

Paysage - Personnage

Mémoire de fin d'étude de la Fémis - Décor
Promotion Abbas Kiarostami - 2020
François Robic

Sommaire

- 4 Avant Propos**
- 6 Introduction**
- 10 Première partie**
Le paysage comme appendice du personnage de cinéma, la conception occidentale du paysage.
- 1 - *Partie de Campagne* de Jean Renoir.
 - 2 - *Camille Claudel, 1915* de Bruno Dumont
Entretien avec Riton Dupire-Clément, chef décorateur du film
 - 3 - *Flandres* de Bruno Dumont
- 34 Deuxième partie**
Le jardin comme mise en espace de la conception occidentale du paysage, le jardin-personnage
- 1 - *High Life* de Claire Denis
 - 2 - *Melancholia* de Lars Von Trier
 - 3 - *Katatsumori* de Naomi Kawase
- 62 Troisième partie**
Recours à la conception chinoise du paysage pour aborder d'authentiques paysages-personnages et comprendre les conditions de leur existence
- 1 - *Stromboli* de Roberto Rossellini
 - 2 - *Printemps, été, automne, hiver... et printemps* de Kim Ki-Duk
 - 3 - *Séjour dans les monts Funchun* de Gu Xiogang
- 85 Conclusion, regard sur mon expérience.**
- 90 Remerciements**
- 90 Oeuvres**

Avant propos

J'ai envisagé ce mémoire comme un moyen de questionner l'espace au sens large, à travers la notion de paysage. En tant que décorateur, plutôt que d'aller vers un sujet où la description d'enjeux techniques liés au décor restreindrait mon approche, j'ai, au contraire, tenté de l'élargir conceptuellement.

Aussi, je me suis intéressé à des films ayant marqué ma cinéphilie tout autant qu'à d'autres que je n'avais jamais vus, vers lesquels mes recherches m'ont guidé. Mon approche, toujours spatiale, embrasse des questions d'espace mais aussi de mise en scène au sens large (son, image, montage).

Le mémoire m'est apparu comme le lieu d'un questionnement où j'ai tenté de dépasser le métier auquel je me destine. Je pense qu'un technicien se doit de s'intéresser le plus profondément possible à la mise en scène en premier lieu, mais tout autant aux autres corps de métiers qui participent à faire naître un film.

Cette approche du mémoire découle de mon parcours au sein de la Fémis. Cette école est le lieu d'un apprentissage par la pratique, la théorie y est très minoritaire. De ce fait, le mémoire m'a permis de renouer avec des recherches théoriques universitaires semblables à mes études passées. Cela m'a rendu très heureux. J'ai problématisé mon sujet à l'aide de deux ouvrages d'esthétique, discipline que j'aimais beaucoup et que j'avais délaissée au profit de la décoration de cinéma. A la Fémis, j'ai appris le décor en le faisant, avec beaucoup de générosité et de pertinence de la part des personnes qui me l'ont enseigné. Le mémoire fut un retour à la réflexion bienvenu.

Si j'ai adoré laisser de côté un temps mes intérêts passés pour me consacrer pleinement au cinéma, je constate à la suite de la rédaction du mémoire que tout chef de poste sur un film se doit de rester ouvert aux domaines que sont les autres aspects du cinéma, mais plus largement à la peinture, la poésie, la philosophie tout autant. Le cinéma sur lequel je souhaite m'investir à travers la décoration est un lieu de recherches formelles, de questionnements variés. J'ai donc envisagé la rédaction de ce texte comme un champ de recherche, sorte de discussion imaginaire que j'aurai avec un metteur en scène futur s'intéressant au paysage.

J'ai envie de devenir un chef décorateur qui se questionne au delà de sa pratique, le mémoire m'a permis cela. J'ai espoir de nouer des liens professionnels avec des personnes qui partagent ces conceptions. Si mon travail ne semble pas exclusivement lié au décor, il est le résultat de ces questionnements.

Introduction

Il m'arrive souvent d'entendre parler de films où l'on qualifie le décor de « personnage ». J'y perçois une sorte de lieu commun de l'analyse cinématographique. On relève ces termes tout particulièrement lorsque l'on parle de décors extérieurs, prétendument naturels. C'est un truisme que l'on retrouve souvent aussi dans la critique littéraire.

Pour comprendre ce que l'on entend communément par là, attardons nous un court instant sur le film d'Alain Guiraudie *L'inconnu du lac* (2013). À sa sortie, comme Jean François Rauger dans l'article cité ci-dessous, nombre de critiques qualifient le décor du film (un lac entouré d'une forêt) de « personnage » au même titre que les protagonistes humains. Mais qu'en est-il réellement ?

« L'univers du film apparaît, sous une lumière solaire aveuglante, comme une oasis bucolique, hors du monde, peuplée de corps masculins nus, bronzés, musclés ou rondouillards, une planète étrange et pourtant terriblement humaine, non dénuée de cocasserie parfois. Cet endroit devient ainsi plus qu'un simple décor. C'est un des acteurs du film, un pur dispositif pensant, alliage d'une topographie et d'un ensemble de codes et de rituels. »

Jean François Rauger, *Le Monde*, 11 Juin 2013

L'inconnu du lac : à l'ombre des jeunes hommes en sueur

Le lac est avant tout la condition de l'histoire de par son statut de lieu de rencontres homosexuelles, c'est là que les deux personnages vont se connaître, faire l'amour et peut-être mourir. Ainsi c'est la fonction sociétale de cet espace, pourtant naturel, qui pose les jalons du film au même titre que ce pourrait être le cas d'une gare ou de tout autre lieu d'usage bâti par l'homme. C'est de cela dont le journaliste parle quand il emploie les termes « alliage d'une topographie et d'un ensemble de codes et de rituels ». Le lac est un lieu de baignade, de soleil, où les corps se dénudent dans une grande promiscuité. Ainsi adviennent le désir et le sexe lesquels entraîneront le personnage vers une fin tragique. Les caractéristiques du décor font advenir les comportements humains qui permettent à l'histoire de se déployer. Or, si ce lieu était un personnage ne serait-il pas paradoxal qu'il se définisse uniquement par des usages humains et l'effet qu'il produit sur les corps ?

« L'oasis bucolique, hors du monde... pourtant terriblement humaine » permet d'évacuer les éléments qui pourraient venir perturber le récit afin de se concentrer sur ce qui se joue entre les hommes. Le décor devient une sorte d'Eden, une terre vierge, laissant toute place aux personnages, à ce qui jaillit d'eux, ce qui provoque les différents événements qui jalonnent le film. Il est intéressant d'observer que la critique qualifiait (quasi-unanimement) à sa sortie, *L'inconnu du lac* de « huis clos ». Et ce, malgré le fait que le récit se déroule dans différents lieux naturels autour du lac. Le décor est perçu comme personnage dès lors qu'il est clairement identifié et qu'il revêt une apparente unicité. Cette apparente unicité, cette neutralité, est particulièrement ressentie lorsque qu'il s'agit d'espace que le film identifie comme « naturels » car ils ne sont, en apparence, pas régis pas des codes culturels humains. Le décor « naturel » possède cette qualité d'effacement, produisant une impression de huis clos, d'unité. En réalité, c'est la focalisation sur les personnages, la mise en scène, qui annulent la pluralité des décors, pourtant bien existante. La forêt bordant un lac, est le lieu de nombreuses formes de vie, c'est un espace graphiquement extrêmement complexe, difficile à percevoir d'un seul tenant. Or il semblerait que l'usage cinématographique que Guiraudie en fait soit celui d'une scène, d'un théâtre dépouillé permettant de se concentrer sur le reste.

Je convoque ici l'exemple de la scène de théâtre car c'est un espace qui s'oublie instantanément, qui disparaît dans la fiction par convention, sans que l'on ne le remarque. Ainsi, si le décor du lac est dans le film une sorte d'espace neutre, sans identité, comment pourrait-il être un personnage ?

Le lac de Guiraudie est d'une importance capitale mais ne semble donc pas doté de ce qui pourrait faire de lui un personnage à proprement parler. Le cinéaste ne l'a d'ailleurs jamais prétendu. Il semblerait que ce paysage soit en réalité le contraire d'un personnage, ou tout au plus, son complément, son prolongement. Néanmoins, l'insistance de la critique et de l'analyse sur ce concept branlant de « paysage personnage », maintes fois entendu dénote une confusion qui sera le cœur de notre réflexion : celle qui règne autour du paysage au cinéma et plus encore, notre propension à accoler cette idée à la notion de personnage pour éviter de s'en emparer pleinement.

L'inconnu du lac (2013)

Photogrammes.

Réa : A. Guiraudie

Photo : C. Mathon

Décor : Thomas Baqueni



Je souhaite donc me demander s'il existe des paysages de cinéma possédant une identité propre; qui leur permettrait d'exister au delà de contingences liées aux autres personnages du film. Mais que cela signifierait-il ? Le cinéma fait-il acte de paysage ? Qu'est-ce qu'un paysage et pourquoi cette notion est-elle centrale dans le cinéma ?

René-Louis de Girardin, auteur et créateur des jardins d'Ermenonville écrit dans *De la composition des paysages, ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations en joignant l'agréable à l'utile* (1777) les mots suivants :

« Le long des grands chemins, et même dans les tableaux des artistes médiocres, on ne voit que du pays ; mais un paysage, une scène poétique, est une situation choisie ou créée par le goût ou le sentiment »

Il distingue ainsi le « pays » - c'est à dire le réel où la représentation dénuée de toute subjectivité, de toute originalité, de regard telle que la pratiquent les « mauvais artistes » - du paysage. Nous verrons que cette conception est purement occidentale néanmoins nous nous appuyerons dessus pour commencer à penser le paysage de cinéma. Une chose est sûre, le paysage n'est pas simplement visuel, factuel. C'est une façon de voir, de percevoir, si j'ose dire, matinée de culture. On entend par exemple parfois parler de John Ford, comme un des créateurs du paysage américain. Cela veut dire que c'est un des artistes qui a, en filmant des étendues désertiques dans les westerns qu'il a réalisés, créé une imagerie connue de tous. Si d'aventure on venait à traverser les espaces désertiques des États Unis on serait instantanément dans un western de Ford. Cependant, ce cheminement de pensée est souvent inconscient. Le paysage, c'est un sentiment culturel qui s'empare de nous, masqué. Alain Roger dans son *Court traité du paysage* conceptualise ce procédé en tant que « artialisé in visu ». Cela désigne la convocation de références culturelles, artistiques dans la perception, l'appréciation d'un lieu. Ce processus nomme ce qui entre en jeu dans la naissance du paysage.

En Occident, le bagage culturel dont il est question est majoritairement iconographique (pictural, cinématographique mais aussi audiovisuel au sens large). Le rapport au paysage en tant que tel découle plutôt, quant à lui, de la linguistique. On l'observe depuis son « moi », le « je » souverain.

Tentons de comprendre ce qu'est un personnage, est-ce vraiment ce « je » tel qu'on le dirait grossièrement ? Dans son *schéma actanciel*, Greimas définit le personnage avec les mots suivants :

« ... le personnage de fiction est donc un opérateur, puisqu'il lui revient d'assumer, par le biais des fonctions qu'il remplit, les transformations nécessaires à l'avancée de l'histoire. Il en assure également l'unité, par-delà la diversité des fonctions et des pôles actanciels : le personnage du film de fiction est un peu un fil conducteur, il a un rôle d'homogénéisation et de continuité. »

Nicole Brenez, théoricienne du cinéma, quant à elle, parle du personnage contemporain dans *De la figure en général et du corps en particulier- L'invention figurative au cinéma*, (1998) en ces termes :

« Le personnage n'est pas d'abord une biographie, une individualité, un corps ou une iconographie, il est une circulation symbolique faite d'éléments plastiques, de schèmes narratifs et d'articulations sémantiques... »

« ... Tel serait le personnage en tant qu'il relève vraiment du cinéma : une dynamique qui peut s'exempter de sommation. En ce sens les plus beaux personnages de cinéma ne sont que mouvement, mouvement simultanément physique et psychique »

L'approche de Nicole Brenez se détache de la littérature pour se concentrer sur les caractéristiques propres du médium cinéma c'est à dire l'agencement de mouvements, de sons avec rythme. Ainsi, dans un film de Norman McLaren, cinéaste expérimental, une simple ligne devient personnage.

La juxtaposition de ces deux approches permettrait ainsi de dégager la définition suivante du personnage filmique : un dispositif opérant, dynamique créé par le médium cinéma dans toute sa technicité, réductible aux mouvements qui l'animent.

Le récit quant à lui se résumerait au déroulé des transformations du personnage lesquelles sont d'abord visuelles et sonores et donnent lieu à des ressentis, des interprétations psychiques.

Cela établi, on constate que la notion de personnage et celle de récit sont indissociables. Le personnage serait donc, très trivialement, l'objet dont on observe les transformations successives. Bien que l'exemple de la ligne en mouvement de McLaren dont parle Nicole Brenez renvoie évidemment à la silhouette humaine, cette définition pourrait donner lieu à un paysage-personnage si le projet d'un film consistait à observer les modifications subies par ce lieu. Plus encore, un paysage dont les mouvements formeraient le récit d'un film en serait le personnage.

Le paysage et le personnage sont deux constructions cinématographiques sous-tendues par l'idée du point de vue. Si le paysage correspond en Occident à la « représentation sensible d'un pays » il est une création culturelle. Son avatar cinématographique, le plan de paysage, est encore plus directement concerné par cet adage. Un plan c'est presque toujours un paysage existant que l'on a déjà à moitié transformé en tableau par le cadrage. C'est un espace paysagé par essence. Si l'on applique le même traitement au terme « personnage » on se rend compte que le mot semble composé pour nous parler de la « représentation d'une personne ». Si le terme représentation désigne les mouvements qui animent le personnage à travers les différentes possibilités techniques du cinéma, on pourrait retomber sur la définition de Nicole Brenez. Par ailleurs, on s'autorisera à considérer que le « personnage » est généralement humain.

Que ce soit dans ce qui se passe lorsqu'advient un paysage ou bien ce que cela implique de donner forme à un personnage, la question de la représentation est inévitable (quelles représentations génèrent le paysage, quelles représentations

m'habitent quand je crée un personnage et bien sûr, très pragmatiquement, comment je représente en tant que cinéaste, décorateur). On parle donc ici de point de vue. Pour rappel le « point de vue » désigne l'endroit duquel on observe une chose mais peut aussi renvoyer à la manière dont on regarde cette chose, à la subjectivité qui s'exprime dans le processus de représentation. On pourrait considérer que le lieu duquel on se place concerne tant une position, un angle, que les représentations convoquées consciemment ou non pas ces choix (dans le cas du cinéma, ces deux aspects fusionnent dans la réalisation d'un plan). Généralement le point de vue d'un film, d'un metteur en scène, s'observe lui aussi dans l'agencement des mouvements du film, des mouvements des personnages le plus souvent. Attention, un point de vue n'est en rien un discours. Un discours revient à énoncer un message. L'art n'est pas voué à transmettre des messages mais à proposer une vision singulière, personnelle qui se teinte d'universel dans l'acte de création. Ici émerge donc la principale question à laquelle nous tâcherons de réfléchir :

Au cinéma, traditionnellement, le personnage est le générateur du récit et le support du point de vue du metteur en scène, l'espace se subordonne à lui. Cependant le paysage, si tant est qu'il existe au cinéma, peut-il s'émanciper du personnage et ainsi, porter le point de vue de la mise en scène ?

Dans une première partie nous questionnerons, sous le joug de la conception occidentale du paysage, sa subordination au personnage. Partie de Campagne de Jean Renoir et les deux films de Bruno Dumont que sont Camille Claudel 1915 et Flandres nous y aideront. Le paysage en occident est une notion découlant d'une tradition picturale, nous questionnerons la relation du plan de cinéma au paysage dans ce petit corpus français. Le Court traité du paysage d'Alain Roger sera notre référence pour définir la notion de paysage.

Dans un deuxième temps nous nous pencherons sur des tentatives d'existence du paysage au cinéma, à travers des films aux représentations jardinières. Nous tenterons de comprendre en quoi le jardin, en tant qu'espace végétal clos et délimité met en espace la conception occidentale du paysage. Nous nous pencherons sur les cas d'High Life de Claire Denis, de Melancholia de Lars Von Trier et de Katatsumori de Naomi Kawase.

Enfin, dans une dernière partie nous tenterons de sortir de la configuration visant à définir le paysage comme une découpe subordonnée à un sujet et à un tout duquel il se détache. pour se faire, nous nous tournerons vers la conception chinoise du paysage. A ce titre, pour tenter de la définir et d'en manier les concepts, nous nous appuierons sur l'ouvrage Vivre de paysages ou l'impensé de la raison de François Jullien. Le paysage chinois, fils de la poésie, de la littérature et de la peinture, se déploie dans un mode d'existence plus autonome, détaché de toute subordination. Stromboli de Roberto Rossellini, Printemps, été, automne, hiver... et printemps de Kim Ki-Duk et Séjour dans les monts Funchun premier film du réalisateur chinois Gu Xiaogang, sorti en Janvier 2020, illustreront nos réflexions sur ces points.

Le paysage comme appendice du personnage de cinéma, la conception occidentale du paysage.

Partie de Campagne de Jean Renoir, un rendez-vous entre cinéma et paysage, un exemple de subordination de la nature au personnage

Reprenons la définition de René Louis de Girardin citée en introduction. Si le paysage est « une situation choisie ou créée par le goût ou le sentiment » le plan de cinéma dans sa mise en oeuvre ferait acte de paysage. Je me permets de faire l'analogie entre le « goût » dont il parle et la subjectivité que peut contenir le regard d'un cinéaste. On pourrait dire qu'un mauvais cinéaste « cadre » ou « enregistre » du pays alors qu'un auteur singulier filme ses « paysages » dans certains plans. Ici, nous nous intéresserons plutôt au deuxième cas.

René Louis de Girardin emploie le verbe « créer ». Un paysage est donc une création mentale. Dans le cas de la peinture ou du cinéma en ce qui nous concerne, un plan de paysage est l'expression, la retranscription d'un sentiment, d'une intuition, d'une construction faite à partir du réel, du pays par un metteur en scène.

Mais un plan de cinéma se saurait être envisagé en tant que tel, il est mis en tension par le plan qui le précède et le plan qui lui fait suite. Dans le cinéma français, de tels plans sont généralement suivis de plans montrant un personnage. Ce procédé revient à attribuer à un sujet le contenu du plan qui suit. Cette dynamique est éminemment liée à la linguistique, au « Je », au « Moi » souverain. Or si le cinéma lorsque il capte le paysage l'attribue à un personnage, crée une médiation entre ce dernier et le spectateur : le personnage.

Comme en témoignent les définitions citées en introduction le personnage de par sa dynamique a valeur de bouée à laquelle on s'accroche en regardant un film. Il semble donc compliqué d'apprécier un paysage au cinéma dans la mesure où ce que nous regardons s'apparente plutôt à la vision d'un paysage par un personnage. Les dynamiques du personnage qui précèdent le plan de paysage le colorent. Le montage en tant qu'organisation d'un point de vue à travers la mise en scène juxtapose des éléments perçus dans un mouvement commun.

La pratique extrêmement répandue du champ contre champ entre un personnage et un plan de paysage nous occupera beaucoup. Elle découle, je crois, des pratiques de contemplation picturales. Qu'est ce que la contemplation d'un tableau par un spectateur si ce n'est un champ contre champ entre lui et l'oeuvre au mur ? Or dans un musée, si je regarde un tableau moi-même le champ contre champ n'a pas lieu. Je n'ai pas accès au contre champ, à mon visage parce que je suis devant un tableau et pas devant un miroir. Le plan sur mon visage ne saurait être visible que par une tierce personne. Néanmoins si je suis posté devant le tableau cette tierce personne ne voit pas ce que je vois. Le cinéma percute ces deux schémas, les fusionne. Il permet de regarder quelqu'un et de regarder ensuite exactement ce que ce personnage voit. Ce processus si puissant rend difficile l'appréciation de tout ce qui est externe au personnage en tant que tel.

Intéressons nous au cas de *Partie de Campagne* de Jean Renoir, sorti en 1946, dix années après le tournage du film. Notre analyse ne se bornera pas au film fini car pour son auteur il ne le fut pas. Nous utiliserons le découpage prévu par Renoir pour tenter de comprendre ce que j'appelle ses « intentions cinématographique paysagères ». La nouvelle de Maupassant de laquelle le film est adaptée nous éclairera aussi.

Une famille bourgeoise part à la campagne pour la journée. Ils s'arrêtent dans une petite auberge au bord d'une rivière pour déjeuner. Là, deux jeunes canotiers fomentent de séduire la fille et la mère. À l'heure de la sieste, les deux jeunes hommes profitent d'une absence des hommes et invitent Henriette et sa mère à faire une promenade en yole. Au moment d'embarquer, Henri, l'un des deux canotiers, souffle Henriette à son ami, contraint de se charger de la mère.

Sur l'eau, Henriette, goutant les charmes de la nature se laisse conduire sur une île. Après quelques hésitations, la jeune fille s'abandonne à l'étreinte de son compagnon. L'orage vient. La pluie cercle la rivière, mettant fin à l'aventure. Chacun retourne à ses affaires et des années plus tard Henri retournant sur les lieux de l'étreinte y rencontre Henriette et son mari.

Une partie de Campagne est une nouvelle de Maupassant parue en 1881 dans le journal *La Vie Moderne*, appartenant au recueil *La Maison Tellier*. La structure narrative est très proche de celle du film de Renoir, on retrouve les mêmes lieux et les mêmes personnages. La nouvelle est cynique, lubrique. Le déterminant qui précède le titre chez Maupassant n'est pas anodin, on remarque qu'il disparaît du titre du film de Renoir. La nouvelle a un intérêt sociologique. On y fait état d'une pratique bourgeoise consistant à aller hors des villes passer la journée pour s'extasier sur des beautés prétendument naturelles que Maupassant semble honnir. Maupassant s'intéresse uniquement au personnage d'Henriette au moment où elle s'émeut, s'excite. Car il est question de la première expérience sexuelle d'une jeune bourgeoise avec un canotier. Rencontre sociale fortuite permise par la parenthèse végétale de ce jour. La métaphore est très claire, il est par exemple question d'un barrage et Maupassant lorsque il décrit l'état de la jeune femme est on ne peut plus explicite :

« Un besoin vague de jouissance, une fermentation du sang parcouraient sa chair excitée par les ardeurs de ce jour et elle était aussi troublée dans ce tête à tête sur l'eau, au milieu de ce pays dépeuplé par l'incendie du ciel, avec ce jeune homme qui la trouvait belle dont l'oeil lui baisait la peau et dont le désir était pénétrant comme le soleil »

Le film de Renoir complexifie la nouvelle dans la mesure où il alterne différents points de vue. Là où l'on découvre les canotiers après déjeuner chez Maupassant, Renoir fait d'eux des personnages pensant quasiment dès le début du film. Ils observent les deux femmes à leur arrivée à l'auberge alors qu'elles font de la balançoire. Se faisant, ils expliquent leurs intentions, préparent leur « plan d'attaque » pour les séduire. L'histoire s'enrichit alors d'une idée de prédation absente de la nouvelle. On remarque que le film de Renoir bien que très comique et pas toujours tendre est bien moins cynique que l'écrit qui lui précède. J'attribue cela à la justesse avec laquelle Renoir se place, ou pas, dans le point de vue de ses personnages. L'empathie annihile quelque peu l'ironie. Renoir s'intéresse aux personnages d'Henriette et Henri. Le film tout entier nous guide vers la scène du baiser dans l'écrin de verdure. Les autres personnages sont davantage traités comme une masse, un groupe. Lorsqu'ils s'individualisent ils sont ridicules. Des procédés cinématographiques exacerbent cela : refus du plan large, recadrages permanents, plan courts, on assume ici le cinéma, l'artifice, le point de vue externe du metteur en scène produisant chez le spectateur recul, omniscience, esprit d'analyse.

Fils d'Auguste Renoir, Jean Renoir réalise un film extrêmement pictural, nourrit au départ des scènes de genre connues produisant chez le spectateur un effet analogue à la dimension sociologique de la nouvelle de Maupassant. On pense à l'impressionnisme, à Monet tout particulièrement, et sa relecture du tableau *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet. Pour filmer, Jean Renoir convoque des codes artistiques passés, une démarche qui nous rappelle la définition du paysage que nous avons énoncée plus haut.



Claude Monet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1866, huile sur toile, 130 x 181 cm. Moscou, musée d'État des beaux-arts Pouchkine.

Suite à cette brève analyse, intéressons-nous maintenant à la scène du baiser entre Henriette et Henri, le cœur de notre sujet. Nous nous pencherons aussi quelque peu sur celle qui la précède : un dialogue entre Henri et Henriette sur la barque les menant au lieu de leur étreinte ainsi qu'à la séquence qui suit, celle de l'orage.

Un montage parallèle entre Henriette et sa mère toutes deux aux prises avec un des deux canotiers est observable. Je choisis néanmoins de ne pas m'y intéresser. Ce procédé apporte rythme, sens, comédie mais ne m'intéresse pas en terme paysager, notre sujet.

Henri amène Henriette dans ce qu'il nomme son « cabinet particulier », un écrin de verdure où il prévoit de « l'embrasser ». Sur la barque Henriette est devant, face à l'eau, dans le sens du courant. Henri rame, assis derrière elle et la regarde.

On commence par un travelling avant sur l'écoulement de l'eau avec de passer à un plan sur Henriette. Ainsi on attribue en quelque sorte la nature à la jeune fille. C'est elle, citadine, qui possède le recul, la culture nécessaire à l'appréciation paysagère de ces lieux. C'est le premier plan de régime « subjectif » clairement assignable à un personnage. Dans le film avant cela il y en a deux : un plan sur les bouchons de canne à pêche qui peut appartenir à un des deux pêcheurs mais on ne sait pas lequel, ayant plutôt fonction à montrer ce qui se passe. Le deuxième est un travelling avant sur l'auberge comme vu depuis la calèche où cinq personnages sont assis. Il a valeur collective.

