forme. Elles permettent de mesurer à quel point le «virage» stylistique de Malick avec *The Tree of Life*, poursuivi avec *To the Wonder* (2013), *Knight of Cups* (2015) et *Song to Song* (2017), n'est en fait que l'expression d'un discours libre déjà présent dans ses réalisations antérieures.



Chroniques de l'Amérique

Malick entame sa carrière dans le contexte du Nouvel Hollywood, favorable à l'expressivité très personnelle de réalisateurs avides de s'extraire des carcans trop contraignants des studios. Avec *Badlands*, il pose les jalons d'un cinéma à la fois chronique de l'Amérique et expression d'une philosophie complexe issue des transcendantalistes américains, mais également des peintres et poètes des États-Unis, ainsi qu'une veine existentialiste héritée de Heidegger. Malick fut lui-même philosophe et enseigna la philosophie au MIT.

Poussant à l'extrême cette représentation de l'être-aumonde, Malick cherche dans son cinéma à capter la beauté et la complexité d'une telle existence. Au point de pousser à l'extrême sa démarche artistique, dont les excès culmineront avec son deuxième film, *Days of Heaven* (1978).

Les moissons du ciel (*Days of Heaven*), encore aujourd'hui considéré comme une référence en terme de photographie, fut un cauchemar logistique. Outre les déconvenues techniques liées aux pannes mécaniques (les moissonneuses batteuses vétustes), l'ambition et l'entêtement de Malick à obtenir une lumière très précise – celle de l'aurore et de

l'heure bleue – retardèrent considérablement le tournage. Les fenêtres permettant d'obtenir cette lumière très particulière ne dépassaient pas les vingt minutes par jour. On comprend facilement comment cette exigence devint rapidement un problème pour la production et pour l'organisation d'un plateau comptant des centaines de figurants. Pourtant l'image était d'une importance capitale pour Malick, au point qu'il souhaitait que cette dernière puisse raconter l'intrigue à elle seule, reléguant l'action et les acteurs au second plan. Néstor Almendros, le directeur de la photographie, dû composer avec ces contraintes. Le résultat est à la hauteur de l'exploit, *Days of Heaven* restant un succès critique avec des scènes de référence en ce qui concerne le traitement de la lumière. Mais l'expérience fut difficile pour Malick, peu à l'aise face aux pressions de l'industrie, au point qu'il faudra attendre vingt ans pour qu'il revienne à la réalisation avec *La ligne rouge* (*The Thin Red Line*, 1998). Une absence sans doute aussi liée à la frilosité des studios, marqués par les dépassements de budgets et la personnalité exigeante et difficile du réalisateur.

The Thin Red Line relate la vie de soldats américains pendant la bataille de Guadalcanal en 1942 dans le Pacifique.

Loin de souscrire à la célébration de l'héroïsme propre au film de guerre, Malick confirme son recours systématique aux voix *over* pour rendre compte de la détresse des jeunes recrues, réflexions philosophiques nées chez ces soldats de la proximité avec la mort. D'une violence crue sans complaisance, *The Thin Red Line* désamorçe les codes habituels du genre pour s'attarder plus largement sur la condition humaine. Dans une narration flottante qui passe d'un soldat à l'autre au fur et à mesure des évolutions du combat, le cinéaste s'attache à suivre l'épreuve morale de la guerre, la difficulté pour chacun à conserver son humanité. Le fameux plan d'ouverture où un crocodile se glisse lentement dans des eaux sombres préfigure la corruption qui habitera tout le film. L'idée du Mal devait nécessairement habiter la filmographie de Malick, croyant profond et descendant d'immigrés assyriens victimes des massacres contre les populations chrétiennes perpétrés par l'Empire ottoman pendant la Première Guerre mondiale. Le conflit qui vient troubler les décors paradisiaques des îles du Pacifique inflige à la nature des balafres et rend barbares les belligérants «civilisés» en comparaison des autochtones qui semblent vivre dans un Eden cher au réalisateur.

The New World (2005) est l'occasion de retourner aux racines de la colonisation de l'Amérique. Nouveau monde pour les européens qui fondent Jamestown et nouveau monde pour les amérindiens qui à leur tour découvrent l'Europe: Malick confirme sa veine poétique et déjoue les poncifs des films historiques. *The New World* est le reflet de deux civilisations qui se découvrent et s'appriivoisent entre curiosité et méfiance. La nature inviolée de Virginie est capturée avec la même sensibilité que les jardins maîtrisés de Londres. Le film marque la première collaboration de Malick avec Emmanuel Lubezki qui pousse la technique filmique vers une sensibilité capturée sur le vif, annonçant le style radical que devait être *The Tree of Life* quelques années plus tard. Car loin de chercher une rigueur historique pourtant impeccablement reproduite, le film tente de nous montrer tout ce que l'Histoire ne peut nous transmettre: la beauté d'une Amérique primitive, la surprise d'un indigène amusé par le tir d'un canon, la rencontre amoureuse entre John Smith et Pocahontas... C'est tout le spectre d'une nature humaine fragile et subtile que *The New World* capture.