Retour à la barque, Si Henriette est en proie au paysage, Henri ne regarde pas les lieux, il ne regarde que la jeune femme. Il est l'homme du pays au sens noble du terme c'est à dire que son rapport aux lieux est symbiotique, pas culturel et donc pas distancié. C'est d'ailleurs cela même qui lui permet d'arriver à ses fins avec la jeune fille. Il fait partie du « paysage ». Je reviens ici sur le terme employé par le personnage pour décrire le lieu où il conduit Henriette : « son cabinet particulier », il parle de la nature comme on parlerait d'une partie d'un bâtiment.

Sur le bateau, de par la position des personnages, le découpage, on retrouve une certaine idée de la prédation masculine. Nous l'avons dit, Henriette est à l'avant de la barque, regarde la nature, Henri est derrière, regarde Henriette. Cela s'exacerbe dans le dialogue, filmé en champ contre champ ou seul l'homme regarde la femme assise devant, dos à lui. Le dialogue enfonce une porte ouverte :

Henri

- Quand je passe devant les boutiques de quincaillerie je m'arrête toujours, j'adore flâner devant ces vitrines pleines d'instruments bizarres dont je ne comprends pas très bien l'utilité.

Henriette

(qui vient de lui dire qu'elle est fille de quincaillers)

- Bien sûr il faut connaître

Henri

- On peut aimer les choses sans les connaître ».



Henriette n'ayant pas Henri en visu, ne voyant pas son regard ne comprend pas qu'il parle d'elle.

C'est une certaine idée des rapports féminin/masculin dont le film fait état. Il met en images l'analogie bien connue et bien ancienne du prédateur sur son territoire et de la proie égarée. Je crois qu'il n'y a rien de plus plaisant que d'être un spectateur égaré aux mains d'un metteur en scène lorsque l'on regarde un film et c'est pour cela que quand je vois *Partie de Campagne* je suis Henriette. En arrivant au cabinet de verdure, Henriette s'exclame « comme il est beau ! Je n'ai jamais rien vu de si beau », s'extasiant comme une citadine à la campagne, comme le spectateur que je suis devant le film.

Une fois arrivée dans le « cabinet particulier », distraite par un rossignol, Henriette se laisse étreindre. Quand le canotier essaie de l'embrasser elle se débat, puis cède. Au moment de la fin du baiser elle regarde la caméra, le spectateur. Etrange connivence, comme un secret. Henri se redresse ensuite, la jeune fille reste couchée, il lance un regard droit cadre, vers la rivière ce qui entraîne une série de plans de la nature mise en mouvement par l'orage. Dans les herbes, les arbres secoués par le vent, l'orage s'annonce puis éclate sous les gouttes qui dardent la rivière, une barque nous emporte au loin, rapidement. Durant les plans d'orage, de pluie, une légère musique mais pas ou extrêmement peu de son. Une forme d'artificial, de cinéma assumé, on est dans l'émotion, la météo en tant que tel importe peu. Que nous dit donc cette mystérieuse séquence si ce n'est la fin de la parenthèse entre Henri et Henriette ? Et bien j'y vois la fatalité qui annonce l'épilogue du film (l'impossibilité de deux êtres de classes sociales différentes à s'aimer) déjà très claire dans la nouvelle de Maupassant. Mais quoi de plus ? Et bien c'est à mon sens l'expression contrariée d'Henriette. Renoir a précédemment attribué à Henriette le premier plan subjectif sur la nature, dans la barque, il est donc logique de lui attribuer ceux-là. Le discours paysager du film est le suivant : Henriette ressent le paysage, fait corps avec lui, le paysage dans le film prolonge Henriette, exprime ses émotions, sa lassitude, met fin à une situation pas totalement confortable pour elle. Car elle se débat, refuse d'abord le baiser. Ses intentions ne sont pas claires, là où celles d'Henri ne le sont que trop. C'est donc une lecture personnifiée du paysage, assez féministe, que je fais de cette séquence. C'est le décor qui en se subordonnant à un des deux personnages remet les compteurs à zéro. Henri a beau être l'homme du paysage, le paysan si je puis dire, il ne le maîtrise pas de bout en bout dans le film. « Se tisse entre le paysage et le héros quelque échange de l'âme » pour citer un topos cher aux romantiques.

Cependant tout l'intérêt de cette séquence et de son analyse réside dans la comparaison que l'on peut faire entre le film tel qu'il existe et le découpage technique prévu par le cinéaste. Dans le film un plan de rossignol dans une cage revient à deux reprises. Je le trouve incompréhensible. Si l'on prend le découpage prévu par Renoir on lit qu'il est question d'un « faux rossignol sur une branche », dans le film c'est un véritable oiseau dans sa cage. Le cinéaste prévoyait en outre d'autres plans d'animaux après le baiser (grenouilles, libellules, écureuil, poisson dans le découpage technique). Le départ de la mère et de la fille était ensuite filmé. Les plans sur l'orage et l'eau faisaient supposément suite à cela. On était en quelque sorte dans un point de vue omniscient n'appartenant ni vraiment à Henriette, ni à sa mère (on reste dans la nature au lieu de rentrer avec elles), ni aux deux garçons restés sur place. Renoir souhaitait peut-être finalement se placer dans le point de vue de la nature ?

Ainsi, le projet original du cinéaste pour cette séquence semblait s'approcher de ce que j'appelle une « sorte d'omniscience de la nature ». Le point de vue de Renoir, son ironie dramatique consistait à mettre en parallèle la situation d'Henriette avec un ordre naturel, mis en image par cette série prévue de plans sur des animaux. Les difficultés de production du film, le fait qu'il ne soit pas achevé pour le cinéaste ne sont pas pour autant dommageables. C'est cependant beaucoup à cause de ces hasards que les plans d'orage se trouvent accolés au visage d'Henriette dans les bras du canotier. La rivière, la pluie et les mouvements de la végétation font partie de la jeune femme, expriment ses émotions. La nature en tant que tel y disparaît. Voilà donc, pour les raisons que nous venons de développer, un authentique exemple de subordination du paysage au personnage par une sorte de champ contrechamp. Ici l'oeuvre se déplace par rapport aux intentions du cinéaste dans le processus de la fabrication du film.



Pensons à la surface calme d'une étendue d'eau qui serait l'espace du film, de tous les possibles.

Une petite pierre représenterait le personnage du film. On la jette sur la surface immobile.

Des ondes se créent autour du point d'impact du caillou formant une série de cercles qui s'éloignent.

Ces ondes représenteraient les émotions du personnage et les péripéties qu'elles provoquent.

Ces ondes, émises par le personnage, trouvent leur écho, leur milieu de propagation sur l'eau, c'est à dire dans le décor, le paysage qui entoure le personnage.

On pourrait, comme avec des images filmées, regarder cette action à l'envers, rembobinée. Les ondes sur l'eau pré-existeraient à l'impact du caillou, viendraient des bords de l'étendue d'eau pour se refermer sur le lieu d'impact de la pierre.

Dans ce cas, le paysage déclencherait au travers du personnage, des événements.

Cette image me permet d'expliquer la conception du paysage dont Renoir fait état : le cinéma soumet la nature, et par extension le paysage, au personnage. Soit le personnage est l'émetteur d'émotions, d'actions, qui trouvent écho et résonance dans le décor naturel, ce qui se passe dans *Partie de campagne* ; soit le décor, de par ses caractéristiques produit des stimulus que le personnage métabolise et qui donnent lieu à des réponses chez lui : des actions entraînant des péripéties (ce qui n'est pas tellement le cas ici mais repensons à *L'inconnu de lac* d'Alain Guiraudie cité en introduction).

Partie de Campagne subordonne le paysage au personnage d'Henriette dans un récit profane, quotidien, celui de la vie humaine. Jean Renoir s'inspire pour cela de l'impressionnisme qui développait ces mêmes considérations grâce au médium pictural.

Si le paysage est une convention du regard qui se forme sur un socle culturel, on est en droit de s'intéresser aux liens qui l'unissent avec le sacré. L'omniprésence des thèmes religieux dans l'art jusqu'à la période moderne ne donne t'elle pas lieu à une double subordination du paysage. Le sujet religieux s'attribue les lieux puis les interprète à la lueur du sacré. Penchons nous sur le film *Camille Claudel 1915* de Bruno Dumont qui explore pleinement ces considérations.



Le paysage religieux, une autre forme de subordination *Camille Claudel 1915*, Bruno Dumont

La notion de paysage, telle que nous la conceptualisons, commence à émerger en occident au moment où les sociétés se libèrent de l'emprise de la religion. Le paysage suppose un bagage culturel. Augustin Berque (géographe, orientaliste et philosophe français en activité) établit 4 critères d'existence du paysage qu'il appelle proto-paysages, tous sont des représentations : picturales, linguistiques, littéraires (écrites ou orales) et jardinières. Ces quatre points réunis permettent l'existence du paysage dans la société. Ils composent un rapport entre humain et environnement pré-existant.

Pour que le paysage se forme, que l'artialisation in-situ (dont Alain Roger fait état dans son *Court traité du paysage*) d'un environnement par un sujet ait lieu, il faut que des artistes et des penseurs se soient chargés de construire des représentations de lieux analogues à ceux où le paysage advient. Il faut aussi que ces oeuvres aient infusé nos esprits assez durablement pour être convoquées en un instant, sans le vouloir.

On peut aisément comprendre pourquoi la religion a longtemps empêché cela en observant les représentations qu'elle a générées en occident. Que dit le christianisme sinon que la vie sur terre est une sorte de sas dénué de réelle valeur où l'être prépare sa vie future auprès de Dieu ? Ainsi, tout ce qui est sur terre, tout ce qui se produit, existe en tant que signe vers un au delà. Dans la peinture médiévale tout élément qu'il soit d'apparence végétale, minérale, animale, architecturale est un signe. La peinture se compose en tant que somme d'éléments à la signification établie. Ces éléments sont d'égale importance. Ces choses sont sur le même plan, le tout formant une somme d'objets. Si on lit François Jullien dans *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison* la peinture médiévale se lit, on decode et assemble une somme de signes. Selon l'auteur, le paysage commence à exister dès lors qu'on laisse les éléments qui le composent tranquille, lorsqu'on se détache de l'attitude consistant à les interpréter en tant que signe. Or ce fait n'advient qu'au moment où la perspective albertienne devient norme. Au premier plan les personnages, l'événement, au fond les arbres, les roches. La nature reléguée à l'arrière plan y trouve une certaine liberté, commence à exister et surtout se teinte d'une idée d'au delà, de lointain sur laquelle nous reviendrons.

L'art et la religion sont donc des notions primordiales dans l'histoire du paysage. Il me semble donc qu'un film comme *Camille Claudel 1915* de Bruno Dumont est particulièrement juste à convoquer. Là où Renoir nous enseignait la complexité à faire exister le paysage au cinéma; Dumont médite sur la manière dont le sacré contrait le paysage dans son existence.

Le film déroule trois jours de l'année 1915 en l'asile de Montdevergues près d'Avignon, je ne saurais mieux l'introduire que reproduire les mots qu'un carton nous livre en guise de début de film :

« Originaire Villeneuve dans l'Aisne, Camille Claudel est une artiste statuaire née en 1864, soeur de l'écrivain Paul Claudel de 4 ans son cadet. (NLDR : Tous deux entretiennent une correspondance qui a, partiellement, inspiré le film : *Camille Claudel correspondance*, édition d'Anne Rivière, Bruno Gaudichon, Gallimard, collection art et artistes)

Élève puis maîtresse d'Auguste Rodin, sculpteur, 15 ans durant jusqu'en 1895 quand elle le quitte.

En 1913 à la mort de son père et après 10 années passées recluse dans son atelier du quai Bourbon à Paris, elle est internée par sa famille pour troubles mentaux à Ville Evard près de Paris puis dans le sud de la France, à Mondevergues dans le Vaucluse. »

Dans le documentaire réalisé par Sacha Wolff qui accompagne l'édition DVD, *Camille Claudel 2012*, Bruno Dumont parle du projet dont l'origine se trouve en un message de Juliette Binoche lui exprimant le désir de tourner avec lui. Le metteur en scène n'ayant jamais tourné avec des comédiens de métier ne sait alors que répondre mais réfléchit à la question. Au même moment ses lectures se portant sur la correspondance entre Camille et Paul Claudel durant l'internement de celle-ci, le projet voit le jour. Il dit vouloir : « Faire un film sur l'internement, sur l'oisiveté, quelqu'un qui passe sa vie à ne pas faire grand chose » et bien entendu se faisant, « Filmer l'énorme conflit intérieur en Camille Claudel, en Binoche ». Il choisit de se concentrer sur trois des journées de l'an 1915 et dit : « On peut tout dire à partir de l'accessoire, en quelques secondes on peut dire la vérité ». Le film qui en résulte est austère, silencieux, les déplacements, les espaces en revêtent une importance capitale. Dumont explique aussi que Camille et Paul Claudel sont des intellectuels c'est à dire « des personnes ayant la capacité, les moyens d'aller au fond de leur être ». Or, le film se déroule dans un asile. Une réflexion sur le parallèle entre l'art et la maladie mentale se dessine alors.

Concernant notre sujet, le film dessine le parcours d'une artiste empêchée, enfermée dans un couvent. Entre les portes, les murs, un arbre ou deux, un morceau de ciel et guerre plus. L'émotion du personnage, comme le paysage n'advient jamais vraiment, uniquement par métonymies faiblardes.

Intéressons nous aux espaces « extérieur » du film, cette notion toute relative englobera pour nous les lieux à ciel ouvert.

Le décor le plus utilisé par le film est un cloître. Les circulations ininterrompues dans le couvent passent quasiment toujours par lui. Situé sur le flanc de l'église, le cloître est un lieu qui permet de prolonger la liturgie en dehors de l'espace de l'église. Il se veut reconstitution symbolique du monde selon la vision que l'église en a. Le terme vient du latin « clauseum » qui signifie serrure ou barrière, il s'enrichit en français d'un « oi » (il aurait du donner « clotre », il devient « cloître » très probablement à cause de l'influence du mot latin « clausio », fermeture en français) C'est un espace strictement réservé aux moines et interdit à toute autre personne, il est impénétrable, l'idée étant de permettre aux religieux de s'éloigner du siècle, du peuple, pour se rapprocher de Dieu, méditer. Ainsi, c'est un intermédiaire entre le monde sacré et le monde profane.

Les espaces suivant sont des jardins (« ghorto » en latin, « clos, clôture » en français).

Le premier est une petite cour terne accolée au réfectoire du couvent. De hauts murs de pierres sèches l'encadrent, le sol est dallé. Au milieu un pommier à moitié mort se déploie. Aucune fonction ne s'impose en ce lieu si ce n'est le repli sur soi. Le second, plus vaste est un jardin assez grand, aux hauts murs, très arboré, visiblement dédié à la promenade, la déambulation.

Le dernier est un espace plus dégagé, un grand jardin aux murs de pierres sèches moins haut. En son enceinte quelques arbres, des rangées de pieds de lavande. Surtout, dans le fond, une vue sur les montagnes provençales évoquant instantanément pour les contemporains que nous sommes, la sainte victoire de Cézanne. Les soeurs y jardinent, l'espace possède une fonction, si j'ose dire, agricole.

Observons maintenant ce qui se passe, chronologiquement, dans ces différents espaces, ce qu'ils provoquent chez Camille Claudel et les autres personnages.

Au début du film, Claudel sort déjeuner assise sur un petit banc de pierre, à l'extérieur du réfectoire, dans la cour au pommier à cause du vacarme que font deux des pensionnaires avec leur couverts. La lumière d'une fin de matinée éclaire l'arbre. Champ contre champ entre Claudel et le pommier : réaction très tenue d'apaisement sur son visage. Une soeur arrive alors, une pensionnaire au bras. La nonne lui confie la dénommée Mlle Lucas. Cette dernière visiblement très lourdement handicapée contraste avec Claudel dont les délires paranoïaques paraissent soudain relativement bénins. La plupart des autres pensionnaires parlent à peine, ont du mal à bouger. Devant l'arbre, Mlle Lucas explose de rire et de joie nous offrant le spectacle monstrueux d'une dentition partielle. Cela réveille l'émotion chez Claudel.

Ainsi, il semblerait que la folie puisse pousser les curseurs, attirer l'attention et décupler l'émotion si maigre face à un arbre esseulé, à moitié mort, métonymie paysagère. Il suffit peut être à la folle, dans son enfance retrouvée, son rapport primaire au monde, un arbre pour que le paysage en tant que sentiment esthétique advienne.



Lorsque le médecin annonce à Camille Claudel que son frère va lui rendre visite dans quelque jours son visage se colore d'une joie trop rare, son corps reprend vie, ses déplacements s'accélèrent. Elle arrive dans le grand jardin agricole, celui ou des pieds de lavande strient le sol.

Une des folles est en promenade avec une nonne, les mains attachées a sa ceinture de cuir.

La nonne

- Mlle Pierre il faut rentrer.

La folle

- Noooooon !

Et la folle tombe à genoux aux pieds de Camille qui rentre dans le couvent, dépitée, de nouveau en proie à la léthargie qui est la sienne. Ici on comprend que chaque mouvement de joie chez Claudel réveille en elle la vie et la pousse vers l'extérieur représenté par les divers jardins du couvent. A chaque fois son élan se heurte aux murs de pierres sèches de ces espaces clos.

Quelques temps plus tard, à l'aube bleue, la veille de la visite de son frère elle se rend à l'église pour prier. En sortant, le soleil provençal l'éblouit. Elle se rend alors dans le jardin arboré, dédié à la promenade. Lorsque elle y entre un rayon de soleil tache l'optique comme pour appuyer la mysticité ambiante que ces lieux ne cessent de clamer. Elle marche, se penche, ramasse une motte de terre et la pétrit rageusement, avec bruit. Les réflexes sont toujours là mais elle finit par jeter le morceau au sol. Deux soeurs arrivent alors, l'appelle, Claudel les fuit à pas vif mais stoppe sa trajectoire, la dévie du moins.



L'après midi même, l'événement spatial du film advient : on sort du couvent. Les soeurs emmènent les folles et Claudel en promenade à l'extérieur. Sur un chemin de pierre sèche, un travelling sur leurs pieds, elles peinent, les soeurs chantonnent, Claudel ferme la marche au début mais arrive la première en haut de la butte. Un flare tape encore l'optique lorsque elle monte avec une forte symbolique biblique. On pense à Sisyphe. La caméra les attend en haut de la butte, l'essoufflement se mélange au vent. Claudel semble apaisée. Là où on attend de voir le paysage dans un champ contre champ entre Camille Claudel et le paysage retrouvé le cinéaste nous

en privé. En rentrant au couvent, Claudel s'assoit dans une coursive du cloître. On voit l'intérieur du patio pour la première fois alors que le découpage nous l'avait jusqu'ici dissimulé. Les colonnes encagent le jardin fait de buis strictement taillés, austères. Le même vent que sur la colline gracieuse précédemment caresse ironiquement les cheveux de Camille mais son visage reste dur. Elle baisse la tête.



Elle entre ensuite dans la pièce attenante où une répétition d'une pièce de théâtre à lieu. Deux pensionnaires sur scène jouent Don Juan et Madame Charlotte le tout dirigé par une bonne soeur

Claudel sourit et on se dit alors que l'illusion, l'art est une potentielle échappatoire à l'enfermement. On pense au bouffon, figure de la folie dans l'art maintes fois adulée et défendue par Baudelaire et d'autres : les deux pensionnaires sur scène disent absolument n'importe quoi.



À un moment, la scène évoque l'adultère et la tromperie. Le visage de Camille qui précédemment riait se ferme. Elle se met à pleurer. Elle pense à Rodin évoqué un peu plus tôt en consultation avec le médecin. La folle à côté d'elle tente de la consoler mais Camille la repousse et sort dans le cloître. Elle explose en larme contre une colonne alors que, pour la première fois, la caméra est placée dans le jardin du cloître, l'espace interdit au siècle, une étrange impression de flottement s'en dégage. La folle arrive alors derrière Claudel pour la consoler mais celle-ci la repousse, hurle. Les soeurs arrivent et calment les deux.

Dernière séquence extérieure significative. Claudel observe une soeur jardiner les lavandes depuis sa fenêtre à barreaux et elle sourit. Ici le premier mouvement du film se termine. Pas de paysage à l'horizon.



On sort ensuite du couvent pour trouver Paul Claudel descendu de son automobile sur un chemin de campagne. Il regarde l'horizon, le paysage et prie. Il est pris d'une sorte d'extase mystique (et a l'air bien plus fou que sa soeur).

Ce personnage est face à un pur paysage mais ne le perçoit pas car il aux prises avec des incantations sacrées, l'oeil vitreux. Filmant Paul Claudel, Dumont n'aura de cesse de ramener du sacré dans le paysage, le mystifiant, passant à côté de son essence.

Quelque temps plus tard, Paul évoque Rimbaud en ces termes « Il ouvre une fissure dans le baigne matérialiste », c'est dire si sa vision du monde est pauvrement mystique. En vis à vis de l'empêchement de sa soeur, le film déploie l'aveuglement religieux du frère, tout aussi aliénant.



Enfin, détail mais pas des moindres : lorsque les deux personnages se retrouvent enfin, Camille pleine d'espoir enlace son frère (qui la laissera mourir à l'asile) avec des petites fleurs séchées dans les cheveux. Pathétique métonymie de l'extérieur, du paysage.

Paul Claudel explique la folie de sa soeur au directeur de l'asile, évoquant l'art comme en ces termes « il n'y a pas de pire métier que l'art... très peu de gens sont capables d'y résister », « l'art s'adresse à des facultés de l'esprit hautement périlleuses : à l'imagination et à la sensibilité qui peuvent facilement arriver à détraquer l'équilibre et entraîner une vie peu d'aplomb ».

Il parle de la personnalité de sa soeur (en raison du fait qu'elle est artiste) en les termes d'orgueil et de terreur donnant lieu à un délire de grandeur et un délire de persécution accompagné d'un mépris de son prochain.

Le film se termine dans le jardin aux lavandes, avec une vue, à la fin du jour. Camille Claudel à la lumière du soleil orangé, sur son banc de pierre, l'ombre des arbres sur son visage, les cheveux lâchés regarde l'horizon, le presque paysage. Et c'est ici que le cinéaste barre son visage d'un texte nous disant qu'elle mourra dans cet asile, 40 ans plus tard. un rendez vous manqué avec l'extérieur, l'art, la vie, le paysage.

Comme nous le disions précédemment on doit à Jean Renoir un emblématique cas de subordination de la nature au personnage de cinéma en tant que prolongement émotionnel de ce dernier. Dumont, fait acte de cela. Il pousse encore le curseur dans la mesure où le personnage mutique qu'incarne Binoche se définit, devient lisible à travers ses contrechamps uniquement.

L'enfermement religieux, l'ascèse de Claudel l'empêche d'aller à l'extérieur et lorsque elle y va, détruite par ses années de léthargie, elle est incapable de faire acte de paysage. L'art s'est éteint en elle, il n'est plus qu'un souvenir, une petite motte de glaise dont elle se saisit sans vraiment savoir pourquoi, qu'elle pétrit machinalement puis s'en agace. Dans cette séquence on se dit que la possibilité de créer n'est pas uniquement déterminée par des possibilités matérielles. Un morceau

de terre ne suffit pas à sculpter de la même façon un morceau de pays ne suffit pas à générer le paysage chez un être humain : des conditions sont nécessaires. Et ces conditions sont tuées dans l'oeuf par la religion elle-même. Elle s'incarne dans le film par les espaces qui assomment Claudel de leur symbolique et l'enferment physiquement mais aussi par le personnage de Paul Claudel. Dumont livre une vision caricaturale du poète, emprunte de bouffonnerie. Il personnifie à lui seul la religion incapable de percevoir le monde autrement qu'à travers une somme de signes. Même lorsque la culture, Rimbaud, tente de percer une brèche dans l'esprit religieux de Paul Claudel, celui-ci la contraint et l'interprète à la lueur de son lexique sacré. Il parle de son émotion comme une brèche dans le baignoire matériel qu'il voit en la vie terrestre au lieu d'y trouver un outil de médiation nouveau pour appréhender le monde.

Alain Roger parle d'artialisation in-visu pour désigner le processus culturel que convoque le paysage. Il dit aussi que ce phénomène peut donner lieu à une artialisation in-situ : le travail matériel sur des lieux mettant en oeuvre des enjeux esthétiques et culturels. Dans le film de Dumont on constate que la religion empêche ces deux processus respectivement chez le frère et la soeur. Paul Claudel ne peut percevoir le paysage car il est incapable d'artialisation in visu. Camille ne peut pas non plus car l'artialisation in situ qui s'exprime à travers l'architecture du couvent l'en empêche. Ce lieu est pensé, construit, pour se détourner du monde : s'enfermer. Une première échappatoire à cela s'esquisse dans la scène de répétition de théâtre mais tombe vite à l'eau. La réelle proposition que le film nous fait s'observe chez les pensionnaires les plus délirants du couvent. Les fous perçoivent le temps, l'espace en des termes différents du commun. Et dans le film ce sont de vrais malades mentaux qui jouent, du moins qui sont filmés.

Le documentaire sur le tournage réalisé par Sacha Wolff nous montre l'envers des prises de vues au Mas des Iris, avec des personnes internées pour une durée indéterminée c'est à dire à vie : des trisomiques, des autistes, des paranoïaques, des schizophrènes. Dans le film les infirmières jouent d'ailleurs le rôle des bonnes soeurs. Pour Dumont, les malades mentaux jouant dans le film disent quelque chose d'ancien, qui est toujours là, devant lequel il n'y a rien à dire. Les fous ne jouent pas, on pose la caméra et on laisse faire, se passe alors ce qu'aucun acteur ne peut faire. De plus, le montage, l'attribution de contrechamps à ces visages aux expressions indéchiffrables, inédites produit des émotions et des questionnements de cinéma extrêmement forts chez le spectateur.