The New World (2005).

La quadrilogie expérimentale

Palme d'or à Cannes en 2011, *The Tree of Life* est souvent considéré comme une prise de position radicale du réalisateur qui délaisse ici la narration au profit d'une recherche sensorielle pure. L'œuvre déchaîna les passions entre d'une part la célébration d'une «veine malickienne» et d'autre part la dénonciation d'un propos perçu comme prétentieux. Il faut ici rappeler le caractère marginal de Malick au sein de la production hollywoodienne et sa capacité à développer un style propre, loin de toute mode ou tendance. Si la forme appuie un message chrétien, *The Tree of Life* est loin d'une œuvre prosélytique, mais synthétise avec force les problématiques de Malick qui nourrissait ce projet de longue date. Le caractère autobiographique qui habite le film en fait l'œuvre la plus personnelle du réalisateur. Malgré un retour aux années 1950 (comme *Badlands*), *The Tree of Life* s'extrait de la chronique pour porter des questionnements intemporels. Le «message» métaphysique du film a fait couler beaucoup d'encre, et provoqué parfois les réactions dubitatives voire hostiles citées plus haut. Malgré tout, il est impossible de voir en *The Tree of Life* une rupture, tant la sensibilité filmique de Malick s'inscrit dans la continuité de ses quatre films précédents. La méthode du réalisateur, distant de ses tournages et d'une timidité maladive (il ne se laisse pas photographier, seuls quelques clichés existent de lui, et il n'a donné en cinquante ans que trois interviews) a donné de lui l'image d'un créateur perfectionniste mais froid et hésitant. L'aura de mystère qui entoure chacune de ses productions ne manque pas de susciter la curiosité de médias plus frileux à l'idée de faire la critique de ses films. Après le succès de *The Tree of Life* s'est ouverte une période faste pour Malick qui a sorti en six ans trois nouveaux opus dans la lignée stylistique de la Palme d'or. Le cinéaste naguère rare semble désormais rattraper le temps perdu. Avec *To the Wonder*, *Knight of Cups* et *Song to Song*, Malick a confirmé et radicalisé son virage expérimental et poétique tout en poursuivant le développement de thèmes au-



Knight of Cups (2015).

tobiographiques chers. L'histoire d'amour de *To the Wonder* (en référence à la Merveille, un ensemble de bâtiments qui constituent une partie de l'abbaye du Mont-Saint-Michel) se déroule durant la période mystérieuse entre *Days of Heaven* et *The Thin Red Line*, une époque où Malick résidait en France. *Knight of Cups* approfondit cette veine en revenant sur les débuts du réalisateur à Hollywood comme scénariste. Enfin, *Song to Song* prend place dans sa ville de résidence d'Austin pendant un festival de musique. Ces trois derniers films ont en commun de délaisser l'approche historique pour s'ancrer dans le présent. Autre nouveauté, la prégnance des paysages urbains, véritables manifestations de l'arrondissement heideggérien, qui deviennent les environnements privilégiés de l'action. Avec cette trilogie contemporaine, Malick a porté son cinéma expérimental à l'extrême, et produit un cinéma unique immédiatement identifiable. Peut-être a-t-il également pris conscience des limites de son langage... Son prochain film, qui se déroulera à nouveau pendant la Seconde Guerre mondiale, marque – selon lui – son retour vers une réalisation narrative plus classique.

Une œuvre philosophique

«I read Heidegger just because I know Terry did a translation of Heidegger so I wanted to know if it would bring me insights... It gave me no insights.»

Ben Affleck, making of de *To the Wonder*

Les films de Terrence Malick portent la marque des philosophes étudiés lors de ses études à Oxford et Harvard. En particulier la pensée d'Emerson et de Thoreau, l'approche complexe de l'être-au-monde de Heidegger (dont Malick traduira *Le Principe de raison* de l'allemand), et sa relation

avec Stanley Cavell qui dirigea son master sur le concept d'horizon chez Heidegger et Husserl.

Élément souvent peu perceptible par des spectateurs non-américains, le cinéma de Terrence Malick s'inscrit dans la tradition philosophique des premiers penseurs américains. En particulier Ralph Waldo Emerson et Henry David

Malick a porté son cinéma expérimental à l'extrême, et produit un cinéma unique immédiatement identifiable.

Thoreau ont eu un impact considérable sur son approche du monde. Une filiation directe qui s'incarne à travers la figure du philosophe américain Stanley Cavell, professeur de Malick à Harvard et héritier de la pensée d'Emerson et de Thoreau, qui écrit beaucoup sur l'ontologie du cinéma (*La projection du*

monde, 1971). En développant l'idée panthéiste que Dieu est dans la nature et que cette nature est en nous, Emerson a marqué l'indépendance de la pensée américaine. Son œuvre, qui appelle à se libérer du passé, de la religion et des formes sociales pour dévoiler qui nous sommes vraiment, marque aussi son désir que l'Amérique s'émancipe de ses racines pour regarder en elle-même. Libre de se concentrer sur soi-même sans chercher à être ce que l'on était supposé, l'homme tend à se tourner vers une nature qui l'habite. Emerson s'était forgé la conviction que Dieu s'incarne en toute chose, y compris en l'Homme. Dès lors, tous nos agissements sont une volonté divine et la proximité avec la nature un moyen d'approcher Dieu. Pour Emerson cette présence se révèle dans des moments d'harmonie pure où notre environnement entier oriente notre perception classique pour suggérer sa dimension transcendante. «And as the eye is the best composer, so light is the first of painters. There is no object so foul that intense light will not make beautiful.»¹ Par la notion de transcendentalisme, Emerson invitait ses contemporains à un dépassement des idées anciennes et au rejet du matérialisme. Henry David Thoreau, son disciple, approfondira cette philosophie de l'authenticité et de la simplicité en mêlant l'acte à la parole, partant vivre deux ans dans une



Les paysages de *Days of Heaven* (1978) et leur héritage iconographique.



petite cabane au bord de l'eau. Thoreau trouve dans la nature de nombreuses significations spirituelles dont nous sommes partie intégrante. Il ne faut donc pas nous extraire de la nature pour l'observer, ni même nous imaginer ses maîtres (un concept proche de celui de l'arrondissement de Heidegger), mais bien prendre conscience que nous sommes la nature regardant «en elle». Cette approche romantique et sensible du monde, ce retour à la nature marqué par les paysages vierges des jeunes États-Unis, fait partie intégrante de l'identité américaine, où les écrits de Thoreau en particulier sont étudiés à l'école.

On retrouve cette idée d'une nature porteuse d'un sens plus profond parmi les paysagistes américains qui influencèrent beaucoup le réalisateur, comme Albert Bier-

tadt, Frederic Edwin Church ou Thomas Cole chez qui la nature majestueuse et les immensités sauvages font ressentir l'idée d'un sens caché plus profond. Cole en particulier donnait à ses paysages des dimensions allégoriques religieuses. Ce sens dichotomique d'un mystère invisible et pourtant perceptible porte la fascination d'un réalisateur croyant face aux questionnements insolubles de l'existence.

Le cinéaste semble donc souscrire à la définition emersonnienne selon laquelle le rôle du poète est de révéler Dieu. La tendance panthéiste de Terrence Malick voit en toute chose une harmonie et la beauté du monde. Ses films, par le jeu des associations libres propres au cinéma de poésie, multiplient les plans sur la nature pour la rendre omniprésente et chercher à lui faire révéler un sens. Le montage



▲ *Twilight in the Wilderness*, Frederic Edwin Church, 1860.



▲ *The Titan's Goblet*, Thomas Cole, 1833.

◀ *Storm in the Mountains*, Bierstadt, vers. 1870, Museum of Fine Art, Boston, MA.

semble ainsi rechercher une théophanie à travers des possibilités synthétiques qui n'appartiennent qu'au cinéma. La séquence qui clôt *The New World* en est un exemple frappant. Après avoir habilement inversé le rapport du titre (le film s'achève sur la visite de Pocahontas en Angleterre, l'Europe devenant dans les yeux de la jeune princesse christianisée ce «nouveau monde» du titre, jeu de miroir et rime supplémentaire pour un film qui multiplie les correspondances visuelles entre les nouveaux colons de Jamestown et les amérindiens), Malick conclut son œuvre par une suite de plans symboliques propres à extraire le spectateur de l'histoire vers la dimension transcendante emersonnienne. Torrents, arbres, bateaux, c'est la création toute entière que le réalisateur cherche à faire vibrer, l'ouverture de l'*Or du Rhin* appuyant la montée crescendo de

cette «révélation du monde» dans une célébration whitmanienne qui inscrit le style dans une poésie purement américaine.

Cette idée que la poésie porte en elle une capacité révélatrice d'un sens plus profond du monde se trouve également dans la pensée de Heidegger. Il ne sera pas question ici d'approfondir la pensée exigeante du philosophe allemand, mais bien de nous intéresser le cas échéant à sa définition du «dire poétique»² propre à exprimer la dimension plus profonde de son idée de «dasein» abordée dans l'œuvre phare de Heidegger, *Sein und Zeit*, c'est-à-dire le caractère d'existence propre à l'être humain. Concept complexe mais dont chacun possède intuitivement et spontanément une compréhension pré-ontologique, nous avons tous la conscience de l'être des «étants» qui nous en-

tourent. Cette prise de conscience nous met face au mystère pur de la question de l'être et devant l'angoisse de notre propre mortalité, le «rien» que Heidegger oppose à la notion d'être. Nous sommes, selon sa formule, «jetés-aumonde» et oublions d'être libres. La routine de nos vies nous empêche le plus souvent d'atteindre une vie authentique qui nous permettrait de nous élever, de prendre de la distance pour appréhender le monde qui nous entoure et vivre pour nous-mêmes.