En regardant le film on pense aux définitions de l'art brut, terme instauré par Jean Dubuffet en 1945 pour désigner des productions artistiques réalisées par des personnes supposément exemptes de toute culture artistique, des marginaux en somme (fous, criminels etc). Dubuffet collectionnait de telles oeuvres. Ici on a l'impression d'assister à une forme d'art brut filmé, de transposition de l'art brut en l'art dramatique. Dubuffet disait des auteurs d'oeuvres qu'il qualifie d'art brut qu'il créaient « sans qu'aucune incidence ne vienne altérer leur spontanéité ». En réalité c'est faux mais on retrouve ce dont Dumont parle en terme de jeu : une forme de vérité. André Breton quant à lui déclarait, toujours à propos de l'art brut : « Le fou peint comme le médium parle ». Or, n'est ce pas le souhait de tout artiste depuis l'avènement de l'art moderne : faire parler le médium dans toute sa vérité ? La folie est présentée par Dumont comme une alternative à la religion et par extension à toute les contraintes culturelles et matérielles imaginables. Le dépassement de telles contraintes que suppose la création artistique me permet d'avancer l'idée que créer, faire l'art, c'est se mettre dans un état de folie, de remise en cause de ses pères et ses habitudes.

Si l'existence du paysage correspond, en occident du moins, à une création singulière, personnelle, de l'instant, à la vue d'une portion d'environnement, être fou ou tenter de s'en approcher un instant me semble souhaitable pour « paysager la planète » comme le dit Alain Roger. Or, perdre ses habitudes en terme d'environnement consisterai me semble t'il à s'arracher de son milieu et c'est de cela dont il est question dans *Flandres*, autre film de Bruno Dumont duquel nous allons désormais nous occuper.

Quelques questions à Riton Dupire-Clément, chef décorateur de *Camille Claudel 1915* de Bruno Dumont

Le film est-il tourné dans plusieurs couvents ou un seul ?

Le film fut tourné dans un seul et unique endroit, l'ancien couvent Saint-Paul de Mausolée à Saint-Rémy de Provence, lieu à vocation asilaire et psychiatrique. Ce couvent est divisé en plusieurs entités, Ehpad, M.A.S (Maison d'Accueil Spécialisée), clinique psychiatrique, lieu d'art-thérapie et partie muséale (c'est ici que Vincent Van Gogh fut interné de mai 1889 à mai 1890), ainsi que la congrégation Saint-Joseph, où vivent quelques sœurs qui ont longtemps été associées à la vie et au fonctionnement de l'établissement.

Quelle marge de manoeuvre aviez vous sur les lieux (j'image que des restrictions existaient à cause de la dimension patrimoniale de ces espaces) ?

Eu égard au caractère médical et psychiatrique de l'endroit et d'une population de malades particulièrement dépendants et aliénés, nous n'avons pas pu tourner n'importe où ni n'importe quand. La chance que nous ayons eu fut qu'une des parties les plus anciennes était alors sans affectation et en attente de réhabilitation. Nous avons donc eu à loisir d'imaginer les décors à partir de lieux sur lesquels nous avions une marge de manoeuvre relativement grande. Il y avait là de quoi imaginer les décors dont nous avons besoin, avec quelques aménagements.

Tous les aménagements et transformations étant bien évidemment dictés par le soucis de travailler sans dénaturer le lieu qui a un caractère historique et patrimonial. Nous avons néanmoins eu le loisir de repeindre ou re-tapisser quelques pièces ou couloirs. De même avons-nous investi l'atelier d'art-thérapie que nous avons déménagé afin de récupérer l'espace et y construire le théâtre, avec la scène, et le front de scène.

Pourriez vous me parler de votre collaboration avec Guillaume Deffontaines, le chef opérateur ?

Connaissant Guillaume Deffontaines depuis de nombreuses années (nous nous sommes connus alors que nous étions l'un l'autre assistants sur *Le mystère de la chambre jaune* de Bruno Podalydès, en 2002) la collaboration fut excitante, fructueuse et riche. Excitante de par le projet tout d'abord, et de par la qualité du réalisateur, Bruno Dumont, pour lequel Guillaume et moi avons une profonde estime quant à son art et à sa vision cinématographique. Fructueuse et riche car notre proximité et notre complicité, la vision commune que nous avons du projet, nous a facilité la tâche, et nous a poussé l'un l'autre à nous dépasser, pour apporter les meilleures solutions possibles pour un projet complexe de par l'ampleur, la difficulté de tourner dans un tel endroit, les limitations de ce lieu, et de par un budget serré qui limitait les possibilités.

Bruno Dumont étant adepte de la simplicité à l'image et du dépouillement (qui n'est en rien une simplicité à la fabrication) nous nous devons de trouver des solutions pour ne pas nous mettre en difficulté l'un l'autre et toujours tendre vers le plus haut degré de qualité. À cause de moyens limités, il m'a fallu trouver des artifices qui pouvaient apporter des solutions à l'image et dans la narration, tout en contraignant certains axes. par exemple. En termes de lumière, nous avons longuement discuté entre Bruno Dumont, Guillaume Deffontaines et moi-même pour trouver la gamme de couleurs, d'intensités qui nourrirait au mieux le scénario et l'époque.

Les décors du film, intérieur ou extérieur se caractérisent par leur extrême dépouillement. Les espaces sont presque toujours ramenés à leur strict minimum, leur signification essentielle, leur architecture. Comment travailler cela ?

Comme indiqué précédemment, Bruno Dumont aime le dépouillement une certaine simplicité, ce qui me parle totalement. Il n'aime pas filmer quelque chose qui n'ait pas de signification ni de justification autre que de nourrir le propos. Chez lui, nul besoin d'investir le décor à outrance pour combler certains vides à l'image. C'est là une philosophie et une grammaire cinématographique qui me sied totalement, lorsque le scénario ne nécessite pas particulièrement d'enrichir artificiellement le décor. En d'autres termes, je déteste mettre un tableau, une babiole ou une plante dans un décor pour juste nourrir un espace ou un cadre nu à l'image. Je me bats sans cesse avec les chefs-opérateurs, cadres et réalisateurs à ce propos. Cette démarche de dépouillement chère à Bruno Dumont - et qui se justifie totalement dans ce film dont l'intrigue se passe dans un lieu asilaire d'âpreté en 1915, en pleine guerre mondiale - était conforme à ma démarche générale, j'y ai donc adhéré à 100 %. Ce strict minimum était le fruit d'une intention assumée, et donc dictée par le contexte historique et social du scénario. Par essence, un lieu asilaire qui recueille beaucoup d'indigents, un lieu tenu par des religieuses, n'ayant que peu de contact avec l'extérieur, replié sur lui-même, est synonyme de réclusion, d'âpreté, de rudesse, d'inconfort et de dénuement.

En partant de cela, il fallait néanmoins nourrir les décors, et faire des aplats qui constituent les murs, des fonds de décors qui puissent nourrir l'image et raconter ce contexte social et historique, un lieu signifiant.

La religion est présente dans les décors, car le lieu est tenu par des religieuses, l'hospice souffre de manque de moyens, donc le décorum (tapisseries, papiers-peints, peintures, meublage) ne sont pas de la dernière mode, loin d'en faut, et je me suis plu à imaginer que la dernière rénovation de l'hospice avait eu lieu une trentaine d'années auparavant, soit vers 1880, à la naissance de la troisième république et au sortir du second empire. D'où des papiers-peints surannés, fatigués, sales. La correspondance de Camille Claudel - qui a été en partie préservée - fut une des bases du scénario et a enrichi mes réflexions sur les décors ; Camille se plaint très régulièrement, et tout au long de son internement (30 ans), du froid, du dénuement, du manque de confort.

Au travers d'un certain dénuement, d'un minimum, la gageure était de raconter et signifier un maximum de l'époque et du contexte historique autant que social et médical tout en offrant un maximum de possibilités et de liberté pour la mise en scène. D'où la cuisinière à charbon centrale dans la cuisine par exemple, qui offrait un maximum d'axes et de reculs possibles.

Bruno Dumont, dans ses recherches préparatoires sur le scénario, s'est énormément basé sur la correspondance de Camille Claudel ainsi que sur les différents rapports médicaux tout au long de son internement. Il a également eu accès à une sorte d'album photographique promotionnel de l'époque (début du XX^e siècle), qui vendait l'asile de Montfavet/Montdevergues (où fut réellement internée Camille Claudel de 1915 à 1943, date de sa mort). Ces photos furent une source très intéressante d'intention de décors.

Bruno Dumont est par essence un taiseux qui va à l'essentiel, qui a horreur du bavardage - ce que l'on retrouve dans son cinéma, du reste ! - et les échanges avec lui furent intenses et enrichissants car toujours motivés. Ses demandes et intentions étaient de « coller » un maximum à la réalité et d'aller vers un réalisme, toujours avec cette idée de ne pas en rajouter. Expliquer un maximum avec un minimum.

Le cahier des charges était donc clairement établi, et il n'était pas question pour moi d'essayer de vouloir inventer au-delà de ce qu'exigeait le scénario et son contexte historico-social, non plus ce que recherchait Bruno Dumont.

Pour autant, avec ces bases assez strictes, j'ai eu tout loisir d'orienter les décors vers des aspirations et des propositions qui ont abouti ce que les décors sont devenus : ramener la base d'un décorum passé et usé, très fin XIX^e siècle. Par ailleurs, Bruno Dumont voulait évoquer le froid et la dureté de la vie dans ces lieux (ce dont Camille Claudel s'est plainte à de nombreuses reprises auprès de sa mère et de son frère Paul au long de nombreuses lettres), il y a donc eu tout une réflexion sur les couleurs pour souligner la froidure et l'âpreté des lieux et de l'époque.

Pour les pièces aux couleurs plus chaudes (salle à manger et salon) il y aura eu l'intention de souligner une patine très marquée, qui ne devait pas «faire décor» pour autant.

De même, une belle partie de mon travail aura été de faire force de propositions pour utiliser au mieux les lieux et possibilités de tournage qu'ils offraient, alors que ces derniers étaient compliqués car morcelés et qu'il nous manquait notamment un lieu important, le salon. C'est ainsi le même lieu, en grande partie retravaillé au niveau des soubassements et sur la géographie de la pièce, qui a été utilisé pour faire la salle à manger et le salon. De même créer une cuisine là où il n'y en avait pas, dans une pièce carrée et vide sans aspérité a représenté un enjeu important.

Etes vous intervenu physiquement sur les jardins du film ? Si oui comment, sous quelle impulsion, inspiré par quoi ?

Pour ce qui concerne les extérieurs de l'hôpital psychiatrique, l'enjeu aura principalement été de « nettoyer » l'endroit du caractère par trop moderne, de même que d'occulter une statue de Van Gogh qui trône dans la cour intérieure, non loin de la chapelle. Nous avons donc créé un bosquet d'arbres et arbustes pour masquer et occulter cette grande statue et son socle, de même l'allée (qui relie à l'extérieur) et la cour intérieure ont été totalement retravaillées pour masquer le bitume qui n'était pas d'époque. On a donc mis de la castine sur toute la surface, une entreprise d'importance (et qu'il a fallu ensuite enlever). Dans le jardin où Camille modèle un bout de terre, il a fallu nettoyer et masquer des éléments moderne. Nous avons surtout travaillé à choisir des axes et une circulation qui devait nourrir la séquence.

Le travail avec des comédiens malades mentaux à t'il impacté votre travail ?

Oui, bien sûr. Le fait de travailler avec et pour des pensionnaires de ce lieu, qui par essence sont assez gravement atteints de troubles psychiques élevés (autisme, schizophrénie, violence auto-centrée ou vers autrui, etc.) fut un enjeu d'importance (je précise qu'il s'agissait là de personnes ayant des troubles psychiques graves, mais pas des malades ayant des déficiences mentales ; la différence est peut-être ténue, mais elle est sensible). Les séquences de repas allaient être sensibles, par exemple, car on ne devait pas avoir de couteau, pour certaines pas de fourchette (à mon souvenir) et une nourriture qui puisse coller avec notre histoire, le contexte historique (début du XX^e siècle, restriction de guerre) et qui ne devait en aucun cas être dangereuse pour certaines. L'une d'elles avait par exemple une sorte de toc, qui consistait à avoir constamment un jeu de clés avec elle, objets transitionnels et affectifs, qui la rassurait et grâce auxquelles les soignantes (qui jouent toutes les bonnes sœurs encadrantes dans le film) pouvaient cadrer cette jeune fille mutique et enfermée sur elle-même. Il a donc fallu lui proposer une clé d'époque qu'elle l'accepte et qu'elle s'approprie afin de pouvoir jouer dans le film sans avoir un accessoire anachronique.

De même, nombre d'entre elles connaissaient les lieux dans lesquels nous faisons les décors, il s'est donc agi de leur faire visiter ceux-ci en cours de fabrication afin qu'elles ne soient ni étonnées ni apeurées ou déstabilisées en découvrant les décors finis dans des lieux transformés.

Si vous avez des réflexions personnelles, des anecdotes ou quoi que ce soit à dire sur ce film qui dépasse mes questions, je vous prie de le faire.

Il semble - aux dires des infirmières encadrantes - que cette expérience de tournage qui a cassé le quotidien et la routine de ces malades ait été bénéfique au-delà de ce que toutes ces infirmières et psychologues pouvaient imaginer, lorsqu'on ne craignait pas au contraire des difficultés à casser un schéma sécurisant et reconnu pour toutes ces malades. L'une qui avait une difficulté chronique à se lever le matin était devenue la première à se lever pour aller se préparer aux costumes, l'autre (cette autiste qui avait besoin de clés) qui n'avait jamais souri en 3 ou 5 années de

présence dans le centre s'est mise à rire sur un décor à l'occasion d'une prise (qui est dans le film, il me semble d'ailleurs, alors que Camille pleure dans sa chambre). Ce projet de film d'époque qui voyait une personne réelle et connue comme étant le sujet du film aura été très enrichissante et excitante. Travailler pour un réalisateur aussi talentueux et exigeant que Bruno Dumont fut une belle aventure et une formidable expérience. Essayer d'être juste dans le propos, coller à l'époque et aux enjeux narratifs du film, le tout dans un budget serré qui ne permettait pas d'écart non plus d'une multitude de possibilités fut un challenge heureux, qui aura apporté au film, comme souvent lorsqu'on est confronté à des résistances.

Riton Dupire-Clément est un chef décorateur et un directeur artistique français né en 1965. Il est secrétaire général de l'ADC, Association des chefs Décorateurs de Cinéma. Il a décoré des films de Bruno Podalydès, d'Arnaud et Jean-Marie Larrieu, de Bruno Dumont, de Xavier Giannoli et d'Hirokazu Kore-eda.



Photographies des décors du film *Camille Claudel* 1915 transmises par Riton Dupire Clément.

L'impossible paysage de *Flandres* de Bruno Dumont

Les Flandres. Demester partage sa vie entre sa ferme et les ballades avec Barbe, son amie d'enfance. Il l'aime secrètement et douloureusement, prenant le peu qu'elle lui donne, acceptant ses allées et venues avec d'autres que lui. Un jour, Demester, avec les garçons du coin, part comme soldat à la guerre dans un pays lointain. La barbarie, la camaraderie et la peur transforment Demester en guerrier. Au fil des saisons, seule, Barbe attend le retour des soldats et dépérit. L'amour immense qu'éprouve Demester pour Barbe le sauvera t'il ?

Sorti en le 30 Octobre 2006, *Flandres* est le quatrième film de Bruno Dumont. Il précède *Camille Claudel 1915* mais n'en explore pas moins des thèmes différents, pouvant faire suite à ce dont nous avons parlé dans la partie précédente.

Pour tenter d'analyser les problématiques spatiales dont *Flandres* s'empare il s'agit de comprendre la proposition que fait le cinéaste quant à la construction des personnages de son film. C'est uniquement en ayant fait cela que nous serons en mesure de comprendre le discours tissé par le film et le rôle de l'espace en son sein.

Comme dans *Camille Claudel 1915* nous assistons à une « restriction » des personnages à leur minimum. Ils se cantonnent à n'être qu'un ou deux aspects de l'être humain. Dans l'entretien qui accompagne l'édition DVD, filmé entre Bruno Dumont et Philippe Rouyer, journaliste, en 2014 le cinéaste déclare :

« Les personnages ont une allure normale mais sont en fait des « parties », ils sont réductibles à une partie des êtres humains. On leur ôte la complexité propre à chacun dans la vie. Barbe est lubricité, elle n'est que cela ... sa folie, son ressenti de la guerre, le mal qu'elle fait aux autres ... tout découle de cet unique aspect. »

Les personnages ne « psychologisent » pas. Ils ne parlent pratiquement pas. On est dans un film que le cinéaste dit vouloir « archéologique », il parle d'ailleurs de *Flandres* comme « avant *L'humanité*, avant que ça puisse commencer à parler. C'est de la pré-histoire. » (NLDR : *L'humanité* est son deuxième film, on y suit un gendarme qui enquête sur le viol et l'assassinat d'une adolescente). Prenons le temps de nous attarder, pour mieux nous en débarrasser, sur la mysticité que beaucoup attribuent à ce cinéaste. Je pense qu'elle provient d'une mécompréhension de son cinéma. L'oeuvre de Dumont partage avec la religion catholique (et sans doute d'ailleurs lui emprunte) la dimension sémiologique des êtres, des objets et des lieux.

« Quand j'ai tourné *La vie de Jésus*, j'ai vidé la ville et les rues de Bailleul : j'ai enlevé les gens, j'ai enlevé les voitures, pour arriver à une sorte d'abstraction, j'ai besoin d'éliminer. Je passe mon temps à retirer mais je n'ajoute rien » (Bruno Dumont, toujours dans l'entretien accordé à Philippe Rouyer)

Le cinéma de Dumont est un cinéma fait de signes. Les éléments sont ramenés à une unique caractéristique, une unique signification. Ils sont presque « signalétiques ». Les personnages sont des parties, tout comme les espaces. Sa démarche peut s'apparenter à celle des peintres catholiques du Moyen-Âge évoqués précédemment (peignant une somme de signes formant un tout). Le résultat est ainsi très différent de ce à quoi le cinéma nous a habitué c'est à dire des personnages et des situations complexes, multiples. Ici, la somme est complexe mais pas les éléments qui la composent. Grâce à cela, tous les films du cinéaste dégagent quelque chose de profondément inhabituel, de détonnant, que l'on a trop souvent assimilé à une transcendance un peu tarte, par fainéantise théorique. Et bien que la démarche du cinéaste s'apparente à l'organisation du récit dans une peinture médiévale plutôt

qu'à celle d'une oeuvre du quatorciento, à la perspective albertienne, cela ne signifie pas qu'il est question de religion, de sacré. Une méthode peut se réinventer, s'éprouver loin des discours qu'elle a permis de produire traditionnellement. Chez Dumont, il y a de la fatalité, certes, mais pas forcément de morale, de religion. Le cinéaste sème des signes dans toute leur unicité au lieu d'orienter le regard comme le font d'usage les cinéastes en érigeant des niveaux d'importance et de lecture. Les personnages, les objets, les espaces sont ramenés à une signification unique, simple et la mise en scène permet au spectateur de tisser les liens qui en découlent là ou d'usage, un personnage prégnant nous guide pour interpréter à travers lui tous les autres éléments du film.

L'idée d'éléments dépouillés, ramenés à une unicité, de personnages « parties » nous invite à convoquer Nicole Brenez citée en introduction. Elle écrit dans *De la Figure en général et du Corps en particulier. L'invention figurative au cinéma* :

« Pourquoi inventer le personnage, à quoi cela sert-il, ne suffit-il pas de décrire les choses et d'affiner les formes documentaires... ? C'est que justement le personnage de cinéma vise rarement le singulier, ne relève pas de l'incomparable, au contraire ; bien plus souvent il est une silhouette chargée de donner forme, provisoirement, à une valeur, une fonction, une idée.. À l'acteur la charge ou les résidus de la singularité. Le personnage, lui, constituera un exemple, un cas, un emblème, un vecteur réclamant interprétation : littéralement, il est un faire-valoir. »

Si le personnage est un faire-valoir, de quelle valeur est-il l'adjuvant dans *Flandres* ? On pourrait, de prime abord, penser au récit. Or, Nicole Brenez elle-même, définit le récit comme somme des différents mouvements, des différentes dynamiques du personnage ; ce n'est donc pas au « récit » que le personnage se subordonne mais bien au point de vue que propose la mise en scène.

Quel est le point de vue de *Flandres* ? La question est complexe dans la mesure où le cinéaste est connu pour livrer des éléments au spectateur dans le dénuement, la crudité. Il semble souvent estimer que son travail consiste à proposer des combinaisons, à juxtaposer des éléments et à laisser le public faire les liens empiriques qui en découlent. Beaucoup des personnages tiennent des propos racistes, reproduisent des stéréotypes, sont des clichés de société. Néanmoins quelque chose de profondément étrange, d'original, de non conventionnel s'en dégage. Au milieu des horreurs et des tourments filmés un geste, un mot si ténus soient-ils vont nous pousser à nous placer du côté de *L'humanité* comme le titrait son second film.

Quel est donc le discours de *Flandres*, son sujet ? Le cinéaste répond à cela sans détour lorsque Philippe Rouyer le lui demande :

« La guerre. Comme métaphore de la violence de dire je t'aime à l'être aimé en mettant en dehors le rival. La guerre c'est la guerre du désir dans la conquête de l'être aimé il y a forcément une guerre contre des rivaux »

Parler de sentiment amoureux, de relations humaines à travers la guerre revient à évoquer ces questions à travers des considérations spatiales. Me revient alors, le titre d'un livre d'Yves Lacoste (géographe et géo-politologue) publié en 1976, *La géographie ça sert d'abord à faire la guerre* (qui, sous son titre provocant, décrit la géographie comme un ensemble de connaissances rapportées à l'espace et constituant un savoir stratégique). Le terme géographie provient du latin « geographia » se composant de « gé » : la terre et « graphein » : écrire. On le traduit littéralement par « dessin de la terre ». Le dessin de la terre qu'esquisse *Flandres* est mental, amoureux.

Il nous revient alors de tenter de comprendre le rôle des espaces qui structurent et orientent le film. On a vu avec Jean Renoir et *Partie de campagne* qu'au cinéma le paysage ne peut être totalement émotionnel car s'il l'est, c'est en raison de sa juxtaposition au personnage (et c'est donc à ce dernier que revient l'émotion). *Camille*

Claudel 1915 nous a servi à comprendre qu'au cinéma et ailleurs le paysage et la religion sont deux notions qui peinent à cohabiter.

Ici, tachons de nous demander si le paysage peut être « mental » et plus encore « amoureux ».

Le premier élément spatial significatif du film, l'objet du premier plan, est le métier de Demester : il est paysan. Le film s'inscrit dans une tradition occidentale tenace, que je commence à penser inébranlable, d'oeuvre portée par le point de vue dominant d'un personnage principal. Le personnage auquel le film s'attache, qui portera pour l'essentiel le récit, à travers lequel s'exhalera ce que je nomme le point de vue est donc paysan. Or, si l'on pense au chapitre « Pays, Paysans, Paysages » du *Court traité du paysage* d'Alain Roger, c'est un métier qui implique un rapport particulier à son environnement. L'auteur remarque qu'en occitan, langue éminemment paysanne, on traduit « Le paysage est beau » par « Es bravo lo país ». « beau » devient « brave » et « paysage » devient « pays ». Cette traduction semble d'emblée pointer le déficit esthétique qu'ont les autochtones au niveau de la perception de leur lieu de vie. En plus de remarquer cette différence linguistique, Alain Roger parle d'une conversation avec un paysan qui, lorsque il lui dit « il est beau ce pré », lui répondit « Oui il donne 1000 bottes de foin ». La prédominance de l'utilitaire sur l'esthétique par les usagers d'un lieu est rendue assez probante par ces deux exemples, que ce soit en Occitanie ou ailleurs (on peut supposer qu'en Flandres il en est de même).

« Le paysage c'est l'aspect des lieux, c'est le coup d'oeil, c'est une distance que l'on prend par rapport à sa vision quotidienne de l'espace », c'est à dire que l'appréciation esthétique en oeuvre dans le paysage, en plus de supposer un bagage culturel suppose du recul. Le paysage est une notion somme toute assez citadine. Ce recul et cette culture sont fusionnés en le mot « reculture » par Alain Roger.

Bruno Dumont naît à Bailleul dans le Nord en 1958. Il s'installe à Lille pour étudier la philosophie et l'enseigne ensuite dans le Nord. Ainsi, le détachement nécessaire à la perception « artialisée » de son terreau d'origine est, pour lui comme pour beaucoup d'autres, permit par cette distance avec le commun que la culture nous alloue (l'exode urbain momentané est souvent nécessaire pour se faire).

De plus, les personnages des films de Bruno Dumont bien qu'ils s'abstraient à toute classification naturaliste, sociales, évoluent dans ce qui ressemble à des milieux socio-culturels bas, là où, le cinéaste est fils de « bourgeois » selon ses dires. Les acteurs de la plupart de ses films ne sont d'ailleurs pas comédiens de métier, ils proviennent directement des lieux filmés. Sans tomber dans des analyses sociologiques déplacées, on remarque la différence de milieu social entre le cinéaste et les sujets filmés constitue une authentique forme de « recul ».

Culture et recul, donc « reculture » sont bien à l'oeuvre dans le regard que porte Dumont sur ses sujets filmiques. Cette reculture est la base d'un regard singulier et novateur que je ne trouve pas méprisant ou supérieur comme on l'entend parfois. C'est d'ailleurs ce même décalage qui a, je crois, généré de la confusion autour de l'idée de transcendance et de religion traversant prétendument son cinéma. Car on a du mal en occident à sublimer des classes socioprofessionnelles telle que celle que dépeint *Flandres* sans prendre le détour, un peu facile, de la sacralisation. Si un nigaud est beau, s'élève à une forme de grandeur, fait quelque chose d'exceptionnel par rapport à son milieu on aura vite fait de trouver une symbolique religieuse là dedans.