Heidegger qualifie la poésie de «dire inaugural de la pensée»³, elle a pour but de faire accéder la parole à elle-même, en la libérant de ses carcans limitants que sont la grammaire et la syntaxe. Elle permet à la parole de ne pas objectiver les choses en les laissant être. Elle ouvre sur un nouvel espace qui offre la liberté de voir les choses différemment. Pour Heidegger, l'art remplit cette fonction de dégagement d'un espace plus grand et inhabituel qui permet de reconnaître que les choses sont. Il parvient à atteindre cette dimension du «rien» que la métaphysique ne parvient pas à nommer ou à définir. En cela, l'art chez Heidegger peut dépasser la pensée. «[...] L'art devient tout entier Poème, effectuation de la vérité. «La vérité, éclaircie et réserve de l'étant surgit comme poème. Laissant advenir la vérité de l'étant comme tel, tout art est essentiellement Poème... De ce poème de l'art advient qu'au beau milieu de l'étant éclot un espace d'ouverture où tout se montre autrement que d'habitude.» Tous les arts se ramènent à la poésie même s'ils ne sont pas verbaux: «Si tout art est en son essence Poème, l'architecture, la sculpture, la musique, doivent pouvoir être ramenées à la poésie.» Le langage est la maison de l'être, il n'est pas seulement un moyen de communication.»⁴

Il va sans dire que le cinéma, art de synthèse par excellence, porte en lui un potentiel poétique heideggérien fort. À l'objet filmique lui-même s'ajoute chez Malick une méthode de travail unique basée sur l'improvisation. De

À l'objet filmique lui-même s'ajoute chez Malick une méthode de travail unique basée sur l'improvisation.

plus en plus détaché des structures narratives, son cinéma cherche une spontanéité impossible à jouer, un véritable «étonnement» platonicien. Sa recherche se base sur le détail, sur une captation spontanée, sur le vif. On com-

prend mieux alors l'importance essentielle du montage et l'armée de techniciens nécessaire pour accompagner la postproduction de chacun de ses films – en particulier les derniers, le numérique permettant de se libérer des contraintes liées aux coûts de la pellicule. Les heures de rushes ainsi obtenues donnent lieu à des montages de plusieurs années. L'association d'images représente un enjeu majeur pour le réalisateur, connu pour ses hésitations et sa recherche de liens parfaits pour construire «du sensible». Le langage filmique chez Malick aspire à la même fonction que la poésie chez Heidegger: dépasser la grammaire de la parole classique pour rendre compte de l'homme et de son existence. Le style personnel qui en découle doit beaucoup à l'apport de son directeur de la photographie depuis *The New World*: Emmanuel Lubezki. L'utilisation systématique du steadycam et des courtes focales est la base de cette grammaire. Par le mouvement perpétuel de ses plans, Malick crée l'idée d'un flux, à l'image des fleuves et des bassins qui serpentent à travers toute sa filmographie. Mouvements fugaces, rendus encore plus impermanents par un art du montage qui manie avec talent le *jump cut* et des flashbacks, la vie est porteuse d'une grâce et d'un être qu'il cherche à restituer. Les grands angles qui semblent chercher à faire voir «un plus de vie» autour de ses protagonistes permettent aussi de coller au plus près des acteurs dans des séquences à demi improvisées, à la recherche de moments d'harmonie fugitifs et de fragments épiphoniques chers au réalisateur. Un style poussé à son paroxysme dans *Song to Song*, où les déformations de l'objectif de la caméra sont à la fois prise de conscience du monde et altération de notre perception. Le montage qui donne sens aux images capturées emploie des asso-

ciations poétiques qui ne cherchent plus à dire la vie, à la montrer, mais bien à faire ressentir, loin de toute intellectualisation. C'est sans doute ce «dire poétique» élégiaque, qui s'incarne dans les lieux les plus communs, qui a pu dérouter une partie des spectateurs et de la critique. Cette tendance aux accents cosmiques dans *The Tree of Life* s'est accentuée dans ce qui a été qualifié de «trilogie moderne» après la Palme d'or. Loin de la nature magnifiée de ses précédents films, Malick pose sa caméra dans la beauté urbaine de Los Angeles ou d'Austin où les destins semi-autobiographiques de ses héros lui permettent de réfléchir sur la question de l'être. Comme pour *The Tree of Life* qui observe la nature et la trace de l'homme, saisissant en chacun la grâce de leur existence, *To the Wonder*, *Knight of Cups* et *Song to Song* continuent de trouver dans la banalité des beautés fulgurantes. Éloigné, à partir de sa collaboration avec Emmanuel Lubezki,

de sa méticulosité malade pour un éclairage parfait, Malick conserve son amour pour la lumière naturelle, les aubes et les crépuscules. Par la non-linéarité de ses récits et la grande variété des situations qu'il capte désormais, la lumière est tout à la fois écrasante, pâle et diaphane, artificielle dans les nightclubs. Le soleil, omniprésent, est littéralement rayonnant dans l'objectif de Lubezki. Ici se voit explicitée en termes cinématographiques la poésie heideggerienne: «Dire le rien au-delà de tout étant». Comme le déclarait Hadrien France-Lanord en 2010 à ce propos:

«Dans l'art moderne s'est reposée la question du monde comme rapport. Non plus comment peint-on un objet, mais comment peint-on la lumière dans laquelle se manifeste l'objet, le rapport de l'objet au monde, qui va se traduire en rapport de couleur, rapport de tons, rapport d'espace... Si on part de cette pensée moderne de la peinture, on peut entendre ces artistes qui ne parlent plus de Dieu». Hadrien France-Lanord prend l'exemple d'un peintre athée comme



Christian Bale dans *Knight of Cups* (2015).

Matisse, insistant sur sa capacité à «travailler à un espace sacré/spirituel pour faire apparaître le monde: non pas l'ensemble des choses mais la lumière au sein de laquelle par une pleine harmonie des rapports, les choses nous apparaissent pleinement comme choses, à des êtres humains pleinement humains»⁵. Cette définition s'applique parfaitement au cinéma de Malick et à sa capacité à ouvrir sur cet espace de la poésie.

Les voix *over* qui accompagnent les personnages maliciens poursuivent ces introspections existentielles. Le dé-



Des questionnements qui interrogent toute la Création dans *The Tree of Life* (2011).

tachement entre la voix intérieure qui se superpose aux échanges désormais étouffés formule les questionnements chers au réalisateur. Douces, presque monotones, ces voix qui narraient les premières intrigues projettent désormais l'être. Leur manifestation, tournée vers le «Je» né de l'angoisse («J'ignorais que j'avais une âme» lance Faye dans *Song to Song*), rappelle le concept d'authenticité qui, chez Heidegger, permet la prise de conscience de son «être-au-monde».

Christian Bale, image autobiographique errante du cinéaste qui fut dans les années 70 scénariste pour Hollywood, témoigne dans *Knight of Cups* de cette ouverture propre à l'arracher à la vacuité de sa condition. Dans un style expérimental de plus en plus radical qui est en soi une rupture avec l'industrie hollywoodienne qu'il dénonce, *Knight of Cups* se pose volontairement sous l'angle symbolique que son titre préfigure – référence au Cavalier de coupe du Tarot. Les univers colorés et fastueux que traverse Bale avec inexpressivité convoquent l'imagerie du beau publicitaire et clipsque hypnotique. Mais cette débauche d'effets, l'altération de la temporalité par un montage qui mélange passé et futur, sont le socle qui permet aux questionnements intérieurs du héros de se détacher

encore plus pour l'élever. On comprend alors que les errances dans la nature qui parsèment ses derniers films soient le signe de cette élévation, et non pas la marque d'un rousseauisme naïf.

Ces monologues qui touchent à l'être s'inscrivent dans une œuvre profondément religieuse. Les héros malickiens sont traversés par les réflexions spirituelles qui interrogent le pourquoi des choses. À l'image de la citation du livre de Job qui ouvre *The Tree of Life* et où Dieu, devant Job accablé, lui demande: «Où étais-tu quand je fondais la terre?»⁶ Les événements mettent chacun face à l'injustice incompréhensible du monde, loin de toute morale, sans aucun misérabilisme. Le croyant, l'optimiste, l'amoureux, sont tous mis face au doute, à la violence et à l'abandon. Dès lors les questions sont souvent les mêmes: pourquoi un Dieu que je vénère et que je crains m'a-t-il pris mon enfant? Pourquoi la mort touche-t-elle les meilleurs d'entre nous? Une vie vertueuse ne me sauvera pas de la volonté d'un Dieu insondable et silencieux. L'illustration la plus étonnante de ces méditations existentielles les étend à la Création toute entière dans le même film: une séquence se déroulant à l'ère des dinosaures nous montre un prédateur épargner un herbivore agonisant sur le lit d'une rivière. S'agit-il d'un



acte de compassion? Le plan qui suit voit l'astéroïde qui devait marquer l'extinction du Crétacé-Tertiaire s'éloigner de la caméra pour s'avancer en apparence doucement vers notre planète. Ici se voient résumées toutes les problématiques du cinéma de Malick: rendre compte du mélange paradoxal entre immanence et transcendance du divin. En cela, la forme malickienne est à rapprocher des hymnes cosmiques de Walt Whitman, une des influences majeures de la poésie américaine du XIX^{ème} siècle et autre héritier de la pensée emersonnienne. Ainsi, l'astéroïde est à la fois beau et terrible, présence divine et dessein inaccessible, fusion entre nature et grâce, acte insondable.