La « reculture » du cinéaste nécessaire pour filmer son personnage ne veut pas dire que ce dernier soit lui même doué de « recul » et de « culture » dans l'appréciation de son environnement, bien au contraire. Le rapport de Demester à son environnement dans le film n'est pas esthétique, il l'est uniquement pour nous lorsqu'on voit ce qu'il voit. Cela ne veut pas dire pour autant que la relation entre le paysan et sa terre soit inférieure à une perception « artialisée », paysagère telle que celle du spectateur de *Flandres*. Cette relation est simplement symbiotique. Or la symbiose est une valeur que la culture occidentale a du mal à promouvoir (à la différence de la culture asiatique qui, nous le verrons, pose la symbiose comme « état suprême permettant la perception du paysage »). Montrer un paysan en symbiose avec son environnement ne relève pas moins de l'exploit, au cinéma ou ailleurs. Si l'on pense à la représentation la plus populaire de la paysannerie en France : *L'Angélus* de Millet, est-on face à une représentation symbiotique ? Je ne le crois pas. Le paysan et sa femme sont montrés en train de prier, loin d'un clocher et d'un village à l'horizon. Leur activité agricole n'est pas le sujet du tableau, de vagues outils à leur pieds (pour l'homme la fourche phallique et pour la femme le contenant qu'est la brouette) justifient la représentation, posent le contexte. Ils sont signes, santons (et ce malgré la perspective albertienne qui structure le tableau). On remarque que la religion même lorsque elle n'est que le sujet d'une oeuvre, sans que l'on n'utilise sa méthode traditionnelle, médiévale, de représentation (les signes agencés également sans perspective), transforme en signe tout ce qu'elle utilise pour produire du sens. Demester, notre paysan, est quant à lui filmé en train de travailler durement mais avec beaucoup de grâce dans la peinture que Dumont en fait. La mystérieuse relation qui s'établit entre lui et sa terre au début du film, notamment dans des champs contre champs entre lui et les prés, évoque merveilleusement l'étrange relation qui le lie à Barbe, son amie, de laquelle il est amoureux. Quelque chose de poétique, d'inavoué, sous-tend les champ contre champ entre son visage et les prés vus depuis sa ferme ; c'est cette même chose qu'on perçoit, très ténue, entre lui et Barbe : de l'amour. Son rapport à ses terres n'en est pas moins rustre, difficile comme le sont les rapports sexuels qu'il partage avec la jeune femme.



L'Angélus
Jean-François Millet
1857-1859, 55,5x66
Musée d'Orsay, Paris

« Quand on filme un paysage, il représente le climat intérieur du personnage. Je ne filme pas les Flandres, je filme l'intériorité du personnage. Quand vous avez un plan subjectif de Demester qui regarde le paysage devant sa ferme, on est à l'intérieur de Demester. Je ne filme pas les paysages comme un documentaire, je ne suis pas un cinéaste social, tout est mental, intérieur. » (Bruno Dumont à Philippe Rouyer)

Bruno Dumont ne filme jamais vraiment la « nature », il filme la culture : les lieux de l'agriculture ; les Flandres : des champs et des bosquets taillés par les mains de l'homme, au loin un clocher, l'humain est partout.

Lorsque il filme cela sans qu'un personnage ne vienne concentrer la tension du plan, c'est à dire quand il fait un plan vide, il filme comme en ayant mis la caméra dans le crâne du personnage, aux portes de ses orbites, juste devant son cerveau. Le plan s'en retrouve par la force des choses, contaminé, coloré par le personnage dans lequel la caméra est posée. C'est cela que faisait d'ailleurs Renoir dans *Partie de campagne* avec moins de crudité et de frontalité.

Convoquant *l'Angélu* de Millet, on entérine le fait que le paysage n'advient pas quand le sacré l'en empêche (on parle d'ailleurs de « scène de genre » pour ce type de tableau, moyen d'honorer le paysage pourtant prégnant). *Flandres* montre que bien que la juxtaposition d'un plan de paysage à un plan de personnage annule en quelque sorte le paysage car l'espace filmé devient projection du personnage. Se faisant il empêche l'appréciation des lieux en tant que « paysage » par le spectateur, l'espace est automatiquement phagocyté par le personnage. Le film de Dumont, comme *Partie de campagne*, célèbre le pouvoir du procédé qu'est le montage. Quelque chose de magique se produit. Ce n'est pas vraiment du paysage, c'est autre chose, mais c'est bien une émotion que seul l'art procure qui est à l'oeuvre. Le cinéma français (celui de notre corpus du moins mais je tiens à penser au cinéma français dans sa grande majorité) ne peut se défaire du « moi » souverain, de la culture du « je » et du personnage écrasant tout le reste mais produit tout de même une émotion à partir de la mise en image de lieu, procédé qui me semble cousin de celui à l'oeuvre dans le paysage.



Le film de Dumont a cela d'exceptionnel qu'il prend à rebours son propre système de champ contre champ paysage/personnage décrit plus haut. Juste avant que Demester ne parte, lui et Barbe ont un rapport sexuel. On passe ensuite à un étrange plan subjectif sur le ciel et le haut d'un arbre, ce que les personnages voient. On les entend alors respirer comme sur les plans paysagers subjectifs précédents du film. C'est alors qu'il entre dans le plan par le bas du cadre. Ce qui se produit alors s'apparente à une destruction du dispositif mise en place jusqu'alors par le film : quelque chose d'étrange s'opère ici. Si ces plans ne sont plus la vue depuis le crâne des personnages, que sont-ils ? Pas de réponse. Ils mettent simplement en branle l'équilibre des choses et annoncent un grand bouleversement tant narratif que lié à la mise en scène : la guerre.

Bruno Dumont casse le dispositif qui construisait son film jusqu'alors au moment où il envoie son personnage dans l'inconnu d'un pays étranger pour combattre. Aucune information géographique, politique n'est donnée à propos du conflit en marche, il nous revient de s'en saisir comme du reste : en tant que signe, dans toute sa simplicité, son unicité. Lorsque le spectateur tente de tisser des liens entre

cet élément et le reste du film il le rattache naturellement à l'autre conflit à l'oeuvre dans *Flandres* : l'amour contrarié de Demester pour Barbe. La dimension signalétique du cinéma de Dumont à cela d'intéressant qu'elle rend caduque les classifications usuelles qui séparent les faits, les émotions, les espaces et les personnages. Un rôle de Demester quand Barbe couche avec un autre homme, le meurtre d'un guerrier ennemi dans le désert, deux éléments n'ayant absolument rien à voir se retrouvent sur le même « plan », ont la même importance.

Dumont parle de la guerre comme d'un « espace mental » mais se corrige ensuite en disant que tout est mental dans le film. La construction structurelle du film est d'ailleurs éclairante à ce propos. On alterne entre les séquences qui filment Barbe qui s'enfonce dans la folie et celles qui filment Demester qui tue, viole, commet l'irréparable et s'enfonce lui aussi dans l'horreur, la douleur et surtout l'absurde. Un médecin explique la folie de Barbe par une prétendue hérédité en évoquant la mère de cette dernière, emportée par la démence. À cette hypothèse le film n'accorde que peu de crédit, pas plus qu'il n'en accorde aux discours stupides des soldats tentant de justifier leurs actes, de trouver du sens dans cette guerre qui n'en a pas.



L'habileté avec laquelle les deux temporalités, les deux localités du film s'entremêlent est très signifiante.

D'abord les soldats quittent les plaines de *Flandres* et on reste avec Barbe qui rentre seule chez elle. La jeune femme s'assoit à la table du salon, derrière elle une fenêtre sur laquelle un étrange vitrail coloré attire l'oeil, se détache du reste du plan aux couleurs froides, verdâtres. Le dessin sur la vitre représente des fleurs, notre oeil s'y attache, et, sans prévenir nous voilà avec les soldats, à des milliers de kilomètres, assistant à la bagarre de deux d'entre eux dans une palmeraie. Le motif floral, végétal constitue ainsi le seul élément commun entre les deux plans. Le premier saut entre les Flandres et la guerre est brutal, nous surprend.

Les aller-retour qui s'en suivent établissent ensuite systématiquement un parallèle entre l'état physique et psychique de Barbe et les actes des soldats expatriés. Quand ils logent une balle dans le ventre d'un enfant ennemi et que ce dernier agonise, on retrouve Barbe pliée en deux à cause de la douleur de l'avortement qu'elle vient de subir. Lorsque son amie la rejoint, elles parlent un instant, évoquent l'envie d'avoir des rapports sexuels et on retrouve les soldats avant qu'ils ne commettent un viol collectif sur une femme ennemie. Ils sont ensuite capturés par des rebelles, alliés de la femme qu'ils ont mutilé. L'un d'eux est castré et, alors que sa dépouille est traînée au sol, on retourne dans les Flandres pour trouver Barbe alitée, presque morte. Le rythme des aller-retours s'accélèrent ensuite. Ce sont les états d'hystérie et d'accalmie de la jeune femme qui décident des aller et venues entre elle et les événements que subissent les soldats dans le désert. Enfin, alors que le visage de la jeune femme se calme dans le plan le plus serré du film, on retourne pour la dernière fois dans le pays lointain de la guerre à travers un plan large montrant une oasis verdoyante.

Ce faux champ contre champ entre le visage de la jeune femme et un plan de paysage à des kilomètres de là reprend le principe de mise en scène récurrent du début du film et, se faisant, vient sceller l'ensemble. Suite à cela, après un dernier mouvement des deux soldats qui restent, Demester et Barbe se retrouveront dans les Flandres.

Il faut noter que suite à ce « faux raccord regard » entre Barbe et le plan verdoyant sur la palmeraie, notre regard caresse la végétation luxuriante un temps, et des

deux soldats sort des feuilles. C'est Demester suivi de Blondel, un des amants de Barbe au début du film. Dans cet oasis, ce paysage plus mental que jamais, Demester abandonnera son rival à la mort.

Lorsque Bruno Dumont filme son paysan loin de chez lui, il l'arrache à sa terre pour l'envoyer en guerre. Il lui substitue ses habits de paysan pour le déguiser en soldat. Se faisant, c'est ses habitudes, et les quelques traits qui dessinent le personnage qu'il est qui sont gommés. Dans ce pays Demester n'est plus rien.

Alain Roger dans son *Court traité du paysage* évoque le déracinement propre à la découverte d'espaces inconnus, loin de ses habitudes et de son environnement, en temps d'« autisme du dénuement ». Ainsi, il écrit qu'au lieu de parler de dépaysement, on pourrait parler d'*empaysement*. À travers cette idée, teintée d'une pointe de conservatisme occidental, il avance qu'éloigner un être de son territoire, de ses habitudes revient à l'éloigner des représentations qu'il connaît et de la culture qui est la sienne. De cette action résulterait cet « autisme du dénuement » c'est à dire cet état d'incompréhension, sorte de nouveau niveau de perception de l'espace. Sans pour autant juger cet état néfaste, Alain Roger semble nous mettre en garde sur le « dépaysement » qui s'opère alors. Si un homme est loin de chez lui, dans un lieu inconnu qu'il peine à interpréter à la lumière de sa culture, de ses codes, des représentations culturelles qu'il connaît, alors le paysage peinera à lui apparaître. Que l'on partage ou non cette proposition, Bruno Dumont semble la faire sienne si l'on observe la façon avec laquelle il filme Demester dans le pays où il fait la guerre. Jamais un champ contre champ entre lui et ce paysage inconnu n'a lieu. Jamais on ne filme le désert, les paysages arides et grandioses sans que les soldats ne soient dans le champ et ainsi, ne concentrent la tension du plan. Le fait qu'ils soient en guerre dans ce lieu n'est pas étranger à cela.

Le seul champ contre champ entre un visage et le paysage de ce lointain pays et celui, évoqué plus haut, entre Barbe et l'oasis finale. N'est ce pas un magnifique moyen de mettre en scène la question du paysage que de faire cela ? Barbe s'imagine ce pays qu'elle ne connaît, elle en propose une vision singulière à travers ce seul raccord. Et c'est ici que l'on comprend que cette guerre est bien mentale, que c'est en quelque sorte Barbe qui nous la conte. Car les soldats ne voient rien autour d'eux.



Albrecht Dürer, *La grande touffe d'herbes*, 1503, 41x31,5
aquarelle et gouache sur papier, musée Albertina, Vienne

Le jardin comme mise en espace de la conception occidentale du paysage, le *jardin-personnage* _____

La réalisation d'un plan fixe de cinéma implique le choix d'une position de caméra, exprimant un « point de vue ». Le metteur en scène décrète, en choisissant cela, d'une position idéale d'observation de ce que l'on va regarder, à l'image du paysagiste, de l'urbaniste, qui construirait un belvédère en un point donné d'une promenade afin de dire aux usagers que c'est depuis là que l'on est le mieux placé pour saisir l'essentiel de ce qu'il y a à voir.

Toutefois, si cette démarche peut être remise en cause en termes urbanistique (on est en droit de penser qu'il nous appartient de saisir les lieux que l'on découvre avec toute notre subjectivité, sans être orientés par une pensée spatiale pré-existante), au cinéma, cette démarche est indispensable, elle forme la mise en scène.

L'autre choix qu'effectuent metteurs en scène et opérateurs lorsque ils composent un plan est celui de la focale. Bien qu'impliquant des changements de perspective, de profondeur, la focale décide en premier lieu d'une certaine valeur de plan, de la largeur de ce que le cadre va englober.

En réalité, la position de la caméra ainsi que le choix de la focale sont deux notions complémentaires et indissociables, chacune prenant en charge à sa manière les notions de distance, de profondeur : additionnées, elles composent le plan.

Pour amorcer cette partie, je propose de réfléchir dans un premier temps à la notion de plan fixe.

Décrire, très simplement, le mécanisme en marche lors de la mise en oeuvre d'un plan fait, d'une certaine manière, écho à une certaine définition du paysage qui schématiquement, apparente cette notion à la « découpe » effectuée au moyen des yeux dans un pays.

L'« artialisation in-visu » d'Alain Roger décrit le processus culturel à l'oeuvre dans l'appréciation du paysage. Ce serait, dans une certaine mesure les ciseaux qui découperaient instantanément le paysage et le détacheraient d'un environnement. Ces définitions semblent arguer le fait que le paysage, comme la peinture ou le plan de cinéma, se définit en premier lieu au moyen d'une idée de limite.

Si l'on se pose la question de la matérialisation physique de cette limite, on est en droit de se demander quelle en serait la mise en oeuvre « in-situ ». On pense dès lors à une clôture, un muret, une délimitation physique.

L'idée de délimitation rejoint les considérations développées dans la première partie quant à la subordination permanente des espaces naturels aux personnages, à un sujet. Eriger une clôture revient à s'approprier un lieu pour le faire sien, le conserver, le modifier selon son bon vouloir.

À ce titre, la conception du paysage détaillée ci-dessus me semble tout à fait applicable au jardin, si ce n'est même davantage qu'au paysage. Ainsi le cinéaste filmant un espace vide, où s'épanouit le végétal ne construit-il pas, à l'aide des quatre lignes qui sous-tendent son cadre, un jardin plutôt qu'un paysage ?

Pour réfléchir à cette proposition, je propose de confronter cette brève analyse à des oeuvres de cinéastes filmant d'authentiques jardins. Ainsi, il nous sera permis d'observer les mécanismes à l'oeuvre dans le filmage de ce type de lieux. Comprendre quelles différences la prise de vue exacerbe entre ce qu'est le jardin et ce qu'est le paysage constitue un détour inévitable afin d'aller vers une définition plus complète et avisée du paysage et des films qui s'en emparent pleinement.

High Life de Claire Denis, un potager médiéval au coeur d'un vaisseau spatial perdu dans l'espace

High Life est un film réalisé par Claire Denis, sorti le 7 Novembre 2018. La réalisatrice en signe le scénario avec Jean Paul Fargeau. On y suit le quotidien d'un groupe de criminels condamnés à mort, ayant accepté de commuer leur peine en devenant les cobayes d'une mission spatiale en dehors du système solaire. Durant le voyage vers un trou noir, véritable huis-clos spatial, les prisonniers subissent diverses expériences de reproduction.

La première séquence du film condense de manière plus ou moins métaphorique les enjeux du film. Elle s'ouvre sur une succession de plans de végétaux. Le premier est un lent panoramique sur ce qui ressemble à un jardin potager : des pieds de tomate, des salades, des choux, des herbes aromatiques. La caméra caresse lentement ces éléments sur lesquels tombe une fine bruine. On distingue en arrière plan des motifs architecturaux : de la tôle et des tuyaux, mais aussi des outils tels que la poignée d'un transpalette. On pense alors être dans une serre potagère telle qu'il en existe dans de nombreux jardins. De plus, la nature de la bruine est rapidement identifiable comme arrosage artificiel. S'en suivent une série de plans plus serrés sur des feuilles humides, des courges à demi cachées. Enfin, une botte en plastique à demi-enterrée vient clore cette introduction, comme une énigme teintée d'inquiétude. On passe ensuite à l'extérieur de la serre. Ainsi, les premiers éléments architecturaux du vaisseau spatial se distinguent. Au son, les gazouillements d'un bébé retentissent. Une échelle, des tuyaux et un couloir apparaissent ensuite et nous conduisent, à travers un lent travelling, vers la chambre d'un nouveau né, assis dans un petit parc de fortune. La voix d'un homme répond aux gazouillements du bébé, lequel fixe un écran déroulant une série de chiffres.

On découvre l'homme dont provient la voix : en tenue de cosmonaute, à l'extérieur du vaisseau, au milieu de l'immensité noire des cieux, qui répare un panneau à l'aide d'une clef à molette. C'est Monte, le père de Willow, le bébé. À l'intérieur du vaisseau, sur l'écran, des images d'un western se diffusent face à l'enfant, comme des réminiscences de la terre, bien loin déjà.





Afin de poursuivre attardons nous sur la construction du film qui mêle plusieurs temporalités :

- Des flashbacks terrestres, tournés en 16 millimètre, distillent des éléments de compréhension quant au passé de certains des résidents du vaisseau sur terre, aux crimes qui les ont conduits à accepter cette mission sans espoir. C'est la seule temporalité se déroulant hors du vaisseau.
- Une époque révolue, retrace les événements ayant conduit à la fin de l'expérience : la mort successive des passagers. Elle détaille aussi les expériences de reproduction menées par le Docteur Dibs laquelle cherche à faire naître un enfant dans l'espace sans qu'aucune relation sexuelle n'ait lieu.
- Une époque où Monte, survivant, élève seul son bébé Willow, née dans le vaisseau selon des modalités sur lesquelles nous reviendrons.
- Une dernière époque durant laquelle Monte et Willow, sa fille devenue adolescente, arrivent aux portes d'un trou noir marquant la fin du voyage.



Le voyage qu'effectuent les prisonniers ne prévoyant pas de retour vers la planète Terre, le vaisseau spatial est autosuffisant : on y recycle l'eau, l'urine, les déjections, les déchets. Les détenus sont toutefois maintenus sous culture par un système informatique les reliant à la Terre : toutes les 24 heures, ils doivent enregistrer un compte-rendu vocal qui réactive les systèmes électroniques de l'appareil sur lequel ils ont embarqué. Une attention particulière est portée à l'architecture du vaisseau dès la séquence d'introduction. On comprend que le vaisseau se compose de deux étages : en bas, la serre potagère, la « fuck box » (nous y reviendrons) et la machinerie, au premier étage, en haut de l'échelle, le couloir feutré donnant sur les chambres, les espaces de vie.

La pièce du vaisseau matérialisant le mieux les problématiques soulevées par le film est celle abritant le jardin intérieur : une pièce verdoyante où les détenus cultivent les légumes qui les nourrissent. Suite à la séquence d'ouverture, Monte entre dans la serre et en sort les bras chargés de quelques légumes. On l'observe ensuite préparer une purée et nourrir le bébé.

Dans son architecture, le jardin s'inspire très nettement des jardins potagers du Moyen-Âge : on y retrouve des carrés centraux surélevés entourés de parterres où des légumes poussent plus librement. Des casiers métalliques pendus aux murs

isolent certaines plantes. La culture y est rationalisée, rien n'est laissé au hasard. Le jardin est nourricier.

Malgré la grande place de la religion dans la société occidentale médiévale, le jardin potager s'en trouve quelque peu épargné : il est dédié à une basse besogne matérielle, celle de nourrir les êtres de chair (là où l'église nourrit l'esprit). Le potager médiéval n'est pas, à l'époque, un « jardin » proprement dit.

On constate cependant qu'en tant que seul espace végétal du vaisseau, il devient rapidement un lieu de commémoration terrestre pour les détenus. Ces derniers ne peuvent s'empêcher de lui attribuer une dimension rituelle.

Plusieurs séquences illustrent cela : Durant une tempête de radiations, l'une des détenues, Mink, se réfugie dans la serre potagère, en position foetale, comme pour tenter de disparaître sous la végétation. Dans une autre, Boyse, la mère de Willow accompagnée d'une codétenue, se couvre le visage de terre. Monte la surprend et la jeune femme lui dessine un trait marron sur le front, exécutant une sorte de geste tribal. Lorsque l'une des prisonnières meurt, Boyse tente de mettre une poignée de terre dans le sac en plastique lui servant de cercueil avant d'être arrêtée par le docteur Dibs qui ne veut pas boucher le système de ventilation de cette morgue de fortune. Comme souvent chez Claire Denis, les gestes sont instinctifs. Les personnages ne théorisent pas la dimension rituelle de leurs actes, ils les exécutent sans s'en formuler la raison. La serre est donc le lieu de l'expression d'anciennes habitudes terrestres, inutiles et ridicules certes mais nécessaires à la survie, à l'équilibre psychologique des résidents. Une des séquences du film est d'ailleurs particulièrement parlante sur ce point. On y observe Willow, la fille de Monte devenue adolescente qui prie. Etant née dans le vaisseau, espace scientifique, elle n'a jamais eu accès à aucune forme de religion jusqu'alors. Joignant simplement ses mains elle reproduit un geste aperçu sur les images qui viennent parfois polluer les écrans du vaisseau, comme des virus émanants de la planète terre. L'adolescente prie, sans savoir pourquoi, sans savoir qui, sans même savoir ce qu'elle est en train de faire. L'idée de l'absurdité de ce geste, ici enseigné par une forme éloignée de télévision prête à sourire et démontre le besoin de rituel qu'à toute personne, même née dans l'Espace (donc biologiquement humaine et réellement inculte dans tous les sens du terme).

La tradition jardinière occidentale définit les jardins en tant que lieux clos séparant un être de son pays, dessinant une limite, une sorte d'intérieur dans lequel la nature serait mise à l'abri et pourrait se parfaire et se raffiner grâce à des mains humaines. L'idée d'intériorité, de repli sur soi est présente, la dimension spirituelle et rituelle y semble induite.

Dans le vaisseau de *High Life*, les prisonniers attribuent ces fonctions à un potager et le transforment ainsi en un authentique jardin.

Cézanne parlait de ses intentions picturales paysagères en tant que « torrent du monde dans un pouce de matière ». L'idée de métonymie qu'il assignait à sa peinture se retrouve dans le concept même de jardin mais aussi dans celui de potager. Un potager, c'est la mise à portée de main de délices choisis. De la même manière, un jardin vise à concentrer dans un espace restreint, une certaine idée du monde entier. L'auteur français Michel Tournier écrivait d'ailleurs dans *Les Météores* :

« Le jardin nain, plus il est petit, plus vaste est la partie de monde qu'il embrasse... Ainsi, le lettré dans sa modeste demeure, le poète devant son écritoire, l'ermite devant sa caverne, disposent à volonté de tout l'univers »

La fonction métonymique de tout jardin est mise en exergue par Claire Denis dans son film. Dans le cas d'un vaisseau spatial flottant à des années lumières de notre planète elle est énorme : c'est la Terre entière que le potager rappelle. Dans une séquence, Monte jardine avec un de ses co-détenus, Tcherny. Ce dernier parle de son fils, Monte lui répond qu'il doit être vieux à l'heure qu'il est, peut-être même mort. Tcherny parle de la serre en tant que « petit jardin qui lui permet de jouir du présent ».

Si on se base sur la théorie de la relativité développée par Einstein (le film la convoque en sous-texte dans les mots de Monte), étant donné que le vaisseau circule à une vitesse avoisinant celle de la lumière, le temps s'y dilate. Si quatre années ont passé pour les prisonniers en son sein, des dizaines se sont écoulées sur terre. Dès lors, se posent nombre de questions : combien d'années se sont écoulées sur Terre ? L'idée des légumes que Monte et Tchery sont en train de soigner comme étant les derniers de leur espèce s'impose même, tant le sort de la planète semble lointain, incertain. À cette séquence, suivra celle de la mort de Tchery. L'homme s'assoit dans la serre, s'endort et disparaît dans un fondu enchaîné, avant que la terre ne vienne couvrir le vallon formé par son corps, comme une tombe. Une musique plus spirituelle que celle du reste du film accompagne cela. Alors que tous les prisonniers sont morts, Monte va s'asseoir dans la serre à son tour et se rase la barbe. Cette fois, au lieu de collecter et de conserver les poils pour les recycler il les enfouit dans la terre environnante. Le jardin de *High Life* fait ainsi office de garde-manger, de lieu de culte, symbolise la terre dans son entier. Il fait même office de cimetière.

Outre ces considérations « propres » au jardin du film, ce décor sous-tend et métaphorise aussi la principale intrigue du film, d'ordre sexuel. Le jardin est l'unique lieu de reproduction en tant que telle du vaisseau : les plantes s'y fécondent et se perpétuent. Dans le vaisseau la sexualité est totalement proscrite. Elle se cantonne à un espace, au sous-sol, à côté de la serre que les passagers nomment la « fuck-box ». En ces lieux, les détenus vont, un par un se masturber entre des murs qui se meuvent selon leurs désirs. Seul Monte se refuse à cet exercice. Cette mise en espace de la sexualité écarte supposément toute possibilité de relation entre les passagers et ainsi tout conflit entre eux. Dans l'espace, les choses sont cloisonnées, rationalisées. Une fois les autres détenus morts, Monte se retrouve seul avec sa fille. Les liens filiaux bien que génétiques sont médiatisés par le fait que la jeune Willow est le fruit d'une entreprise scientifique. Comme nous le disions plus tôt, elle n'a jamais connu la terre, les seuls éléments de lecture dont elle dispose pour comprendre son environnement sont ceux que son père lui transmet. Un amour filial profond naît, les séquences de sommeil enlacés entre le bébé et Monte en attestent.

Plus tard, les liens oedipiens qui se dessinent entre l'homme et sa fille sont exacerbés par le fait qu'ils sont seuls, homme et femme, et le resteront à jamais. Dès lors, que faire ? Monte, tente de se réfugier dans des principes terrestres n'ayant plus grande valeur là où ils sont, tandis que sa fille se rapproche de lui, innocemment, guidée par une attraction animale pour l'homme qui est son père.

Cette intrigue se développe dès le début du film. Au détour d'une séquence, la caméra de Claire Denis balaie avec insistance le sexe du bébé lorsque son père fait sa toilette. Avant cela, la première séquence d'interaction physique entre Monte et sa fille se déroule dans la serre potagère. Le bébé est assis par terre, au milieu des légumes, elle porte quelque chose à la bouche. Son père, occupé à jardiner plus loin la remarque, la somme d'arrêter lui disant que « c'est sale ». Il s'approche d'elle, la prend dans ses bras. La petite fille arrache ensuite un morceau de feuille de l'une des salades et la donne à manger à son père. Elle ramasse ensuite « la première fraise » un peu plus loin et la donne à manger à Monte de la même façon. C'est ici que le mécanisme de mise en branle des rapports entre un père et une fille est esquissé par le film. Un nouveau né donnant à manger à son père est une scène rare, qui inverse l'ordre habituel des choses. Dans la séquence qui suit, Monte cuisine pour Willow, encore bébé. Alors qu'il jette les déchets du repas dans d'étranges poubelles, il explique à sa fille que tout est recyclé dans le vaisseau. Il la somme ensuite de ne jamais manger ses excréments ni de boire sa propre urine (ce qu'ils font pourtant), lui expliquant que c'est un « tabou ». On prend alors conscience de la difficulté qu'aura ce père à enseigner à cet enfant l'énormité des règles et des barrières qui érigent nos sociétés. Dans l'espace, elles semblent dérisoires néanmoins ne pas tenter de s'y soumettre signifie probablement pour le personnage une forme de fin pour son humanité.

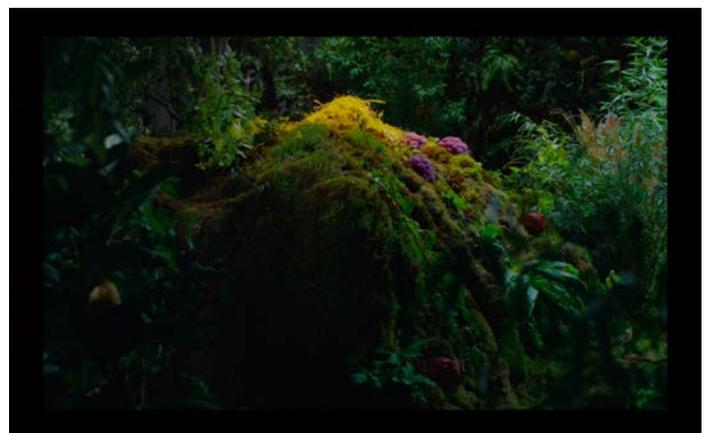
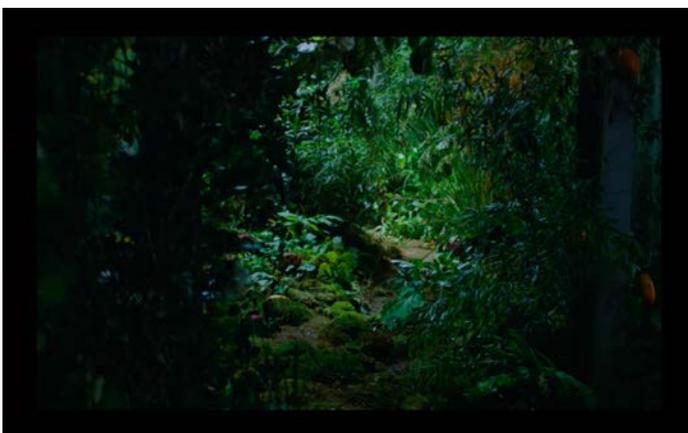


Plus tard dans le film, alors que Willow est déjà adolescente, un vaisseau analogue à celui dans lesquels les personnages évoluent vient s'arrimer au leur. Monte est réveillé par la présence de sa fille dans son lit, après qu'il l'ait sommée de retourner se coucher plus loin, on sent chez le personnage une lueur d'espoir, d'avenir, perçue dans cet autre vaisseau. Lorsqu'il y entre, il découvre des chiens, morts et vifs livrés à eux-même. En retournant dans son vaisseau, Monte repousse sa fille et va se laver dans la serre, se « désinfecte » selon ses termes, sous l'arrosage automatique. Sa fille le regarde, la tension sexuelle monte.

Encore une fois, la scène se déroule aux abords de la serre. On remarque alors que la végétation en son sein est devenue luxuriante, que la pièce qui contient toute cette verdure semble prête à exploser. Ces plantes, à la différences de Monte, se sont reproduites entre elles, défiant certaines lois de la nature qui rappellent le, empêchent à des graines issues d'un même pied de se féconder. Dans l'espace, alors que même ces lois naturelles semblent ne plus avoir aucune valeur, Monte est seul avec sa certitude, face au désir inconscient de sa fille et à la mort inexorable. Une réponse stellaire advient alors sous la forme d'un trou noir. Le père y entrainera sa fille.

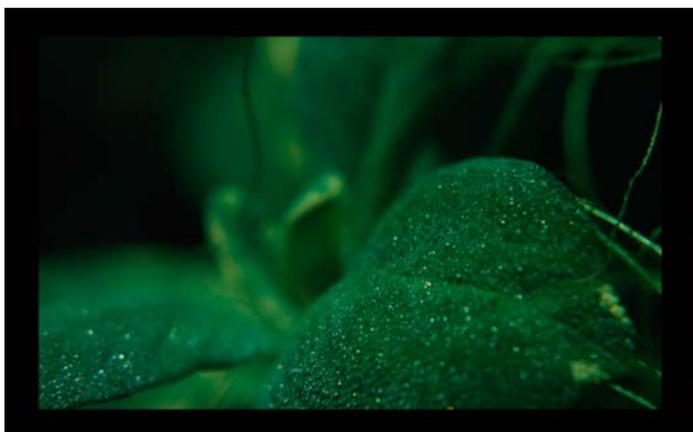
Une fois le vaisseau déserté par les deux personnages au profit d'une petite navette les conduisant vers la mort, quelques plans vides du vaisseau à demi-détruit s'offrent à nous.

On retrouve la serre, plus luxuriante que jamais. Comme au début du film, aucun personnage ne colore ces plans de son point de vue. Les plans font sens seuls, en tant que tels. L'un d'eux ressemble à une tombe, que l'on dirait sortie d'un récit merveilleux. On assiste à un jardin potager devenu authentique nature. La végétation n'étant pas soumise aux conventions qui conduisent les personnages vers la mort, elle s'est reproduite et libérée de sa condition primaire, a muté, s'est transfigurée, se libérant de la main de l'homme.



La « nature morte » du début du film, le potager, cède place à la traduction anglaise désignant ce type de peinture : « Still Living », un morceau d'authentique nature.

Quel bilan tirer du jardin de *High Life* ? Il semblerait que ce « jardin », de par le propos que développe le film, explose presque les barrières qui le contiennent et qu'en son sein, ses qualités nourricières disparaissent au profit d'une authentique portion de nature, où le végétal a dessiné son propre mode d'existence. Claire Denis esquisse aussi l'idée que la nature en tant qu'entité irréductible aux moeurs, à la culture, est capable de mutation et ainsi peut se libérer de sa condition de base, si utilitaire soit-elle. A défaut de proposer une authentique représentation du paysage, le film détaille un espace végétal qui survit aux personnages et existe en tant que tel ce qui, nous en conviendrons, est plutôt rare et remarquable.



Dans le film de Claire Denis, une serre aux allures de potager médiéval, placée dans un vaisseau spatial, se libère de sa fonction nourricière alors que les personnages s'effacent dans l'infinité de l'univers.

Intéressons-nous maintenant à un autre type de jardin, le jardin « à l'anglaise » qui accueille le récit de l'apocalypse que met en scène Lars Von Trier dans *Melancholia*. À la différence du potager « utilitaire » de *High Life*, le parc du château dans lequel se déroule *Melancholia* est un authentique jardin à l'anglaise, dédié à la contemplation, à la jouissance esthétique. Un tel espace convoque des représentations picturales qui nourrissent le scénario du film. Le metteur en scène explicite d'ailleurs clairement ces références qui servent et structurent le récit.

Grâce à ce film, intéressons-nous à cette autre forme de jardin, sorte de tentative de mise en espace de schémas picturaux.

Le paysage est une convention du regard matinée de culture visuelle, de peinture souvent. On artialise in visu un lieu qui se faisant devient paysage, selon Alain Roger. On est alors en droit de se demander si ce théorème trouve sa réciproque, si en créant un espace végétal en partant de représentations artistiques, le paysage advient.

Quelques questions à François-Renaud Labarthe, chef décorateur d'*High Life* de Claire Denis

La serre potagère de High Life de par son aspect nourricier et sa construction avec carrés surélevés m'évoque un potager médiéval. Était-ce votre idée ? Pouvez vous préciser cela ?

Non pas du tout. Pas d'inspiration médiévale d'aucune sorte. L'idée était plutôt de créer avec ce lieu une sorte de respiration liée à la hauteur de la serre, à l'espace. On pourrait la voir comme une cathédrale végétale, un lieu quasi religieux dans une acceptation très générale du mot.

La dimension métaphorique de ce lieu est très forte. Il évoque les thèmes du film (procréation, reproduction et même inceste sous-jacent). Avez vous discuté de cela avec Claire Denis ? Si oui, comment, avec quel vocabulaire ?

Pas vraiment en fait. Claire Denis ne fonctionne pas sur ce mode de communication très directe. Sans pour autant faire de la rétention d'information, ce sont des choses qu'elle garde pour elle, qui construisent chez elle l'espace mental du film. À la charge de ses collaborateurs de décoder et d'interpréter ses propos et les références graphiques qu'elle propose.

Ce lieu se réfère-t-il à des œuvres ou des concepts particuliers que ce soit pour vous ou la réalisatrice du film ?

J'étais, au début de notre collaboration très habité par l'image de 2001 l'Odyssée de l'Espace, pour moi la référence absolue. Solaris de Tarkovski bien sûr et quelques autres films américains pour la plupart. Mis l'idée de Claire était de se démarquer totalement de toute l'imagerie cinématographique préexistante. Nous avons donc procédé par échange de références picturales, photo, architecture, œuvres d'art abstraites comme celles d'Anselm Kiefer... Nous avons peu à peu rassemblé les pièces très éparpillées de ce puzzle, éliminant et doutant beaucoup. Cela a fini par donner une sorte d'épure, se référant à un univers carcéral-psychiatrique, d'où presque toutes formes de technologie furent bannies.

Yorick Le Saux lorsque il évoque le film High Life parle de l'aspect clos du décor, de l'idée de lumière à l'intérieur comme toujours générée artificiellement, par les mêmes sources intégrées aux murs.

Je remarque un éclairage un peu différent dans la serre, qu'en est-il ?

Il me paraît assez évident, si l'on se réfère à la réalité d'un engin spatial dans l'espace qu'il en soit ainsi. Pas de lumière venant de l'extérieur, évidemment pas de lumière du jour, d'ailleurs pas d'ouverture le permettant, donc oui sources de lumière artificielle forcément intégrées à l'architecture du vaisseau. L'un des enjeux principaux fût de trouver le bon système pour conserver une certaine temporalité, un rythme jour-nuit, indispensable à la narration et à la survie mentale des passagers. L'éclairage de la serre est sans doute plus doux et se réfère plus à une lumière du jour, indispensable à la croissance des végétaux. L'emplacement des sources est lui induit par l'architecture même du décor.

Plus généralement, pourriez vous me parler du travail de collaboration avec cet opérateur ? Vu l'aspect du décor il semble primordial, très lié au votre.

Nous avons avec Yorick fait plusieurs films ensemble ce qui facilite notre travail commun. Nous avons procédé à de nombreux essais de sources, tubes et autres. Puis bien sûr beaucoup discuter à trois, avec Claire, sur les choix et les emplacements des sources (plafonds, murs, uni ou bilatéral...). C'est un des avantages du travail

en studio, avoir rapidement et en permanence le décor sous la main et pouvoir ainsi procéder à de nombreux essais

Vous parliez dans un entretien des remarques et de la démarche parfois déroutante de Claire Denis sur le décor. Pourriez vous expliciter cela ?

Claire cherche beaucoup, se contredit parfois mais je crois qu'il s'agit là de la démarche d'un artiste en proie au doute et que les certitudes en cette matière sont souvent plus sujettes à caution. Claire ne communique pas directement mais réagit à ce qu'on lui propose. Je dirais pour simplifier qu'elle a besoin de visualiser ce qu'elle ne veut pas pour découvrir ce qu'elle veut. Elle propose des choses qu'il faut décoder et interpréter. Les choses semblent se préciser, lentement, sans jamais être pour autant certaines... Et elle se garde bien sûr la possibilité de changer d'avis jusqu'au dernier moment. C'est évidemment assez compliqué à gérer dans le contexte de la préparation de gros décors en studio où les choses se doivent d'être fixées à un certain moment pour permettre aux équipes de travailler. D'autant plus dans un contexte de production où l'argent ne coule pas à flots et où la rationalité est par conséquent un vrai atout. Nous avons dû nous livrer à un exercice de grand écart quasi permanent, à la fois dangereux et passionnant. Curieusement même si ma connaissance des impératifs du travail en studio devrait me la faire détester et craindre, la démarche artistique de Claire m'apparaît au contraire extrêmement respectable. Celle d'une artiste chez qui le doute est partie intégrante de la création. Je suis d'ailleurs persuadé qu'aujourd'hui encore elle demeure dans le doute...

High Life est un film extrêmement théorique (au bon sens du terme pour moi), comment l'artisan qu'est le décorateur d'approprie t'il cela ?

Je ne crois pas à l'idée de film théorique. Tous les films suivent des théories qui leurs sont propres. Le film de Claire est sans doute plus intellectuel, plus curieux, plus poétique et surtout plus abstrait que d'autres. C'est l'abstraction qui pourrait éventuellement être difficile à apprivoiser et poser problème à ceux qui sont en charge de la fabrication. Et c'est justement là que le décorateur, qui à mon sens n'est pas un artisan, intervient. Il se doit de comprendre cette abstraction désirée, de la traduire en termes de construction et de décoration, où les choix de formes, de couleurs sont prépondérants. Et au bout de cette phase très réaliste et concrète, si le concept de base était le bon, l'abstraction originelle sera conservée...

François-Renaud Labarthe est un chef décorateur français en activité depuis 1984. Il a travaillé sur plus de cinquante longs métrages pour des réalisateurs tels qu'Olivier Assayas, Alain Guiraudie, Catherine Breillat, Arnaud Despléchin, Catherine Corsini, Pascale Ferran, Xavier Giannolli, Erick Zonca, Romain Gavras, Claire Denis.

Melancholia de Lars Von Trier : un jardin où le monde prend fin

Alors qu'une immense planète nommée Melancholia s'apprête à entrer en collision avec la Terre, Justine se marie dans le château de sa soeur Claire.

Le film se compose d'un prologue et de deux parties distinctes, chacune consacrée à l'une des deux soeurs. Dans la première on assiste à la plongée de Justine dans un état dépressif profond durant la soirée de son mariage. Dans un second mouvement, Justine revient chez sa soeur, seule et en piteux état. Des signes dessinent alors une apocalypse inévitable à laquelle les deux soeurs feront face avec le fils de Claire, âgé de 6 ans.

Melancholia est film écrit et réalisé par Lars Von Trier sorti en 2011.

Si la séquence d'ouverture du film de Claire Denis étudiée précédemment déroulait mystérieusement une série de plans à valeurs métonymiques, évoquant ce qui allait se produire dans la suite de *High Life* à travers son jardin potager, le prologue du film de Lars Von Trier est bien plus explicite.

Au son du *Prélude* de Tristan et Iseult de Richard Wagner, une série de plans extrêmement ralentis donne à contempler, pendant de longues minutes, les phénomènes physiques terrestres qui précéderont la collision de notre planète avec Melancholia. Le ralentissement de ces plans en fait presque des images immobiles, ce qui exacerbe leur dimension picturale. Chacun de ces « tableaux » trouve son inspiration dans l'histoire de la peinture européenne.

Ce régime d'image extrêmement particulier contraste avec le reste du film, extrêmement découpé, tourné à l'épaule, en longue focale. Ce grand écart stylistique est surtout un grand écart de point de vue. Excepté ce prologue et quelques plans esseulés sur lesquels nous reviendrons, la caméra est collée aux personnages. Alors que l'on nous a montré, dans une introduction magnifique, l'apocalypse à l'oeuvre, la suite du film fait le choix de rester dans une trivialité humaine que la mise en scène accompagne, s'appuyant sur l'esthétique du Dogme 95, mouvement co-fondé par Lars Von Trier.



L'idée de cette dichotomie est en quelque sorte une remise à plat des notions d'échelle et d'importance. La planète Melancholia s'apprête à anéantir ces notions toutes humaines en éradiquant purement l'humanité et la Terre. Or, le personnage de Justine, en proie à une violente dépression perd au cours du film toute raison et toute logique. Lars Von Trier déclare :

« Dans les situations catastrophiques, les mélancoliques gardaient plus la tête sur

les épaules que les gens ordinaires, en partie parce qu'ils peuvent dire : 'Qu'est-ce que je t'avais dit ?' Mais aussi parce qu'ils n'ont rien à perdre »

Le film ose rapprocher la dépression de son personnage avec la fin de toute chose. En un sens, cette idée est logique, si Justine ne perçoit plus le monde, le monde n'existe plus pour elle. Dès lors, la fin du monde n'est que le prolongement d'une dynamique déjà à l'oeuvre, elle ne s'en inquiète pas, n'en fait pas plus cas que cela.

Le personnage de sa soeur, Claire, est dévasté par l'idée d'une apocalypse prochaine. Elle ne peut se résoudre à la fin de ce qu'elle connaît, de ses habitudes. Elle est incapable d'accepter l'incompréhensible phénomène en cours. Ce personnage incarne une forme de raison, bien humaine. Or, le film semble prendre le parti de Justine et affirmer qu'il n'y a pas d'échelle de valeur entre l'explosion de notre planète et une dépression de laquelle on ne se sort pas.

Cette idée, assez originale et peu rassurante est explicitée dans le prologue. Quand Justine observe avec détachement le monde qui s'écroule autour d'elle, elle ressemble davantage à l'énorme planète qui s'avance lentement vers la terre et la percute, qu'à sa soeur Claire qui tente de fuir, pleure et panique.

Cette idée est mise en scène dans le château scandinave où vit Claire, la soeur de Justine. Une grande partie des séquences se déroule dans les jardins qui entourent la bâtisse.

Si ce film me semble particulièrement juste à convoquer pour traiter de notre sujet c'est parce qu'il se déroule majoritairement dans un jardin, mais plus encore parce qu'il constitue une des propositions de cinéma romantique la plus aboutie que j'ai pu voir. Si l'on réfléchit au lien entre figures et paysages, un détour par ce mouvement est inévitable. Lars Von trier intègre les thèmes et les formes de la peinture romantique et des jardins à l'anglaise dans un récit où les figures et les espaces convergent, dans un même mouvement, vers le néant et l'égalité.



Le film prend la forme d'un huis-clos tourné dans le château de Tjolöholm et son jardin, en Suède. L'immense bâtisse mélange les styles architecturaux Néo-Tudor et Arts & Crafts. L'architecte des lieux, Lars Israel Wahlman construit la bâtisse et son jardin « à l'anglaise » jusqu'en 1898.

Le jardin du château est lié à Claire, la soeur de Justine, propriétaire des lieux. Or, le film épouse le personnage de Justine, élément extérieur qui n'aura de cesse de remettre en cause et de désordonner les lieux, les habitudes et les certitudes de sa soeur à cause de son état dépressif, maladif.

Le « jardin anglais », aussi appelé « jardin paysager », se caractérise par des formes irrégulières, non géométriques. Il s'oppose au jardin à la française en tous points. C'est un jardin aux limites volontairement floues. Des terrasses, des haies, des murets composent différents espaces et s'éloignent progressivement du château pour fusionner avec l'environnement sauvage. Les cheminements sinueux qui s'y déploient conduisent à des points de vue pittoresques, véritables « peintures vivantes ». Ces « points de vue » sont ceux du peintre.

Le jardin à la française, sorte d'antithèse du jardin à l'anglaise, exprime très nettement « le plaisir superbe de forcer la nature » dont parle Edgar Allan Poe, l'idée de

domination de l'homme sur la nature. Les allées du château de Versailles illustrent cette idée avec une certaine majesté.

Les jardins à l'anglaise développent, quant à eux, une esthétique plus libre et sauvage pour offrir aux yeux des promeneurs des compositions d'apparence naturelle, sensées produire sur « l'âme » les effets de la nature. Par son travail, le jardinier tente d'imiter les espaces sauvages au sein d'une surface restreinte. Le jardin a valeur de concentration d'ambiances et de sentiments variés, en différents points de vue marqués d'un banc, d'un pont, d'un kiosque. L'idée qui sous-tend le jardin à l'anglaise est celle de reproduire dans un espace privé une sélection de « paysages ». L'action de reproduire la nature permet au paysagiste de l'harmoniser selon son bon vouloir et de la rendre plus praticable. C'est à dire de maximiser sa dimension picturale, sa composition mais aussi de domestiquer discrètement le végétal qui la compose. Le but est surtout de figer des compositions d'apparence naturelle là où, par définition, de tels espaces sauvages évolueraient perpétuellement. Le jardin anglais veut mettre la nature sous cloche, la figer pour permettre à ses usagers de jouir du sentiment que de tels espaces procurent indéfiniment. La démarche est donc éminemment picturale, dans le sens où un peintre qui s'attellerait à la représentation paysagère, figerait un sentiment de qu'il représente en toute subjectivité. Ce sont d'ailleurs des peintres et non des architectes qui ont conçu les premiers jardins anglais (William Kent notamment).

Si ce travail compose et force le végétal tout autant que les jardins à la française, les intentions mises en oeuvre et l'esthétique qui en résulte sont, en revanche, diamétralement opposées. Ces deux espaces sont tout aussi artificiels mais correspondent simplement à deux façons différentes de regarder.

Si l'on a vite fait de dire que le jardin à la française se nourrit des mathématiques et de l'optique, on pourrait aussi penser qu'il s'inspire, comme le jardin à l'anglaise, de la peinture. Cependant, aux oeuvres romantiques et préraphaélites, il préfère celles de la renaissance italienne travaillées par la géométrie.

À Versailles, par exemple, le point de vue qui surplombe le grand canal est prégnant. D'autres points de vue minoritaires existent mais le jardin tout entier est pensé pour être embrassé dans sa majesté, depuis un lieu précis. Il en est de même dans les tableaux de la renaissance italienne. Si l'on regarde *la Cène* (1495-1498) de Léonard de Vinci, toutes les lignes dirigent notre regard vers le christ central. Ce tableau est, en outre, pensé pour un observateur placé au niveau de son centre.

Le jardin à l'anglaise propose des circulations physiques plus tortueuses et complexes, desquelles découle une manière différente de regarder les lieux. Son aspect vallonné sert à dissimuler et révéler progressivement les « tableaux vivants » qui le composent. Le jardin à l'anglaise n'est pas fait pour être saisi, d'un seul tenant, depuis un point de vue unique.

Le jardin à l'anglaise confond ses limites avec celles de la nature environnante. Néanmoins, les limites existent bel et bien. Elles sont simplement dissimulées, camouflées. On va notamment utiliser le relief des lieux, l'histoire du site pour que l'aspect « clos » se ressente moins. Cela ne signifie pas que cette démarche explicite les accidents et les événements ayant formé le site, bien au contraire. Ils servent à la création de recoins. Le terrassement préalable à la création du jardin y est moins manifeste que chez ses homologues français et italiens. On y refuse la majesté et la théâtralité mais on n'y oublie pas moins la mise en scène.

Le jardin des Buttes Chaumont, inauguré en 1867, réalisé par l'ingénieur Adolphe Alphand est un exemple de jardin à l'anglaise. Ses montagnes et ses rochers artificiels ne sont-ils pas la parfaite mise en espace, sublime et tortueuse, des tableaux de Joachim Patinir (1483-1624) ? Cet autre peintre de la renaissance flamande fut un des créateurs du paysage pictural nordique, le tirant plus que personne jusqu'alors vers une représentation laïque, se servant de thèmes religieux pour prétexter la peinture du paysage, sa réelle ambition. Dans ses compositions, les plans en coulisse se chevauchent, formant des reliefs qui finissent presque par dévorer les figures par leur ampleur. Le point de vue des tableaux est souvent

panoramique, presque céleste et englobe sans soucis de vraisemblance, un grand nombre de motifs paysagers. La parc des Buttes Chaumont fait de même. De par ses vallons, on le contemple souvent en plongée. De plus il regroupe lac, grotte, cascade, ruisseau, au sein d'une portion d'espace très réduite, comme pour rapprocher des merveilles naturelles recomposées afin que les promeneurs passent des unes aux autres en quelques pas. Le jardin des Buttes Chaumont partage avec les tableaux de Patinir l'ambition de regrouper, de figer et de feindre la nature mais en propose surtout une vision spirituelle à défaut d'être réaliste.

A ce titre, l'idée de rapprocher des éléments éloignés de manière artificielle, d'organiser leur réception à travers un cheminement caractérise l'esthétique picturale de la renaissance flamande et le jardin à l'anglaise mais me semble aussi applicable à la démarche que propose un metteur en scène à un spectateur de cinéma.