Dès *The Tree of Life*, la dynamique des rapports des personnages se voit explicitée. Ce sont les voies de la nature et de la grâce qui, semblant simplifier à outrance la pensée du cinéaste, provoquent des réactions indignées. Les relations entre Malick et la pensée de Heidegger et des transcendantalistes permettent de prendre la mesure de cette déclaration et de la complexité philosophique qu'elle porte. Le réalisateur dresse un parallèle entre l'idée de la nature, brutale, indomptable, associée au masculin, et la grâce, éthérée, douce, spirituelle, associée au féminin. Ce sont le père autoritaire et la mère effacée de *The Tree of*

Life, la folie meurtrière de Kit et l'ingénuité de Holly dans *Badlands*, l'insoumission de John Smith et l'émerveillement de Pocahontas dans *The New World*, l'impétuosité de Bill dans *Days of Heaven*.

Autre incarnation du mélange entre nature et sacré, les rivières qui sillonnent les films de Malick sont l'image du flux impétueux et changeant qui caractérise le vivant. Tantôt moteurs de l'action lorsque les protagonistes naviguent, tantôt piège mortel (la rivière qui charrie le corps de Bill, le cours d'eau dans la jungle sur lequel Américains et Japonais s'affrontent), l'eau est un élément fondamental qui s'incarne dans les grandes étendues d'eau (l'océan Pacifique de *The Thin Red Line*, l'Atlantique et les rivières de Virginie dans *The New World*), les piscines et les bassins des zones urbaines. *Knight of Cups* et *Song to Song* foisonnent de piscines dans lesquelles se déploient le faste et les excès de la communauté du spectacle. Des vanités modernes qui figurent l'apparente soumission des éléments à l'homme, les eaux calmes charriant également la mort – celle de l'enfant dans *The Tree of Life*, du personnage de Natalie Portman dans *Song to Song*, le corps de Bill dans *Days of Heaven*. Cours naturels, cours symboliques (la *Moldau* de Smetana dans *The Tree of Life*, l'ouverture de *l'Or*



Days of Heaven (1978).

L'eau qui irrigue ...

du *Rhin* de Wagner dans *The New World*), l'eau est au croisement du ciel et de la Terre, sa texture diffracte la lumière, la répand, la rend plurielle. Malick en fait l'élément matriciel dans lequel s'ébattent les ouvriers de *Days of Heaven*, ou les autochtones de *The New World* et *The Thin Red Line*. Les plans allégoriques de l'enfant ouvrant la porte d'une chambre inondée pour nager vers la lumière dans *The Tree of Life* terminent d'explicitier cette dimension.

La lumière, de la même manière, est une émanation tant spirituelle (provenance du ciel) que naturelle (provenance de la terre). Le phénomène physique est, en soi, l'image

du divin; la lumière blanche qui habite les dernières productions contient en elle toutes les autres. Aucune hiérarchie chez Malick qui observe avec la même sensibilité la lumière qui détruit – les explosions de *The Thin Red Line*, l'enfant brûlé dans *The Tree of Life*, l'incendie de *Days of Heaven*, le monde de la nuit et ses vanités sous les lumières artificielles – et la lumière spirituelle qui enveloppe, sublime, et fait rayonner le monde. Chaque source est l'occasion d'une mise en valeur des corps. Celui des femmes, en particulier dans ses trois derniers films, qui





... et celle qui tue.

Song to Song (2017).

dévoilent un réalisateur chrétien célébrant la nudité et le sexe, bien loin de tout moralisme. Car si *Knight of Cups* et *Song to Song* prennent place dans l'univers excessif du spectacle, rien chez Malick ne dénonce ou ne se complaît dans un quelconque voyeurisme. La lumière vient sublimer le monde, pour le faire apparaître dans une gloire divine. Ce cinéma fait de nous des êtres de lumières selon l'idée d'Emerson («l'étincelle» divine qui s'incarne en nous). Le réalisateur cherche dans les plans du soleil à matérialiser cette idée de présence inaccessible. Les aurores et les

crépuscules sont les heures de tournage privilégiées où la source de lumière se laisse capturer. À travers les optiques de Lubezki, cette source rougie semble habiter les personnages souvent filmés en contre-jour, les faisant comme rayonner. Même les cadavres flottants semblent luire. Malgré tout, cette présence n'est pas garante de notre salut: le sacrifice du soldat Witt dans *The Thin Red Line*, idéaliste et qui préfère le mode de vie des indigènes du Pacifique, n'offre aucun miracle. Une étape vaine qui enchaîne sur la préparation d'une nouvelle opération militaire. Le film

The Tree of Life (2011).