L'idée d'un promeneur découvrant progressivement le jardin à l'anglaise, dont le regard devrait se promener, lui aussi, afin de faire la synthèse des lieux m'évoque l'esthétique picturale médiévale dont nous avons parlé plus tôt. En effet, l'observateur de telles oeuvres collecte les différents signes disposés par le peintre et en fait la synthèse après avoir « cheminé » dans le tableau.



Dans le préluce de *Melancholia*, une reproduction du tableau de Pieter Brueghel l'Ancien *Les chasseurs dans la neige* (1565) brûle. Le cinéaste cite ici Andreï Tarkovsky (comme Claire Denis qui n'avait de cesse de le citer dans *High Life*), cinéaste ayant utilisé ce tableau dans *Solaris* (1972) et *Le Miroir* (1975). Dans le premier qui se déroule dans un vaisseau spatial, une pièce circulaire est décorée par la série des 6 tableaux de Brueghel, représentant les saisons. Pieter Brueghel l'ancien est un des derniers peintres de la renaissance flamande (certains situent la fin de cette période à la mort du peintre). Les tableaux de cette période représentent des scènes de la vie quotidienne dans les Flandres. À la différence de la renaissance italienne dont les thèmes sont souvent issus de la mythologie grecque ou romaine, les flamands peignent plutôt des portraits, des scènes religieuses et accordent une place importante au paysage. Les scènes représentées transposent dans un contexte contemporain, réaliste, des scènes issues de la bible. C'est un acte hautement profane qui ne trouve pas d'équivalent en Italie à cette époque. La notion de réalisme qui habite les tableaux flamands s'inspire de l'expérience immédiate de l'homme avec son environnement et utilise pour cela des formes et une esthétique très proche des codes de représentations sémiologiques du Moyen-Âge. Le sens de la perspective de ces tableaux est empirique, artisanal, il ne répond pas aux lois optiques, mathématiques qui régissent la peinture italienne de la Renaissance. A l'époque, c'est en Flandres que l'on commence à remplacer le fond doré des tableaux par des représentations paysagères. En effet, la dorure à l'or fin de certaines parties des panneaux de bois sur lesquelles les tableaux étaient peints étant très coûteuse, d'autres solutions sont trouvées. Dans ces paysages formant l'arrière plan, les peintres insèrent une foule de détails anecdotiques et s'autorisent des digressions par rapport aux thèmes religieux qui dominent les oeuvres.

Paysage avec saint Jérôme
Joachim Patinir, 1515,
74x91, Musée du Prado,
Madrid (à gauche)

Parc des Buttes Chaumont
Photographie personnelle
(à droite)



Les chasseurs dans la neige
Pieter Bruegel l'Ancien
1565, 117x162
Kunsthistorisches
Museum, Vienne
(à gauche)



Les chasseurs dans la neige de Bruegel s'enflamme au début du film de Lars Von Trier. Le réel tableau étant peint sur du bois comme nous l'avons dit, on remarque que dans le film, la combustion de cette image révèle un support papier. C'est la reproduction que Justine contemple dans la bibliothèque qui s'enflamme, probablement à cause des effets de la collision de *Melancholia* et de la Terre.

À droite le tableau dans le film de Lars Von trier

Le jardin à l'anglaise dans lequel se déroule le film est extrêmement cohérent avec le tableau flamand cité par le prélude, dans la mesure où les mêmes mécanismes du regard sont mis en route par ces deux oeuvres. Les notions de récit, de découverte dans la durée et de synthèse active qu'impliquent les jardins à l'anglaise, évoquent le regard qui se promène dans les tableaux flamands. On y collecte des signes pour finalement comprendre la globalité par la somme de petits éléments.

Si les intentions des paysagistes réalisant des jardins à l'anglaise sont bercées par l'imagerie romantique (nous y reviendrons) les circulations physiques et visuelles que mettent en espace de tels jardins rappellent la peinture de la renaissance flamande, déjà à moitié libérée de la religion. Ainsi un avènement des représentations naturelles a lieu.

Melancholia se déroule donc dans un jardin à l'anglaise car ce type de lieux, en feignant la nature, tente de recréer en un espace clos, une somme de paysages miniaturisés et rassemblés. Ainsi, le parc du château dans le film symbolise le monde humain dans toute sa dimension artificielle. Le film de Lars Von Trier ne s'intéresse jamais aux effets de la fin du monde sur la nature, il étudie les réactions diverses de quelques personnages face à cet événement. En ce sens, la « nature artificielle » dans laquelle se déroule le film est un espace humain, dont les événements souligneront la vacuité, l'artificialité et la petitesse.

Le style « à l'anglaise » du jardin du film est directement lié aux représentations picturales que convoque le cinéaste. *Melancholia* est une sorte de film « corpus ».

Analysons les plans du prologue de *Melancholia* à l'aide des références picturales que ces derniers convoquent plus ou moins explicitement.

Dans l'un des plans « tableau » qui compose le prologue du film, Justine, en robe de mariée, flotte sur un ruisseau, un bouquet de muguet dans les mains, entourée de plantes aquatiques.

Le plan évoque le tableau de John Everett Millais *Ophélie*. Ophélie est un des personnages d'*Hamlet* de William Shakespeare. Dans la pièce, la jeune femme sombre dans la folie après que son amant, Hamlet, ait assassiné son père, Polonius. Dans la septième scène de l'acte 4, la reine Gertrude, mère d'*Hamlet*, évoque la mort de la jeune femme en ces termes :

Un saule pousse en travers du ruisseau
Qui montre ses feuilles blanches dans le miroir de l'eau
C'est là qu'elle tresse d'ingénieuses guirlandes
De nouons d'or, d'orties, de pâquerettes et de longues fleurs pourpres
Là, aux rameaux inclinés se haussant pour surprendre
Sa couronne de fleurs une branche envieuse cassa
Et ses trophées herbeux comme elle
Sont tombés dans le ruisseau en pleurs. Ses vêtements s'ouvrirent
Et telle une sirène, un temps, ils l'ont portée

(...) Mais bientôt
Ses habits, lourds de ce qu'ils avaient bu
Tirèrent l'infortunée de ses chants mélodieux
Vers une mort boueuse.



Le tableau de Millais, peint entre 1851 et 1852 représente Ophélie, flottant dans un cours d'eau, inspiré de la rivière Hogsmill, dans le Surrey en Angleterre. On le rattache au courant Préraphaélite dont le peintre fut l'un des investigateurs. Le terme renvoie à l'art précédant la Renaissance. Millais et les autres peintres préraphaélites revendiquent l'utilisation de thèmes religieux ou mythologiques anciens et leur transposition picturale dans un style anglais contemporain, simple. Cette démarche fait écho à celle des peintres de la Renaissance flamande qui représentaient eux aussi des événements religieux dans des contextes contemporains, profanes. Le critique d'art et théoricien John Ruskin (1819-1900) influence le mouvement et l'encourage. Responsable de nombreux écrits critiquant la révolution industrielle et le détournement de prétendues valeurs « naturelles » il enjoint les peintres préraphaélites à représenter la nature avec poésie, mysticisme et symbolisme. Ruskin défend aussi l'artisanat qui trouve de nouvelles représentations dans les oeuvres de ces artistes.

Ophélie, John Everett Millais
1851-1852, 76x112
Tate Britain, Londres
(à droite)

À gauche le tableau dans
le film de Lars Von trier

Cette défense de l'artisanat en vis à vis de la révolution industrielle conduit Ruskin, avec d'autres, à développer le mouvement des Arts & Crafts, très lié au Préraphaélisme tant esthétiquement que conceptuellement. Ce mouvement complexe promeut un retour à l'artisanat en tant que seul moyen d'épanouissement des ouvriers à l'heure de la révolution industrielle. Il se pare d'une esthétique inspirée de formes naturelles, végétales. Le château de Tjolöholm dans lequel le film de Lars Von Trier est tourné est d'ailleurs un édifice Arts & Crafts.

Lars Von Trier revisite le tableau de Millais et le mythe shakespearien qu'il convoque. Justine, en proie à une violente dépression, se laisse porter par un cours d'eau, rejoint la boue sans opposer aucune résistance. Le tableau de Millais et le plan de Lars Von Trier bien que morbides, évoquent une certaine douceur, une acceptation de la mort permise par la fusion de la figure et de la nature.

Encore dans le prologue, le personnage de Claire, la soeur de Justine est représenté dans un tout autre décor alors qu'elle tente de fuir, son fils dans les bras. Ses pieds s'enfoncent dans la terre du terrain de golf du château.

Il n'y a pas de golf dans le château où Lars Von trier a tourné *Melancholia*, le cinéaste l'y ajoute. Il est cité à plusieurs reprises dans le film par le personnage de John, époux de Claire. Cet espace est artificiel, symboliquement très lié à l'argent. Il appartient donc logiquement à un personnage qui, tout au long du film, pense que sa connaissance, son capital, lui permettront d'échapper à la mort universelle. C'est sur ce golf même que durant le mariage de Justine, qui vire à la catastrophe, un lâcher de lampions a lieu. Lars Von Trier filme cet événement comme un rituel ridicule et dérisoire qui ne sauvera pas le mariage de Justine. Le fait de filmer des bourgeois, dans le petit monde que matérialise le jardin, envoyer des lanternes dans le ciel qui les écrasera bientôt est d'ailleurs très ironique. Je pense que l'ajout du golf au parc du château l'est aussi, cet acte cinématographique vient appuyer

l'artificialité des lieux, l'aspect dérisoire de l'humanité et de son mode de vie face à l'évènement immense et irréversible à l'oeuvre.

Dans le prologue, Claire s'enfonce dans ce golf qui s'effondre sous ses pieds, alors que Justine accepte la mort sans broncher, l'a déjà accueillie.



Un autre plan du prélude évoque le tableau de Jan Van Eyck *La vierge du chancelier Rolin* (1435) dans lequel on assiste médusés à une conversation sacrée entre un personnage divin (la vierge Marie) et un personnage humain, terrestre et mortel (le chancelier). Le prologue de Lars Von Trier cite ce tableau dans un plan où l'on y observe un arbre brûler dans le jardin à travers la fenêtre d'une pièce qui ressemble au tableau de Van Eyck. Ce plan fait écho à une scène de la deuxième partie du film dans laquelle Justine et Claire discutent dans cet espace, à quelques heures de l'apocalypse inévitable. Claire se demande comment accueillir la mort. Ce personnage est doté d'une personnalité rationnelle, terrienne et c'est une bourgeoise. Elle propose donc à sa soeur Justine de boire un verre de vin sur la terrasse en attendant que Melancholia percute la Terre et détruise tout. Davantage que le fait de devoir expliquer la fin du monde à son fils de 6 ans, c'est l'absence de réponse rituelle à la fin du monde qui la déstabilise. Aucun code, aucune norme sociale ne s'applique à cette situation. Sa soeur Justine lui fait remarquer avec sarcasme l'absurdité de ce programme. Justine est dépressive, ses états d'âme vont de pair avec les mouvements de la planète qui les détruira tous. Lars Von Trier explique que l'idée de base l'ayant animée pour écrire le scénario de son film est celle qui consiste à affirmer que « *dans les situations catastrophiques, les mélancoliques gardaient plus la tête sur les épaules que les gens ordinaires ... parce qu'ils n'ont rien à perdre* ».

La vierge du chancelier Rolin,
Jan Van Eyck, 1435, 66x62
Musée du Louvre, Paris
(à gauche)

À gauche, les plans du film



La conversation surréaliste de Claire et Justine dans le décor qui cite le tableau, van Eyck semble reprendre le contenu sémantique du tableau : c'est une conversation entre une femme aux préoccupations bassement terriennes et triviales (Claire) et une autre, élevée à un rang supérieur, presque religieux, par sa mélancolie (Justine). Ainsi, Justine, grâce à la dépression qui la caractérise, est hors-sol, comme la vierge dans le tableau de Van Eyck tandis que sa soeur reste terrienne, mortelle et souffre. Elle est le chancelier Rolin du tableau.



Lars Von Trier use aussi d'une séquence picturale, non dialoguée, au centre du film pour opposer les deux soeurs. Tentant de comprendre l'attitude mystérieuse de Justine, sa soeur Claire la suit dans le parc du château où elle sort à la nuit tombée.

Elle découvre Justine nue, au bord de l'eau qui contemple la planète Melancholia s'approchant dans le ciel avec calme. On comprend alors que la souffrance qui dévore Justine lui permet d'accueillir l'apocalypse prochaine comme une libération. Cette conscience et cette acceptation de la mort élèvent encore davantage le personnage au dessus d'elle-même. En contrechamp Claire, s'enfonce plus profondément dans l'incompréhension et le déni alors qu'elle observe, cachée, sa soeur.

Des références picturales sont aussi convoquées dans une séquence du film, externe au prologue. Durant son mariage Justine s'isole à plusieurs reprises, dans l'une des séquences, elle se rend dans la bibliothèque du château et remplace les livres sur les présentoirs exposant des peintures de Kazimir Malevitch par d'autres ouvrages d'art, dont le contenu est plus proche de son état d'esprit :

- *Les chasseurs dans la neige* et *Le Pays de Cocagne* (1567-1569) de Pieter Brueghel l'ancien
- *Ophélie* de Millais

Mais aussi,

- Une gravure représentant un cerf illustrant Erosun Istirabi, un livre de Byung-Chul Han
- Et surtout,

- *David avec la tête de Goliath* du Caravage.

David avec la tête de Goliath (1606-1610) du Caravage représente un épisode biblique tiré du premier livre de Samuel dans l'ancien testament. David, jeune berger, tue le géant Goliath à l'aide d'une fronde et le décapite ensuite.

Si Justine expose le tableau dans la bibliothèque à cet endroit du film c'est probablement en raison de sa morbidité. Lars Von Trier attribue souvent aux personnages de ses films des propos qui semblent sortir de sa propre bouche, des actions qui semblent irraisonnées, que les personnages semblent, eux-mêmes, ne pas comprendre ni rationaliser.

Dans le film, Goliath prend les traits de Melancholia, immense planète qui va percuter la Terre (sorte de David), et la détruire. Néanmoins, si le tableau du Caravage représente

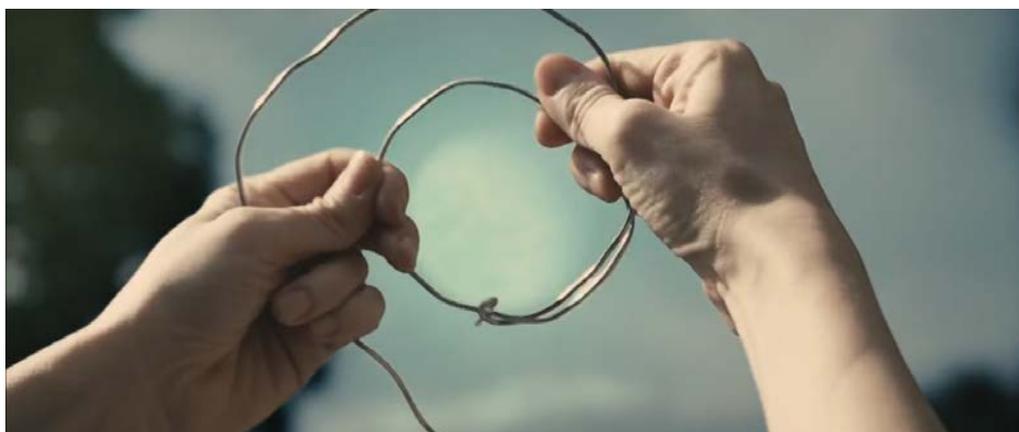
la victoire inespérée du plus petit et du plus mal doté, le film fait le contraire. Convoquer cette oeuvre est encore une fois une sorte de citation un peu ironique et sa-dique du cinéaste.

Au coeur du récit, et non plus uniquement dans son prologue, le tableau du Caravage est discrètement cité. Le plus jeune des personnages est le fils de Claire, Léo, âgé de 6 ans. Face à son richissime père qui s'arme de ses certitudes et d'un couteux télescope pour observer Melancholia, le garçon bricole un système pour mesurer le rapprochement de la planète à l'aide d'un bâton et d'un fil de fer. L'objet, désarmant de simplicité, lorsque il est braqué sur la planète semble évoquer la fronde de David visant Goliath. Nombre de plans subjectifs de Claire observant la planète avec cet objet ponctuent le film.

Proposant cet objet de mesure, le petit Leo est élevé au rang d'oracle, transcende son statut d'enfant, de créature sans défense. L'avancée de Melancholia vers la terre est toujours observée depuis le jardin du château par les protagonistes. Permettons-nous de citer de nouveau François Jullien qui dans *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison* attire notre attention sur le verbe « contempler », souvent utilisé pour parler de l'interaction entre un sujet et un paysage. Il nous rappelle que le terme provient du latin « templum ». Ce mot désigne à l'origine une pratique étrusque visant à délimiter un espace sacré où recueillir les présages. Le jardin de *Melancholia* est un authentique templum dont Leo et son bâton se font les oracles.

David avec la tête de Goliath,
Le Caravage, 1606-1610,
125x101, Galerie Borghèse,
Rome (à gauche)

À gauche, un plan du film



Avant de conclure, en nous penchant sur le dernier plan du film, intéressons-nous aux figures que sont les chevaux dans le film. Lars Von Trier faisant le choix d'observer la fin du monde se dérouler depuis un espace clos, avec peu de personnages, tous les éléments qui les environnent font sens. Les seuls animaux présents dans le film sont des chevaux. Des animaux domestiques que Claire et sa soeur montent à deux reprises. Ces séquences d'équitation font d'ailleurs l'objet, comme le prologue, d'une mise en scène stable. De longs travellings aériens surplombent les cavalières, probablement réalisés à l'aide d'un drone. Ces plans, comme ceux du prologue, jurent face à l'esthétique « Dogme 95 » du reste du film. Les chevaux noirs du film évoquent sciemment les cavaliers de l'apocalypse, personnages célestes du *Nouveau Testament* qui inaugurent la fin du monde.

En raison des citations nombreuses que fait Lars Von Trier au mouvement Arts&Crafts dans son film, me revient en mémoire une citation de John Ruskin dans *Les Pierres de Venise* (1853) qui déclarait :

« On ne peut contempler le monde plus vite qu'à la vitesse d'un cheval au galop »

Or c'est depuis des chevaux au galop que Claire et Justine perçoivent l'avancée vers la terre de la planète Melancholia.

A propos de cette idée de vitesse, notons d'ailleurs qu'un des chevaux fait l'objet d'un des plans du prologue, très ralenti, où on observe l'animal s'enfoncer dans un marais alors que brillent dans le ciel en arrière plan d'étranges lumières vertes. Le plan évoque fidèlement *le Cheval attaqué par un lion* de Georges Stubbs.



Je me demande enfin pourquoi les plans de ce prologue sont si lents. Je crois, d'une part que c'est un moyen pour le cinéaste de rapprocher visuellement, les mouvements terrestres provoqués par la fin du monde de celui des deux astres montrés en train de se percuter. L'analogie qui est faite entre la dépression de Justine et l'apocalypse, cette sorte de mise à égalité dont nous parlions plus tôt est aussi effective dans le traitement visuel que le cinéaste applique à tous les éléments du prologue. Montrer Melancholia percutant la terre dans toute sa lenteur est logique dans la mesure où son immensité fait qu'en la contemplant (ce que seul le cinéma rend possible), elle semble se mouvoir très doucement. Les plans « terrestres » sont ralentis, comme pour imiter le mouvement des astres dont ils résultent. Ainsi, le cinéaste semble nous dire qu'entre la dépression de Justine et l'apocalypse, il n'y a pas vraiment de différence. L'application avec laquelle le film démonte des habitudes et les rituels de ses personnages est un peu anarchiste. Là où la rationalité consiste à replacer des faits sur une échelle de valeur, de gravité, la fin du monde remet tout sur le même plan.

La vitesse si faible des plans du prologue permet aussi de contempler les parties du jardin filmées, les événements qui s'y déroulent. Ainsi, le propos du film, la fin à venir sont très explicites dès le début. Le reste du film n'est que mouvement, montage, recadrage, vitesse.

Lars von trier nous donne ainsi à ressentir la fin du monde pour, ensuite, mieux filmer la tragédie humaine, sentimentale, qui la précède. On ressent, au visionnage de ce prologue, le sentiment du sublime dont Edmund Burke parlait (observant une montagne, paysage sublime) en tant que « spectacle horrible » provoquant une « horreur délicate » (*Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, 1757).

La collision de Melancholia avec la Terre, la fin du monde, advient dans le plan final. Leo et Justine construisent de leur main une sorte de petit tipi en bois, ouvert sur le jardin dans lequel ils l'installent. Ils s'y asseoient avec Claire et ferment les yeux en attendant la fin. Le rituel de fabrication artisanale auquel correspond la construction de la cabane leur occupe l'esprit et les mains en attendant l'apocalypse. C'est une idée du petit Léo qui se fait ici encore oracle, en initiant la mise en place du templum final. Cet acte est un rituel, une cérémonie. Encore une fois, c'est une solution simple proposée par le garçon qui semble être la meilleure réponse face à l'immensité à l'oeuvre. Cette enveloppe de bois, si dérisoire soit-elle, sera la dernière demeure des trois personnages. Comme la rivière dans laquelle Justine/Ophélie se noie dans le prologue, cet espace est habité par l'idée de rapprochement charnel avec la terre et ainsi d'acceptation de son sort facilitée.

Le cheval attaqué par un lion, Georges Stubbs, 1762
243,8x332,7, Centre d'art britannique de Yale, New Haven, USA, (bas, droit)

En haut, deux plans du film
En bas à gauche, un plan du prologue



Le jardin de *Melancholia* est un lieu architecturé, humain. Il n'a rien de naturel. Il miniaturise le monde de par son style à l'anglaise mais surtout, il est une sorte de témoignage archéologique d'une somme de rituels que la fin du monde, le sujet du film, va dévaster sans ménagement.

Dans cette concentration de tableaux végétaux, sorte de planète miniature on accueille les signes de l'apocalypse.

A travers les deux exemples que sont *Melancholia* et *High Life*, on remarque que l'utilisation de jardins comme décors au cinéma semble induire un discours plus universel et moins collé au personnage que les paysages supposés « naturels » filmés par les cinéastes convoqués dans la première partie. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, le jardin en tant qu'espace déjà délimité et restreint embrasse des thèmes et des discours plus larges qui ne se subordonnent pas aux personnages filmiques aussi directement que les Flandres de Dumont ou la campagne de Renoir. Ces deux films développent des considérations et des questionnements cosmiques à partir de jardins. Ainsi, l'infiniment grand est mis en balance avec de petits lieux clos.

Tout espace au cinéma est mis en tension par un mouvement interne. Or, à travers nos exemples on remarque que plus un espace est grand et de prime abord, non subordonné à une figure, plus le cinéma aura tendance à le ramener vers un personnage. Alors qu'un décor végétal, clos, artificiel, aura tendance à renvoyer vers l'extérieur. Sa mise en tension impliquera une certaine idée de transcendance et de libération des figures pour aller vers le général.

Un espace « naturel », « libre » semble appeler à une certaine réduction de par l'acte même de le capturer dans un plan de cinéma. Réciproquement, les jardins de *Melancholia* et *High Life* étant déjà substantiellement réduits car clos en appellent à quelque chose de plus grand que les paysages étudiés plus tôt. Car dans un jardin, il est question de l'humain dès le départ. Dès lors, les cinéastes semblent moins avoir besoin d'attribuer ces décors végétaux aux yeux d'une unique figure. Dans *High Life* et *Melancholia*, pas de champ contrechamp entre la nature et le personnage car les jardins sont déjà des extensions des figures qui peuplent le film. Grâce à cela, ces décors évoluent en parallèle des personnages dans le récit, plus librement et finissent parfois (dans le cas du film de Claire Denis) par survivre aux personnages visuellement et sémantiquement. En outre, le jardin convoque déjà de lui-même tant de schémas picturaux et culturels, qu'il dépasse substantiellement l'unicité des personnages de film.

La conception du paysage d'Alain Roger dans son *Court traité du paysage* implique une restriction que le jardin fait toujours d'emblée. Ainsi, il me semble que si cette restriction est déjà effective, seul un mécanisme d'élargissement peut advenir. En tout cas au cinéma. Un jardin parle toujours d'humain et ne s'embarrasse pas de l'idée de nature.

Dans les deux films de fiction que sont *High Life* et *Melancholia*, on observe deux jardins bien distincts mais dont la fonction commune est la prise en charge d'une grande partie du récit. Il y est question d'une forme de fin du monde dans les deux cas. Dans *Melancholia* la terre disparaît (personnages, jardins, paysages, tout le reste), le film métaphorise l'idée qu'en cas de fin du monde ou de dépression, le monde n'est plus perçu et donc n'existe plus. Le film de Claire Denis quant à lui, évoque une survivance du végétal aux personnages humains : une libération de plantes comestibles, « domestiquées », qui reviennent à l'état sauvage une fois leurs propriétaires disparus. Dans *High Life* le végétal, d'abord subordonné à l'homme, lui survit et se libère (supplante les humains). Dans *Melancholia* l'égalité entre l'homme et la nature s'actualise, advient dans le néant final (idée fort romantique que le prologue illustre).

Reprenons les écrits de Nicole Brenez cités en introduction : le récit correspond au déroulé des transformations du personnage (c'est à dire aux mouvements qui l'animent) lesquelles sont visuelles et sonores et donnent lieu à des interprétations psychiques).

Ainsi, *Melancholia* et *High Life* ont cela de commun que c'est dans deux décors de jardin que se jouent les transformations qui révèlent le récit à l'oeuvre et par conséquent, les évolutions psychiques des personnages.

Chez Lars Von Trier le « mouvement » établissant le récit se fait de concert pour les personnages et les lieux (le jardin). Le cinéaste place ses personnages dans

différents endroits de son jardin poursuivant une logique de représentation picturale. Si ce sont les mouvements des êtres humains que l'on observe dans la plupart des séquences du film, il en va différemment dans le prologue. Ce dernier compose avec les personnages qui le peuplent d'authentiques tableaux où les mouvements, les transformations des personnages sont aussi importantes les uns que les autres. On peut voir dans ces « tableaux » une proposition de mise en paysage cinématographique inspirée de la peinture. Le temps du prologue, le jardin est donc autant un personnage que les figures humaines en lui si l'on suit la définition de Brenez.

Chez Claire Denis, le jardin tend, lui aussi, à devenir personnage le temps d'un court moment qui précède la fin du film. Dans celui-ci la serre potagère devenue friche prend le relai narratif des astronautes abandonnés à un trou noir, leur survit. Ces deux films proposent donc momentanément, le temps d'une séquence chacun, des décors pouvant prétendre au statut de personnage. Parler de « personnage » le temps d'une séquence est une idée ambiguë. Si un personnage est un personnage c'est parce qu'il assume le récit, c'est à dire se met en mouvement, tout le long d'un film. Dans les films de Lars Von Trier et de Claire Denis, le jardin se fait personnage uniquement le temps de séquence un peu « hors-sol » par rapport au reste du film qui les abrite. Ces séquences ont une fonction symbolique de schématisation, de métaphore du récit que le reste du film met en scène à l'aide de mouvements humains.

Je souhaite maintenant me tourner vers un film où le décor du jardin, de par les modifications subies, assumerait tout le long du film le statut de « personnage » défini par Nicole Brenez. C'est à dire un film où les mouvements et les transformations du jardin formeraient le récit dans sa totalité.

Katatumori de Naomi Kawase, les pois et l'escargot

Dans ce documentaire de 40 minutes sorti en 1994, la cinéaste japonaise filme sa grand-mère chez elle, travaillant à son jardin. Naomi Kawase filme seule, en super 8. Le terme japonais « katatumori » signifie « escargot ». Ce titre qualifie vraisemblablement avec un humour tendre et satyrique la vieille dame filmée. Il constitue aussi un indice quant aux modes de représentation et de narration que la cinéaste utilise dans le film.

Bien que notre corpus se soit jusqu'ici uniquement intéressé à des films de fiction, les notions de « personnage », de « paysage » sont intéressantes à explorer dans le champ du documentaire. Si l'on se fie d'ailleurs à l'analyse figurale de Nicole Brenez comme nous le faisons, le personnage n'est en rien une notion réservée à la fiction. Il est une somme de mouvements générants le récit sous une apparente unicité. De même le « récit » en tant qu'organisation d'une somme de mouvements n'appartient absolument pas uniquement à la fiction.

Le « paysage » est une convention du regard matinée de culture, comme nous l'avons dit. Transposée dans le champ du cinéma, cette idée est irréductible aux qualificatifs qui séparent des oeuvres en les estampillant comme « fictions » ou « documentaires ». Dans ces deux cas, des questions d'espace et de récit, essentielles à la pensée du décor se posent, elles peuvent donner lieu à un questionnement sur le paysage.

Le jardin du film de Naomi Kawase, bien que situé au Japon n'appartient pas au genre du « jardin japonais ». Comme la serre du film de Claire Denis, c'est d'abord un potager. La vieille dame y cultive néanmoins quelques fleurs plus « décoratives » (c'est à dire non vouées à servir de nourriture).

Ce jardin est donc un lieu de travail sans pour autant que sa culture soit le métier de celle qui l'occupe. Nous ne sommes pas dans le cas de figure de *Flandres* de Dumont, traité plus tôt, cette femme n'est pas une paysanne. Dès lors, le rapport qu'elle entretient avec les lieux n'est pas aussi symbiotique que celui de Demester et de sa ferme. Ce jardin ne permet pas à la vieille dame de gagner sa vie, il n'est pas non plus son seul moyen de subsistance. Il se caractérise tout de même par l'idée de culture, « d'agriculture » dans une petite mesure. Sa vocation première n'est pas esthétique comme le jardin à l'anglaise de *Melancholia*. On est à mi-chemin entre le travail et le loisir.

À la première vision du documentaire, je pense à ma mère et son potager dans les Pyrénées, desquelles je suis originaire. Et je me demande alors, suivant les questions posées ci-dessus, quel est donc cet étrange rapport, néanmoins assez puissant, qui unit ces « cultivateurs du dimanche » à leur potager ?

Je pose donc la question à ma mère pour mieux comprendre la grand-mère de Naomi Kawase. Des données économiques font sens : un tel jardin permet de manger des fruits et légumes de la plus grande qualité à un prix modique sinon nul. Mais je sens que le fond n'est pas là. Je réitère. Une idée de manger ce que l'on a soi-même fait pousser semble lui plaire, faisant davantage sens à mes yeux. Enfin ce sont les actes qu'impliquent le jardinage qui semblent être déterminants. Et ils n'ont finalement pas grand chose à voir avec la nourriture.



Il est donc question dans ce type de jardin du rapport originel de l'homme avec la terre. De prime abord, si je me fie aux concepts proposés par Alain Roger dans son *Court traité sur le paysage*, ce rapport de praticien, d'usager n'a pas grand chose à voir avec le paysage. Néanmoins, François Jullien dans *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison* nuance ces propos, cette vision très occidentale en se penchant sur la vision chinoise du paysage. Pour lui, bien que la notion de paysage advienne par rapport à la peinture en Chine, comme partout ailleurs, il écrit :

« Il y a paysage quand s'efface la frontière perceptif/affectif, quand s'abolit la coupure du tangible physique et du spirituel et que du spirituel se dégage à partir du physique »

Je précise que l'auteur développe les considérations retranscrites ci-dessus à propos de la pensée chinoise du paysage.

Bien que cette définition n'englobe qu'une infime partie de la réflexion que le philosophe apporte à la question du paysage, il me semble intéressant de noter que pour la première fois, cette définition semble dépasser l'idée du paysage en tant que découpe. Ici, il est question du paysage comme une manière de vivre, d'éprouver, pas seulement de voir ou de percevoir.

Dès lors, cette définition ne semble pas empêcher un jardin, ou tout autre espace, de générer du paysage.

Sans savoir si la grand-mère du film ou ma propre mère ressentent le « paysage » en question dans leur jardin, il me semble que Naomi Kawase filme le jardin de sa grand mère comme un « paysage », intime et minuscule certes mais comme un authentique paysage tout de même.

Dès lors quel est le rapport du jardinier avec ce lieu ? Quelques pages après la citation ci-dessous, François Jullien évoque la « connivence » en tant que :

« Relation au monde qui s'instaure en vis à vis de la connaissance, en récupère ce que celle-ci a fini par enfouir »

Cette connivence ne serait, selon lui, pas le contraire de la connaissance (qui est l'ignorance) mais son contradictoire. Le terme provenant du latin « conivere » c'est à dire « cligner des yeux », il semble dès lors renvoyer à une sorte de mode d'appréhension de l'environnement mêlant usage, perception quotidienne telle qu'engagée par la vue ; et une forme de déplacement, de brouillard, tel que celui que l'on cherche à obtenir en clignant les yeux face à une oeuvre pour en percevoir la structure d'un seul tenant.

Entre la vieille et son jardin, il y a habitude, usage, rationalité et culture (elle reproduit certainement des gestes enseignés par d'autres) mais il y a aussi écoute, oubli de soi, invention. Quand François Jullien parle de « ce que la connaissance a fini par enfouir », n'est il pas justement question d'un certain rapport de praticien, d'usager, de certains modes d'être ? Le but de celui qui cherche le « paysage » n'est-il pas de se trouver dans l'état de cette vieille dame au milieu de lieux où il n'a pas ses habitudes ?

Naomi Kawase filme sa grand-mère, la femme qui l'a élevée, alors que celle-ci est très âgée. Le film, tourné sur une durée relativement limitée (une année tout au plus selon la cinéaste) a l'ambition de raconter, dans une démarche métonymique, l'histoire de leur relation.



Beaucoup de cinéastes professionnels ou amateurs ayant découvert les possibilités de ce médium ont filmé leurs proches. Ce constat s'applique particulièrement aux personnes âgées. La caméra permet de figer et de capturer les êtres qui sont voués à disparaître, il est donc logique que beaucoup filment des personnes proches de la mort.

Dans le cas de ce film le contexte est particulier et très touchant. Les parents de Naomi Kawase l'ont abandonnée alors qu'elle était encore enfant. Elle fut élevée par sa grand-mère. Bien que ce fait ne soit jamais énoncé explicitement dans le film on le comprend en filigrane. A peine adulte (elle réalise le film à 24 ans), Kawase prend conscience du peu de temps qui lui reste avec cette mère de substitution, d'où le besoin de la filmer. *Katatumori* est l'oeuvre d'une cinéaste toute jeune, débutante mais la nécessité et l'urgence du projet sont palpables.

Il est question de la mort très tôt dans le film. C'est la grand-mère qui en parle d'elle-même, dès le début, en expliquant que son âge commence à se faire sentir mais qu'elle n'est pas prête de mourir. Elle déclare notamment avec humour avoir hérité des années de vie de l'un de ses frères, mort très jeune. On a dès lors le sentiment d'être face à un personnage très intelligent. Cette vieille femme n'est ni cinéaste, ni cinéphile, ne semble pas issue d'un milieu culturel très élevé, néanmoins, elle perçoit avec beaucoup d'acuité les intentions de la jeune fille. La caméra que cette dernière tient dans la main est d'emblée le signe pour la vieille dame que sa petite fille la voit bientôt morte. Elle tente au départ d'expliquer à Naomi Kawase qu'il lui reste de longues années devant elle, comme pour la dissuader de filmer. Elle semble la sommer d'arrêter de filmer comme pour mieux lui dire que ce n'est pas le moment de commencer à l'enterrer.

La grand mère va résister, avec beaucoup de vitalité et d'humour, à la caméra. Lorsque Kawase s'approche de son visage pour en imprimer le grain sur la pellicule, la vieille dame recule. Mais la cinéaste persiste avec une certaine virulence. Bien que la vieille dame évoque la vieillesse et la mort, il n'est jamais explicitement question du fait qu'elle soit gênée par sa petite fille qui la filme comme une relique vouée à disparaître prochainement. On perçoit tout cela dans le rapport qu'elle entretient avec la caméra.

Au milieu du film, la vieille dame finit par lâcher l'affaire et cesse de demander à sa petite fille d'arrêter de la filmer. Au lieu de cela, elle lui demande simplement la caméra à son tour. La vieille filme alors Kawase, donnant au film de nouvelles perspectives. Dans la séquence très enfantine, qui fait suite à cela, les deux femmes s'amusent à filmer des éléments de leur jardin et à crier leur nom en riant. Outre la dimension ludique de cet acte qui connote beaucoup d'amour entre les deux femmes, on assiste à une remise à égalité de la cinéaste avec son sujet filmé. Le film accueille cela avec beaucoup de fluidité. Le refus de la vieille dame face à la caméra de sa petite fille dynamise et transforme la funeste ambition documentaire mais plus encore, il délivre un portrait précis, sincère de la vieille dame. Dans une certaine mesure, le projet de départ se transcende en un semi-autoportrait, dès le moment où la vieille dame assume une partie du rôle de cinéaste. Elle refuse la mort que lui tend sa petite fille en la filmant, elle refuse la passivité et décide de se faire « co-auteure » du film à l'oeuvre contre lequel elle ne peut rien de toute façon.

Néanmoins, si tout ceci est très clair dans le film, ce n'est jamais explicité. On se demande alors, en tant que technicien de cinéma, comment ce récit est-il fabriqué ? C'est à dire, en se plaçant dans une perspective figurale telle que celle de Nicole Brenez évoquée en introduction, quels agencements d'images et de sons permettent de raconter cela ?



On retombe ici sur notre sujet : le jardin de la grand mère. Naomi Kawase filme majoritairement sa grand mère en train de jardiner et plus encore, elle filme le jardin de cette dernière souvent sans que la vieille elle-même n'y soit. Ce sont les plans sur les graines, les fleurs, la terre, les insectes qui mettent en images et en sons le discours sous-jacent.

Au début du film, la vieille dame replante des pois séchés, Naomi Kawase lui demande quand ceux-ci auront poussé, produisant de nouveaux fruits qu'elles pourront déguster. La grand-mère lui répond qu'elles mangeront les pois au mois de mai prochain. La cinéaste remarque alors que ce sera le moment de son anniversaire, de ses 24 ans. Les deux femmes rient à l'idée que ces pois seront le cadeau d'anniversaire de Naomi Kawase. La grand-mère a élevé sa petite fille en la nourrissant comme d'ordinaire une mère le ferait. Au-delà de la fonction nourricière de la vieille dame pour Naomi Kawase, celle-ci l'a élevée dans tous les sens du terme. Comme elle s'occupe de son jardin, elle s'est occupée d'elle.

Ces plans de pois représentent ainsi dans une certaine mesure, la cinéaste, élevée par sa grand-mère. Le film tissera cette métaphore à plusieurs reprises par la suite. On observe souvent la vieille dame bêcher et ratisser avec beaucoup de difficulté. elle peine à se baisser, se coupe les doigts car ses vieilles mains tremblent.

Dans une autre séquence, on entend la voix de la grand-mère questionner la cinéaste et lui demander pourquoi elle est incapable de lui dire qu'elle l'aime. En off, la vieille dame évoque la difficulté physique qui fut la sienne face à une enfant en bas âge. Les images qui illustrent ce discours sont celles des plans de petits pois en fleurs, prêts à être récoltés. Cette séquence intervient après que le revirement de situation dans lequel la grand-mère s'empare de la caméra ait eu lieu. L'analogie entre les plans de pois et la cinéaste est ici explicité : la vieille dame a élevé sa petite fille jusqu'à maturité dans la douleur, avec les difficultés physiques et la fatigue qu'impliquent son âge avancé.

Naomi Kawase métaphorise les questionnements qui la traversent à propos de la mort prochaine de celle qui l'a élevée dans un plan séquence très parlant, au début du film. Elle filme les gouttes qui tombent du robinet de la cuisine dans l'évier. Le son régulier des impacts qui en découlent évoque les secondes, les minutes qui la rapprochent de la séparation prochaine. Elle cadre ensuite, par la fenêtre de cette même cuisine, le jardin où la vieille dame est en train de jardiner.

La cinéaste reproduit ce plan vers la fin du film. Une fois la vieille dame dans son jardin cadré, la main de Kawase entre dans le champ et caresse la silhouette de sa grand-mère. C'est alors que dans un sursaut, l'image se brouille et l'on est dans le jardin, à côté de la vieille dame (Naomi Kawase y a accouru, caméra en main, tournant toujours). Elle touche le visage de sa grand-mère en gros plan. La vieille rit et reproche à sa petite fille de la filmer encore et encore, très proche. On remarque alors que les pois sont en train d'être cueillis, la vieille dame repousse la main de sa petite fille et lui donne les pois. Quelques plans plus tard le film se conclut. Il me semble presque trop explicite de décrire la signification de ce plan mais la vieille dame semble offrir enfin à la cinéaste son allégorie végétale arrivée à maturité, comme pour lui dire qu'elle est adulte désormais, que le difficile travail d'éducation est terminé.



Ayant ainsi décrit ce que le film met en scène pour développer les thèmes évoqués plus haut, on remarque que c'est le jardin, les végétaux qui le composent (les pois particulièrement) qui de par leurs transformations développent le récit. Naomi Kawase fait donc du jardin le personnage de son film.

D'ordinaire au cinéma, les figures humaines assument le statut de personnage car il est facile de les mettre en mouvement. Dans ce type de cas, dans la plupart des films, l'espace (même lorsque il est végétal) est le réceptacle des mouvements : le décor.

Il me semble ici important de préciser la définition de Nicole Brenez. Si le récit correspond à la somme des mouvements du personnage, réciproquement le personnage est celui dont les mouvements forment le récit. Néanmoins ces « mouvements » chez le personnage résultent souvent d'un stimuli spatial, visuel appartenant à l'espace au sens large, donc au «décor».

Le décor est aussi souvent un outil servant à mettre en forme et expliciter les thèmes profonds du film dont le récit ne peut s'occuper pleinement seul.

Expliquons cette idée à travers l'exemple de *Fenêtre sur Cour* d'Alfred Hitchcock. Le « récit » c'est à dire la somme des mouvements des personnages que synthétisent l'un d'eux, est le suivant : un homme en fauteuil roulant est le témoin d'un meurtre et enquête statiquement sur son voisinage. Or la thématique profonde du film est celle du voyeurisme. C'est l'espace qui prend majoritairement en charge cela, pas le « personnage ». On est donc dans un schéma où le personnage est mis en mouvement par ses réactions aux dynamiques des autres personnages, mais aussi par ce que l'espace induit en lui grâce à des stimuli divers. Le décor amène les éléments qui permettent le mouvement du personnage (et par conséquent le récit) mais n'est jamais lui même en mouvement. Le décor n'est pas le vecteur du récit, réciproquement il n'est pas le personnage. Cependant il exacerbe visuellement les thèmes profonds du film.

Chez Hitchcock ce sont les surcadrages, les vis à vis, les rideaux que proposent les fenêtres que l'on retient, je ne me souviens d'ailleurs pas de la chute du « récit » à proprement parler.

Dans le film de Naomi Kawase, ce schéma classique s'inverse : le « récit » totalement métaphorique est pris en charge par les « mouvements » d'un jardin, se faisant par conséquent personnage si l'on suit la définition figurale de Nicole Brenez.

Naomi Kawase et sa grand-mère peuplent le film, comme des figures planantes dont la présence énigmatique résonne sur le végétal en mouvement. En définitive, nous sommes face à une dynamique différente de la plupart des films de cinéma. Le jardin, d'ordinaire décor, se fait personnage ; tandis que les figures humaines se placent à l'arrière plan et donnent leur sens profond au film : celui de relations filiales entre une grand-mère et sa petite fille.



Résumons très brièvement les enseignements de ces trois jardins.

Celui de *High Life* prend le pas sur les personnages desquels il s'émancipe, transcende son statut de potager en celui d'authentique morceau de nature le temps d'une séquence finale. Ainsi, il se dote d'un mouvement, je dirai même d'une certaine identité. De ce fait, dans l'ouverture et plus encore vers la fin du film cette serre potagère tend à se faire personnage (en tant qu'élément responsable des mouvements qui génèrent le récit).

Dans *Melancholia*, le prologue, si pictural soit-il, dans toute la lenteur nécessaire à l'appréciation du paysage, traite de manière totalement égalitaire les personnages et les espaces végétaux qui les entourent. Les mouvements du jardin et des personnages forment de concert le récit de la fin du monde à l'oeuvre. A ce titre dans l'ouverture du film de Lars Von Trier, tous les éléments se font un peu personnages, apportent autant de mouvements les uns que les autres pour former le récit. Toutefois l'égalité très sémiologique, très picturale qui en résulte ne détache aucun élément en tant que personnage prégnant. A ce titre, on pourrait aussi penser que dans ce prologue, il n'y a pas de personnage du tout.

Ces deux films laissent aux jardins qui les habitent une place ambiguë tendant à faire d'eux des « personnages » le temps de séquences isolées. Ces séquences forment des sortes d'îlots dans des films dont elles synthétisent et métaphorisent les enjeux et le récit majoritaire, porté par les personnages.

Le film de Naomi Kawase fait du jardin l'élément dont les mouvements génèrent le récit. Le personnage du film donc. Ce choix narratif, structurel, est extrêmement rare et probablement assez compliqué à mettre en oeuvre cinématographiquement. Cette originalité a valu au documentaire la qualification un peu facile de « film expérimental » par la critique.

Dans cette partie, qui montre le lien conceptuel assez fort entre le plan de cinéma et le jardin, nous remarquons qu'il semble donc possible de trouver des exemples cinématographiques de jardin/personnage là où trouver des paysage/personnage semblait complexe à conceptualiser dans la première partie de notre analyse. Le fait que ce soit finalement d'un film qualifié de « documentaire » qu'émane le « lieu/personnage » le plus convaincant que nous ayons étudié prête à réfléchir. Si le cinéma européen de fiction peine à dégager de la place au paysage en raison de sa culture du personnage souverain, peut-être en va-t-il différemment dans d'autres cultures de la représentation ou bien dans des « genres » différents ?

Un détour par la notion de jardin nous a permis de comprendre le mécanisme à l'oeuvre dans la création d'un véritable lieu/personnage en tant qu'élément porteur du récit de par ses mouvements et de ce fait, élément porteur du point de vue du metteur en scène.

Néanmoins la différence physique entre jardins et paysages a-t-elle vraiment lieu d'être dans le domaine de l'analyse cinématographique ? J'entends qu'un cadre pose toujours des limites, définit un point de vue à la manière de créateur d'un jardin.

De ce fait, afin de continuer à chercher un authentique cas de paysage-personnage de paysage porteur de la mise en scène, éloignons nous un temps soit peu de cette idée de limite, somme toute assez réductrice dans le domaine du cinéma où elle est la norme.

La conception chinoise traditionnelle du paysage ne le définit pas forcément en tant que découpe limite. Aussi, confrontant celle-ci à notre définition du personnage, allons vers de nouveaux exemples et de nouvelles mises en scène.

Recours à la conception chinoise du paysage pour aborder d'authentiques *paysages-personnages* et comprendre les conditions de leur existence

Nous nous sommes jusqu'ici, beaucoup référé à une conception du paysage dont Alain Roger fait état dans son *Court traité du paysage*. Pour rappel, celle-ci établit le paysage en tant que portion de pays se découpant de son environnement au moyen d'un regard mâtiné de culture.

Confrontant ces riches analyses à des exemples cinématographiques, nous en sommes arrivés à la conclusion que ces considérations trouvaient en quelque sorte leur quintessence dans la typologie spatiale du jardin. Le jardin, en tant que portion de pays délimitée matériellement pour se soumettre au regard de son propriétaire, met en forme des représentations d'origine picturales. L'étude de jardins potagers nous a toutefois amenée à réfléchir sur une forme d'usage de ces espaces, non plus seulement esthétique, mais symbiotique. On est alors en droit de se demander si un espace paysager pourrait faire l'objet d'un usage, tel que celui qu'une personne fait d'un jardin potager, sans pour autant qu'une fonction utilitaire, nourricière ne régisse l'interaction entre la figure et le lieu. Autrement dit, n'existe-il pas une relation symbiotique et usuelle au paysage sans pour autant que sa fonction première ne soit utilitaire (nourricière ou liée au travail par exemple).

Deux questions s'imposent alors : ne pourrions-nous pas définir le paysage par d'autres moyens que la délimitation spatiale (physique ou non) ? Et plus encore, le paysage est-il cette entité passive perçue dans le statisme et l'immobilité.

Le statut de celui qui perçoit le paysage est remis en cause par ces questionnements : doit-on se cantonner à parler d'observateur ? Ne pourrions-nous pas être usagers d'un paysage, mobiliser plus de sens qu'uniquement la vue, dans son appréhension ?

Ici se pose donc plus que jamais la question de la subordination du paysage à la figure et, de ce fait, au personnage, en termes cinématographiques.

La conception paysagère occidentale le met en vis à vis de la figure, du personnage. C'est le personnage qui « découpe » le pays au moyen du regard et génère ainsi le paysage. De ce fait il se l'attribue et dans le cas d'un film nous lui attribuons. On lit le « paysage » comme une composante du personnage.

Le paysage dont parle Alain Roger se définit dans une double dépendance :

- la première est évidente, c'est celle qui lie le paysage à l'observateur, démiurge, qui l'instaure grâce à sa culture.

- la deuxième est la dépendance du paysage au « pays » dont il n'est qu'une partie. En tant que « partie » il ne cesse de se référer au « tout » duquel il se détache.

Cette définition du paysage n'a donc pas vocation à le faire exister en tant que tel. J'avance que définir le paysage en ces termes revient à le réduire à l'idée de « vue », or est-il seulement une « vue » ?

Si l'on veut questionner le paysage dans sa subordination au personnage de cinéma comme nous le faisons, il nous faudrait réussir à lui conférer une existence indépendamment de la figure, de l'observateur, du personnage.

Dans *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison*, François Jullien confronte la conception occidentale du paysage à la conception chinoise.

Si le « paysage » d'Alain Roger se définit d'après un sujet souverain, nous l'avons dit plus tôt, c'est en premier lieu à cause, ou grâce, à la façon dont sont construites les langues occidentales. Le sujet, le « je », y est souverain. La langue chinoise opère différemment.

En Chine, nous dit François Jullien, penser (à l'oral ou à l'écrit) revient à assembler des idées.

On traduit l'idéogramme chinois « paysage » par « montagne-eau ». Les concepts qui forment la langue génèrent du sens grâce à la mise en tension des termes qui les composent. Ainsi, les « choses » sont, nous dit-il, pensées en terme de registres, de rubriques et non en tant qu'êtres et qu'identités. De fait, on est dans une configuration très éloignée de l'auto-consistance.

La conception chinoise du paysage que rapporte l'auteur ne tente pas de le définir en tant que tel mais s'intéresse d'avantage aux phénomènes qu'il entraîne ainsi qu'aux phénomènes qui le font advenir. Tenter de comprendre une chose ainsi est une approche assez éloignée de notre quotidien. C'est sortir de l'idée d'auto-consistance pour s'intéresser aux « procédés » nécessaires à l'apparition d'une chose ainsi qu'aux effets de cette chose. Dans la pensée chinoise, on ne sépare d'ailleurs pas tellement les « causes » et les « effets ».

Ainsi, pour François Jullien, en Chine :

« Il y a paysage quand le perceptif devient affectif, que la physicalité devient évasive, se baigne d'un au-delà... quand la coupure entre le sensible et le spirituel se défait »

« Le paysage est ce qui s'oublie comme partie et s'impose d'emblée comme un tout »

Le paysage n'est donc pas une notion physique mais spirituelle. Là où l'artificialisation et la conception occidentale détaillée par Alain Roger proposait de définir physiquement le paysage à partir de notions culturelles, voire spirituelles, François Jullien nous montre qu'en Chine le mouvement est inverse. C'est à partir du physique que le spirituel, le paysage, advient. Il « s'exhale » comme le parfum le fait depuis le cœur d'une fleur. Il n'est plus ici question de limite, de découpe mais davantage d'épanchement.