s'achève ainsi sur cette ouverture morbide, loin de tout triomphalisme. «Where is your spark, now?» demande le Sergent-chef Edward Welsh devant la tombe de son ami. *Days of Heaven* est sans doute le film le plus travaillé en terme de lumière. Un aspect qui n'échappera pas à la critique puisque le film obtiendra l'Oscar de la meilleure photographie en 1978 et le prix de la mise en scène au festival de Cannes en 1979. *Days of Heaven* raconte la perte d'un paradis, thème récurrent chez le cinéaste. La lumière s'appréhende ici comme un paysage de l'âme, reflet des liens harmonieux qui lient Bill, Abby et le propriétaire terrien épris d'Abby pour lequel ils travaillent dans la première partie du film. L'invasion des sauterelles porte l'ambiguïté d'un châtement divin sur la relation adultère qui en découle, l'incendie accidentel qu'elle provoque se fait l'image de la fureur de Sam Shepard vis à vis de la trahison de celle qu'il aime. Le feu (et plus précisément l'incendie) est un élément récurrent au sein de toute cette filmographie. Malgré la discrétion de Terrence Malick sur sa vie privée, nous savons qu'il fut marqué par des événements traumatisants parmi lesquels un de ses frères qui sortit brûlé d'un accident de

Le cinéma de Terrence Malick tente donc le pari ambitieux d'incarner la poésie heideggérienne par l'intermédiaire d'un art synthétique par excellence.

voiture dans lequel ce dernier perdit sa femme⁷. Les incendies qui parsèment son œuvre sont des paysages de l'âme à l'instar de la folle colère du fermier dans *Days of Heaven*, préférant crier «Let it burn!» et punir celle qu'il soupçonne de ne l'aimer que pour sa fortune. Ils incarnent cette nature violente, indomptable et adviennent le plus souvent lors du climax du film: la maison qui brûle après le meurtre du père dans *Badlands*, l'incendie du village amérindien dans *The New World*. Le feu est le rappel d'une lumière destructrice et poursuit les desseins insondables du divin. Le cinéma de Terrence Malick tente donc le pari ambitieux d'incarner la poésie heideggérienne par l'intermédiaire d'un art synthétique par excellence. De par son style expérimental et ses problématiques existentielles, Malick est sans doute le cinéaste qui s'approche le plus de l'idéal du philosophe allemand. Comme le rappellent Marc Furstenau et Leslie MacAvoy: «La tâche d'un cinéma philosophiquement engagé est de répondre à la fois à la réflexivité inhérente de l'image filmique, et aux conséquences potentielles de la transformation du monde en images. Pour Cavell, Malick a accompli ces objectifs dans *Days of Heaven*, en donnant des images faisant





Malchance ou punition divine?
L'invasion des sauterelles et l'incendie dans *Days of Heaven* (1978).

référence à la fois à leur statut d'images tout en prenant en compte la nécessité, le danger et l'intensité de vivre dans un monde d'images. Pour Cavell et Malick, le cinéma peut servir de médium pour répondre au problème philosophique de (la représentation de) la présence de l'Être, qui est d'une importance centrale pour Heidegger, et de la philosophie introspective moderne plus généralement⁸. Heidegger cherchait un cinéma qui aille vers «l'inapparence» et qui ne soit pas objectivant, là où le propre du phénomène est précisément de ne pas se montrer. Par une sensibilité et des choix radicaux, Malick est parvenu à laisser une empreinte originale dans le cinéma moderne. Admiré autant que critiqué, il demeure l'auteur d'une œuvre puissante qui parvient en image à incarner des concepts philosophiques profonds. La lumière est chez lui cette présence divine qui entoure et sublime, la poésie révélatrice de notre être-au-monde. Elle célèbre la beauté d'un monde complexe à la recherche d'un Dieu invisible.

Bibliographie:

CAVELL Stanley, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Enlarged Edition, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1979.

DOMENACH Elise, «Entretien avec Stanley Cavell», *Positif* 591, mai 2010.

FRAISSE Philippe, CERISUELO Marc, «The Tree of Life», *Positif* 605-606, juillet-août 2011.

BOUVIER Stanislas, FERRARI Jean-Christophe, «Critique de *To the Wonder*», *Positif* 625, mars 2013.

BERTHOMIEU Pierre, «Critique de *Knight of Cups*», *Positif* 658, décembre 2015.

BERTHOMIEU Pierre, «Critique de *Song to Song*», *Positif* 676, juin 2017.

PATTERSON Hannah, *Poetic Visions of America: The Cinema of Terrence Malick*, Wallflower Press, 2003.

VANDELDELDE Pol, «Heidegger et la poésie. De «Sein und Zeit» au premier cours sur Hölderlin», *Revue Philosophique de Louvain*, quatrième série, tome 90, n°85, 1992.

- 1 *The complete works of Ralph Waldo Emerson: Nature addresses and lectures [Vol. 1]*, Emerson, Ralph Waldo, 1803-1882., Emerson, Edward Waldo, 1844-1930.
<https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=emerson;cc=emerson;view=toc;idno=4957107.0001.001>
- 2 «Le dire poétique est une “annonce” qui relève encore de l'explicitation pré-ontologique; à ce titre il est “sans logos”, ainsi qu'il est dit dans les Grundprobleme (GP, p. 398). C'est ce qui explique pourquoi la poésie ne trouve pas de traitement spécifique dans *Sein und Zeit*, mais se voit seulement qualifiée comme témoignage que la phénoménologie interprète dans sa reprise authentique pour “dire mieux” la teneur et la pertinence de ce témoignage. C'est également pour cette raison que “poétique” peut aussi être employé péjorativement par Heidegger, au sens de ce qui n'a pas encore atteint la clarté phénoménologique, c'est-à-dire au sens de ce qui est confus et embrouillé.» Vandavelde Pol, «Heidegger et la poésie. De “Sein und Zeit” au premier cours sur Hölderlin», *Revue Philosophique de Louvain*, quatrième série, tome 90, n°85, 1992. pp. 5-31.
- 3 Vandavelde Pol, «Heidegger et la poésie. De “Sein und Zeit” au premier cours sur Hölderlin», *Revue Philosophique de Louvain*, quatrième série, tome 90, n°85, 1992. pp. 5-31.
https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1992_num_90_85_6719
- 4 *L'art comme dévoilement de la vérité Heidegger*, V. Art et philosophie, Évelyne Buisnière, mars 2006, lettre-et-art.com.
- 5 *Martin Heidegger, pensée du divin et poésie*, Fabrice Midal et François Caunac, 10.12.2006.
- 6 *Livre de Job*, Ancien Testament, version Louis Segond, 1910.
- 7 Lloyd Michaels, *Terrence Malick: A critical analysis of an exceptional American director*, University of Illinois Press, 2009.
- 8 Marc Furstenau et Leslie MacAvoy, «Terrence Malick's Heideggerian Cinema: War and the Question of Being in The Thin Red Line», dans *Poetic Visions of America: The Cinema of Terrence Malick*, par Hannah Patterson (London: Wallflower Press, 2003), pp. 173-185.

WALDO Emerson Edward, *The complete works of Ralph Waldo Emerson*, 1803-1882, 1844-1930.

HEIDEGGER Martin, 1927, *Être et Temps*, Paris, Gallimard, 1964 (trad. Boehm Rudolf et De Waelhens Alphonse); Paris, Gallimard, 1986, (trad. Vezin François).

HEIDEGGER Martin, 1935, *Les hymnes de Hölderlin 'La Germanie' et 'Le Rhin' (1935)*, Paris, Gallimard, 1988, (trad. Fédier François et Hervier Julien).

HEIDEGGER Martin, 1950-59, *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 1976 (trad. Beaufret Jean, Brokmeier Wolfgang et Fédier François).

THOREAU Henry David, *Walden or Life in the Woods*, 1854.

GARRETT Daniel, *Nature and Grace, Image and Thought: Terrence Malick's The Tree of Life, Consciousness is Enriched by an Original Perception of the Living World*, Volume 16, Issue 4 / Avril 2012, Offscreen.com.



The Tree of Life (2011).

Programmation **Lumière poétique** automne 2018

1^{er} octobre *Days of Heaven Les moissons du ciel*
Terrence Malick, 1978

8 octobre *Persona*
Ingmar Bergman, 1966

15 octobre *La ville des pirates*
Raoul Ruíz, 1983

22 octobre *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*
F.W. Murnau, 1922

29 octobre *Enter the Void*
Gaspar Noé, 2009

5 novembre *Le rayon vert*
Éric Rohmer, 1986

12 novembre *Morocco Cœurs brûlés*
Josef von Sternberg, 1930

19 novembre *Suspiria*
Darío Argento, 1977

26 novembre *Le révélateur*
Philippe Garrel, 1968

3 décembre *Faust*
Aleksandr Sokurov, 2011

10 décembre *Stellet Licht Lumière silencieuse*
Carlos Reygadas, 2007

17 décembre *Far from Heaven Loin du paradis*
Todd Haynes, 2002

Auditorium Ardit
Place du Cirque
Genève

Les lundis à 20h

Ouvert aux étudiant-e-s et non-étudiant-e-s
Ouverture des portes à 19h30

Tarifs:

8.- (1 séance)

18.- (3 séances)

48.- (abonnement)

Ciné-club universitaire
Activités culturelles

Division de la formation et des étudiants (DIFE)
Université de Genève

La Revue du Ciné-club universitaire, 2018, n° 3

«Lumière poétique»

ISSN 1664-4441 (print)

ISSN 1664-4476 (online)

© Activités culturelles de l'Université
de Genève | culture.unige.ch

Genève, septembre 2018