Cette idée nous alerte aussi sur la dimension « processuelle » du paysage décrite un peu plus tard par l'auteur. « Le paysage suppose la déconcentration, le regard qui circule »,

la conception chinoise du paysage prend pour base l'idée que ce dernier pré-existe toujours à l'homme. De ce fait, une existence propre est induite.

Le rapport qui unit l'homme et le paysage est, nous dit François Jullien, « une entente et une communication tacite qui remplace l'objectivation », il ajoute qu'ainsi « le paysage ouvre une brèche dans la suffisance du « soi » ». Davantage qu'une convention ou qu'une création du regard, le paysage s'instaure en lieu d'échange qui « branche » l'homme sur une autre temporalité et le fait basculer dans quelque chose de pérenne.

Il est « perçu » par l'homme et non « créé » par lui. Le perceptif, l'état qu'instaure le paysage chez l'homme, correspond à une certaine sensibilité « faisant tomber la frontière à l'intérieur de laquelle le moi se retire autarciquement et de ce fait, rend le « moi » au monde ».

Le paysage est donc perçu par l'homme et s'instaure en lieu d'échange. De ce fait, il n'est pas une « création » visuelle à proprement parler, il ne se définit pas uniquement en tant que convention du regard. Le concept se dote d'une existence propre, extérieure à l'observateur.

Mais la conception chinoise va plus loin et libère aussi le paysage d'une quelconque subordination au « pays » duquel il se détache. En effet, on ne définit pas le paysage comme une portion de pays découpée plus ou moins intentionnellement par un regard humain. En Chine, le paysage se singularise du pays grâce à une mise en tension intérieure, par des variations internes qui « concentrent de la polarité » et se faisant génèrent de la vitalité. En somme, il est une ressource.

En termes cinématographiques, cesser de considérer le paysage comme une découpe nous pousse à sortir des configurations visant à analyser un plan ou une séquence en tant que tel au lieu de se questionner sur les représentations qu'un film met en jeu dans sa globalité.

La conception chinoise du paysage lui confère une certaine indépendance vis à vis de l'homme que la conception occidentale érige comme point de départ et comme « responsable » et « créateur » du paysage.

L'idée de ce bref exposé n'est cependant pas de valoriser une conception plus qu'une autre. Simplement, il est intéressant de chercher des films où le rapport entre le personnage et le paysage diffère de ceux que nous avons étudiés précédemment, lesquels établissaient pour la plupart une subordination du paysage au personnage.

Tenter d'analyser des oeuvres cinématographiques à partir de la conception chinoise qui ne subordonne pas directement le paysage au personnage pourrait nous permettre de nous rapprocher de configurations où le paysage existe en tant que tel d'une part, mais plus encore de cas où il est utilisé par la mise en scène comme un personnage.

Si l'idée est d'utiliser cette conception à des fins d'analyse cinématographique, cela ne signifie pas que l'on se basera sur un corpus de films chinois uniquement. En effet, cela semble évident mais il bon de rappeler qu'une oeuvre, quelqu'en soit la nationalité, peut mettre en jeu des conceptions et des principes d'origine étrangère. L'idée de la partie à venir est d'analyser des films qui utilisent le paysage comme personnage à la lueur des théories de François Jullien. On ne prétendra jamais que les réalisateurs des films en question développent eux-mêmes une pensée « chinoise » du paysage.

Il me semble que nous avons peu défini le personnage en tant qu'outil. Or, il est, rappelons-le l'élément mis en mouvement par la mise en scène grâce à des moyens cinématographiques pour former le récit (Nicole Brenez). Si l'on considère le « récit » comme le but, le résultat du processus de mise en scène, le personnage est l'outil principal de ce travail vers lequel tout les éléments du film convergent. Imaginons des cas où le paysage serait mis en mouvement, d'une manière analogue à celle qui meut usuellement les personnages, par le metteur en scène. Utiliser les polarités, les tensions présentes dans le paysage pour générer du récit à l'aide du cinéma reviendrait à établir une forme d'égalité entre les figures et les espaces au sein d'un film. De plus le comportement d'un metteur en scène se faisant « usager » du paysage, le mettant en mouvement par le biais du cinéma, serait assez symptomatique d'une considération aiguë du paysage, de ses potentialités. On pourrait dès lors espérer de tels films un discours original et profond sur la question du paysage, de son rapport aux personnages.

L'effraction du paysage : *Stromboli* de Roberto Rossellini.

La « méthode documentaire »

Le film de Naomi Kawase nous a montré que le documentaire peut aménager les conditions d'un certain détachement de la figure. Dans le cas de *Katatumori*, la cinéaste utilise le jardin de sa grand-mère et les mouvements qui l'animent pour produire le récit que constitue son film.

Or, bien que nous ayons effectué un détour par des lieux tels que les jardins, dans lesquels se déroulent les films de notre deuxième partie, notre sujet tente d'étudier la question du paysage, plus vaste que celle du jardin. Le jardin, bien que pouvant mettre en oeuvre certaines caractéristiques du paysage dans sa réalisation, dans ce qu'il est, dans les effets qu'il produit et dans les usages qui en sont fait, n'en reste pas moins un lieu artificiel. Un paysage peut revêtir un aspect artificiel, accueillir en son sein des éléments construits par l'homme mais il est plus vaste que cela. Il n'est pas, comme le jardin, la mise en oeuvre architecturale d'intentions artistiques. Le jardin est une oeuvre humaine dans sa totalité, pas le paysage.

Dès lors, il me semble compréhensible que nous constatons une utilisation de jardins-personnages par les cinéastes (partiellement chez Claire Denis et Lars Von Trier, totalement chez Naomi Kawase), plus aisée et plus commune que l'usage de paysages-personnages. Un jardin est déjà à moitié humain en soi, il renvoie à des intentions, des pratiques culturelles. Il est plus facile à comprendre qu'un paysage. Il est aussi plus facile à filmer dans la mesure où il est déjà restreint, le travail de cadrage est déjà à moitié effectué in-situ.

L'aspect culturel du jardin provoque deux résultats : on y filme des pratiques qui en disent long sur le reste du film, de plus, il renvoie automatiquement à une somme de codes culturels très vaste. Un jardin est d'ailleurs souvent accolé à une maison, en fait partie, on l'habite et on le connaît plus aisément qu'un paysage.

Cependant, on constate que ce lieu clos a tendance, dans les films convoqués, à vouloir s'étendre, à tenter de déborder de son cadre. Comme si, dans la métonymie du jardin, les cinéastes trouvaient un médium d'évasement. Dans la première partie de notre étude on remarquait chez les cinéastes, un comportement inverse face au paysage consistant à l'enclorre et à l'attribuer au personnage, comme pour le maîtriser et lui donner du sens.

Il semble plus aisé d'observer les mouvements d'un jardin que d'un paysage et de ce fait d'en faire un personnage : de par l'aspect restreint du jardin, en raison de sa dimension culturelle et cultivatrice (c'est un lieu où l'on met en oeuvre et où l'on observe la croissance, le mouvement).

Même si j'ai parlé du peu d'attention que j'accorde à la séparation des films selon les deux catégories que sont la fiction et le documentaire, je m'interroge à propos de la nature du film de Naomi Kawase. Jusqu'alors, c'est le seul film qui utilise totalement, dans toute sa durée, un espace végétal en tant que personnage. C'est les mouvements du jardin qui génèrent le récit. Or c'est un documentaire.

Est-ce la « méthode documentaire » qui amène cela ?

La cinéaste peine à dialoguer avec sa grand-mère, le contenu des conversations n'est pas très signifiant. Elle filme donc d'autres éléments : les plantes. On peut présumer que sur la table de montage, il a été découvert que le jardin et ses mouvements formeraient le récit. En effet, la construction d'un récit documentaire se base sur un matériau réel, incomplet. Il faut toujours trouver des moyens de raconter ce qui n'a pas été filmé là où l'écriture d'un film de fiction comble souvent toutes les brèches, met en place tous les chaînons du récit. Le montage d'un film de fiction consiste généralement à agencer, corriger une structure pensée à l'écriture. Dans le cas d'un documentaire, bien qu'il y ait une phase d'écriture, la structure et le récit appartiennent plus nettement à la phase du montage.

On observe que la mise en mouvement d'un paysage générant du récit, dans le cas de Naomi Kawase, est une opération liée en grande partie au montage intervenant après la prise de vue instinctive, libre, réalisée dans le jardin. C'est la démarche documentaire qui autorise cela.

Si l'on cherche des films de fiction développant d'authentiques paysages-personnages et que l'on a remarqué que cette opération était possible dans un documentaire, on est en droit de se demander si la « méthode documentaire », même au sein d'une fiction, permet de générer un paysage/personnage.

J'appelle « méthode documentaire » la prise de vue d'évènements qui pré-existent à leur filmage, ne sont pas « fabriqués ». Ils ont lieu dans une réalité environnante, à l'instant T pendant que la caméra s'en empare.

Intéressons-nous donc à un film où le paysage s'impose au milieu de la fiction dans ce que j'appellerai des « parenthèses documentaires ». Demandons-nous aussi si cette démarche n'est pas l'un des moyens de conférer une existence propre au paysage au cinéma.

Stromboli est un film de Roberto Rossellini sorti en 1950. Dans un camp de réfugiés italiens, à la fin de la seconde guerre mondiale. Karen, une jeune lituanienne décide d'épouser Antonio, pêcheur sur l'île volcanique voisine, lorsque sa demande de visa pour l'Argentine est refusée. Arrivée sur Stromboli, son quotidien se transforme rapidement en enfer. L'environnement est hostile, elle est une étrangère. Son mari devient violent, le village la rejette. Elle décide de fuir.

Stromboli convoque des images appartenant à un mode de prise de vue « documentaire » au sein de séquences de fiction. L'attitude de Rossellini par rapport aux évènements qui adviennent durant le tournage est, de manière générale, assez inclusive. Par exemple, quand Ingrid Bergman tombe enceinte de lui, Karen, le personnage que celle-ci incarne, tombe enceinte d'Antonio dans le film. Étudions les séquences de pêche de Stromboli, la séquence d'irruption volcanique ainsi que l'ascension finale de Karen. Se faisant, nous comprendrons en quoi l'approche de Rossellini quant au personnage et au paysage est particulière. Les velléités documentaires qui animent *Stromboli* confèrent au film une grande originalité quant à ces deux notions.

Le personnage de Karen est assez antipathique une bonne partie du film, à rebours du personnage classique fait pour attirer immédiatement la sympathie du spectateur. Réfugiée lituanienne elle fut la maîtresse d'un officier nazi. Elle est profondément intéressée et n'utilise Antonio, son mari pêcheur sur l'île, que pour s'extraire du camp. Elle ne l'aime pas et ne fait pas vraiment d'effort pour s'intégrer au village, pour en adopter et en comprendre les moeurs. C'est sa relation conflictuelle à l'espace qui sous-tend le film. « These black rocks, this desolation, this terror » (ces roches noires, cette désolation, cette terreur) sont les mots employés par Karen pour décrire l'île, au prêtre à qui elle confie son besoin irrépensible de partir. Pour se faire, elle n'hésite pas à user de ses charmes pour séduire les hommes qui pourraient l'aider. Nous ne sommes pas face à un personnage « moral ».



Dans une première scène de pêche, les hommes de l'île partent en mer à la fin de la journée. Ils mettent en place les filets à la tombée de la nuit et restent au mer jusqu'au petit matin. À l'aube, ils lèvent les filets et récoltent de nombreux poissons emprisonnés dedans. Une musique très ludique accompagne cela. La séquence est très mise en scène. Toutefois, elle documente très précisément une pratique de pêche. Celle-ci consiste à partir à la nuit tombée pour placer les filets et à attendre le petit matin en mer pour les relever.

Ainsi, si cette séquence n'est en rien « documentaire », elle nous délivre des informations, bien réelles, à propos de la pêche pratiquée par les hommes de Stromboli. On remarque ici que la retranscription du réel que permet le cinéma, c'est à dire l'idée d'images qui documentent quant à des pratiques, n'a pas forcément à voir avec le documentaire. Une séquence de film de fiction, absolument mise en scène peut être véridique, représenter la réalité avec acuité, trouver une valeur de témoignage culturel.

La deuxième séquence de pêche de *Stromboli* est celle de la pêche au thon. Dans celle-ci, Rossellini filme une technique, vieille de deux millénaires, que l'on appelle « mattanza » en italien, « madrague » en français. Des filets sont ancrés dans le fond, retenus à la surface par des flotteurs. Ils forment une sorte de couloir guidant les thons (principales proies de ce type de pêche avec les espadons et les bonites) vers un espace appelé « chambre de mort » (« mattanza » en italien). Cet espace est délimité par les barques qui l'encadrent. Un filet est placé horizontalement, quelques mètres sous la surface de l'eau. Les pêcheurs remontent le filet pour sortir les thons de l'eau, ils les attrapent avec des crochets, les tuent.

Dans cette séquence, Karen rejoint les hommes en mer pour encourager son mari et tenter, de ce fait, de se réconcilier avec lui après qu'ils aient subi une humiliation collective de la part du village qui accuse Karen d'adultère. Pendant que les époux s'expliquent à l'écart, les autres pêcheurs font des blagues et des commentaires qui établissent une analogie entre leur pratique à l'oeuvre et ce qui se passe dans le couple. Karen est comparée à un appât, Antonio à un poisson.

Une fois que son mari a rejoint ses compagnons qui chantent, la jeune femme se place à l'écart et observe la pêche à l'oeuvre. Son visage est filmé en gros plan tandis qu'elle observe le travail en cours. Les ailerons d'énormes poissons commencent à bouger dans l'eau quand le filet est remonté par les hommes vers la surface. Les thons sont énormes, les hommes cessent de chanter et se mettent à crier. Ils harponnent les animaux et les hissent dans leurs barques. Karen est horrifiée par la violence de cette pratique, les éclaboussures qu'elle reçoit en plein visage semblent la déranger.

Roberto Rossellini semble ensuite se détourner du visage de son actrice pendant de longues minutes, comme captivé par la partie de pêche à l'oeuvre. De nombreux plans détaillent les gestes des marins, leur posture. On entend des chants traditionnels. C'est ici que le film s'échappe vers une autre dimension et se soustrait à lui-même. Le spectateur est captivé par cette danse macabre des poissons et des hommes saisie par la caméra du cinéaste. Cette partie de pêche est réelle, elle n'est pas reconstituée pour les besoins du film, comme beaucoup de productions l'auraient fait. *Stromboli* se saisit d'une pratique millénaire dans toute sa véracité dans une démarche absolument documentaire. Et le film s'autorise d'ailleurs cet écart, long d'une dizaine de minutes, par rapport à son récit et à la star qui le porte par ses mouvements filmés.

Lorsque on retrouve Karen, elle est horrifiée. On remarque que ce plan ne « raccorde » pas vraiment avec ceux de la pêche (au regard des règles classiques de découpage cinématographique). La juxtaposition du visage d'Ingrid Bergman filmé en plan serré, net, très « hollywoodien », contraste avec le « chaos documentaire » de la pêche, semi flou, très mouvementé et dont les axes varient. Le plan de Karen et les plans de pêche sont accolés dans une « idée » de proximité, de connivence, non pas dans les règles classiques qu'implique le traitement de l'espace au cinéma. La force des images documentaires montées pour être attribuées au visage de l'actrice, comme des plans subjectifs, finissent par la dépasser. La force de cette séquence l'extrait du récit. Elle lévite.



Une fois la pêche terminée les hommes prient. Ici on retrouve une esthétique plus mise en scène : Rossellini filme les pêcheurs priant comme il a filmé la première partie de pêche : en reconstituant, et, de ce fait, documente des pratiques sans pour autant employer une méthode documentaire comme l'essentiel de la scène décrite ci-dessus.

Dans la séquence de la pêche au thon, il n'est pas question, à proprement parler, de paysage. Toutefois, on y observe une méthode que Rossellini réutilise juste après dans le film, au moment de l'éruption du volcan, moment éminemment paysager.

Karen, rentrant horrifiée de la partie de pêche, annonce à Antonio qu'elle est enceinte. Une fois seule dans la cuisine de la maison, la terre se met à trembler, des morceaux de plafond tombent. Des plans du volcan en train de cracher de la poussière et du feu entrecoupent alors les mouvements de Karen qui tente de fuir sa maison et le village. Les oiseaux quittent l'île, des coulées de lave ruissellent sur les roches noires, des pierres en feu roulent. Les femmes courent dans les rues du village. Dans l'un des plans, un enfant est seul face à une maison en flammes. Karen passe à côté de lui avec une autre femme qui le saisit pour l'emmener loin du village.

Ici, comme durant la partie de pêche qui a précédé, Rossellini juxtapose des actions sans vraiment se soucier des règles d'axe et de véracité spatiale du cinéma classique. Les plans du village au bord de la mer et ceux de Karen, sont entrecoupés de vues du cratère, au sommet du volcan. La séquence rapproche deux espaces éloignés dans un rapport de cause à effet. Dans le village, Rossellini reconstitue une éruption à l'œuvre avec de la fumée, du feu mais en plus de cela, le film intègre les images d'une authentique éruption, advenue pendant le tournage. L'intérêt que porte le cinéaste au volcan est ici encore, documentaire. Il ne se contente pas de montrer les effets de l'éruption sur le village et son personnage, il nous offre une authentique séquence de Géologie, remontant jusqu'au cratère alors que ses personnages en sont loin. Le « point de vue » mis en place par le cinéaste dans cette séquence est peu commun. Les émois du volcan dominent la séquence, s'éloigne de son récit initial et va jusqu'à oublier ses personnages pendant de longues minutes, au profit du réel capté.

Bien que cette séquence, comme celle de la pêche au thon compose une « échappée narrative » dans laquelle le paysage s'épanouit, elle trouve toutefois sa place dans le film. Elle marque l'acmé de l'hostilité qui caractérise la relation de Karen avec le Stromboli. L'éruption est comme une réponse de l'île, à Karen qui la rejette. Le volcan tente à son tour d'expulser le personnage qui ne fait aucun effort pour l'habiter.

La séquence se termine d'ailleurs sur une sorte d'analogie entre les figures et le paysage. Dans un panoramique partant du sommet du volcan, on arrive au rivage sur lequel les villageois embarquent pour aller se réfugier sur la mer, à quelques mètres du volcan. Rossellini filme les villageois vêtus de noir, sur l'eau, à la tombée de la nuit, qui prient et chantent. Ces sons couvrent aussi les plans du volcan qui entrecouperont ceux de Karen, d'Antonio et des autres. La jeune femme regarde un enfant s'endormir, les oiseaux reviennent sur l'île alors que le Stromboli s'apaise. C'est alors qu'au son des chants, les visages blancs des villageois ressortent au milieu de la noirceur de leurs vêtements et de l'eau, tels de petites tâches scintillantes. S'en suit un plan sur les flaques de lumière que forme la lave en train de sécher sur la pénombre du sol noir. Le film lie ici très clairement le paysage et les personnages par un effet d'analogie, lequel marque l'apaisement de la tension entre le volcan et les villageois.

Pour la première fois, Karen semble regarder le Stromboli comme fascinée par la colère minérale qui résonne avec la sienne, bien humaine.



Dès le lendemain, Karen décide de s'enfuir du village pour se rendre à Ginostra en gravissant le volcan à pied. Seule, enceinte, elle tousse, prise dans les volutes de fumée noire que le volcan exhale. Sur une musique tonitruante, de nouveaux plans « documentaires » ponctuent l'ascension. Seule, elle finit par s'endormir en larmes et à bout de force au sommet du volcan.

Au petit matin, elle s'éveille en proie à un sentiment nouveau. Le regard qu'elle porte sur les lieux est radicalement différent. Les roches noires scintillent de mille feux, elle s'exclame « Quel mystère, quelle beauté ». Une musique douce et lancinante accompagne la contemplation. C'est ici que le regard documentaire de Rossellini, sur son actrice cette fois, se trouve exacerbé.



Sans rentrer dans les détails de l'histoire rocambolesque qui accompagne le tournage du film de Rossellini, permettons-nous de la convoquer un instant à des fins d'analyse pour cette séquence. Ingrid Bergman écrit une lettre à Rossellini pour lui témoigner son admiration après le visionnage de ses deux films précédents, probablement par lassitude quant aux rôles que le cinéma américain lui offre alors. Rossellini écrit Stromboli et l'invite en Italie pour tourner le film. Ils tombent amoureux. Ingrid Bergman abandonne sa carrière hollywoodienne, son mari et sa fille pour s'installer en Italie.

Rossellini utilise doublement le statut d'Ingrid Bergman dans son film. Premièrement, on remarque que l'emploi de « stars » dans le cinéma dépasse la simple incarnation d'un personnage. Une star de cinéma permet d'inciter le public à aller voir un film, c'est sa fonction première.

C'est aussi un premier lien de familiarité qui s'établit entre le public et le film par ce biais. Le spectateur connaît le visage et la gestuelle des stars, il replace toujours inconsciemment ce qu'il connaît de l'acteur d'un film à l'autre. Ainsi, l'emploi d'Ingrid Bergman permet à Rossellini d'opérer un certain détachement quand au personnage de Karen. En faisant jouer une actrice américaine au milieu de comédiens italiens non professionnels il dessine d'un trait cette étrangère sur une île volcanique. Le scandale provoqué par la liaison du réalisateur et de l'actrice est retentissant dès le tournage. Les italiens rejettent la comédienne en tant que celle qui a mis fin à la relation du metteur en scène et d'Anna Magnani, actrice fétiche du public italien. L'isolement d'Ingrid Bergman, seule contre tous dans un pays étranger est effectif, comme celui de Karen dans le film. Enfin, comme nous le disions, Karen gravit avec peine le Stromboli enceinte, comme la comédienne qui l'incarne. Ainsi, face à un film aussi mythique que *Stromboli*, le spectateur contemporain à l'impression d'assister à un récit qui dépasse le contenu même du film. C'est la notoriété de la comédienne qui véhicule de l'émotion, du romanesque, et donne au personnage un souffle et une énergie avant même que le film n'ait commencé.

Ainsi, l'usage d'une star telle qu'Ingrid Bergman par Rossellini lui permet de passer moins de temps à décrire, caractériser le personnage que l'actrice incarne. Elle est saisie et comprise plus facilement par les spectateurs. De ce fait, les séquences documentaires ethnologiques et géologiques que *Stromboli* renferme ont plus de place pour se déployer.

La relation qui unit Karen au volcan est conflictuelle jusqu'à son dénouement. Il est intéressant de constater que le film fait magnifiquement exister le paysage de l'île et le volcan alors que son personnage est dans un premier temps très hostile aux lieux, ne les regarde même pas vraiment (elle préfère l'intérieur de sa maison qu'elle tente de décorer). Les habitants de l'île font corps avec les lieux, habitent le volcan alors que Karen est un corps étranger.

Elle est plus cultivée que la plupart d'entre eux, se vante de venir d'un milieu social supérieur à celui de son mari. Elle lui demande de se tuer au travail pour améliorer leurs conditions de vie et un jour, partir. Cette culture et le recul que lui confèrent son statut d'étrangère ne lui permettent cependant pas, comme le concept de « reculture » d'Alain Roger évoqué plus tôt, une appétence pour le paysage de l'île volcanique, ni une disponibilité à sa magnificence.

Si le film de Rossellini nous donne à voir avec beaucoup de générosité et de clairvoyance le paysage que constitue cette île volcanique, ce n'est dans un premier temps en rien grâce au comportement d'un personnage qui s'adonnerait à sa contemplation. Karen ne sera pas observatrice de l'île avant le dénouement du film. En revanche elle en fera l'expérience en tant qu'usagère, dans la douleur.

François Jullien décrit le paysage non pas comme une artialisation subjective, résultant de « reculture » chez un observateur, comme Alain Roger l'écrivait ; mais comme procédant d'un effet propre, comme une ressource. À ce titre le film de Rossellini semble mettre cette idée en image dans la mesure où le volcan s'impose dans le film malgré un personnage qui ne s'y rend même pas disponible. Le choix d'un tel décor me semble astucieux. Il est plus facile pour le cinéaste de faire de ce paysage un personnage, dont les mouvements forment le récit, car le volcan n'est que mouvements. Le cinéaste n'a pas besoin d'user de moyens cinématographiques pour mettre en mouvement le paysage, ce dernier le fait déjà de lui-même ! Le volcan, procède d'un effet propre, c'est une ressource. Il génère de l'énergie, du mouvement de la chaleur. Dans *Stromboli*, il est aussi une ressource cinématographique majeure.

Nous avons parlé du personnage de Karen comme original car antipathique dans la majorité du film. L'identification est permise pour un spectateur étranger à l'île mais elle n'est en rien évidente. Karen ne suscite pas l'empathie si facilement que cela, le cinéaste ne souhaite d'ailleurs visiblement pas que le spectateur se colle à elle mais plutôt qu'il la regarde, avec un recul permettant une meilleure appréhension des autres éléments du film, que sont le volcan et les moeurs du village si bien documentés.

Le rejet de Karen face au volcan la sépare des lieux. Elle ne se reconnaît pas narcissiquement dans son environnement et de ce fait, on ne subordonne pas au personnage les paysages du film. Cela leur confère une certaine indépendance. François Jullien écrit dans *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison* « quand on se reconnaît narcissiquement dans un paysage, on ne sort pas de soi », « ne pas revenir en amont de soi, de sa position du sujet, c'est passer à côté du paysage ». Dans le cas de *Stromboli*, Karen refuse le paysage qui s'impose malgré elle.

Stendhal parlait du paysage comme d'un archet, permettant de mettre son observateur, ou son usager en résonance dans son champ tensionnel. Le *Stromboli* met Karen en résonance malgré elle. Pourquoi cela ? Pourquoi cette configuration si différente des films de fiction étudiés jusqu'alors ? Karen n'est pas une simple observatrice du paysage qu'elle actualiserait dans une position de sujet. Elle n'observe même pas vraiment ce paysage si ce n'est avant la fin du film. En revanche elle est en permanence usagère des lieux. Le film de Rossellini observe en fait une île, ses moeurs, son volcan et une actrice parachutée là avec un regard assez objectif et distancier, qui emprunte souvent à la méthode documentaire.

A propos du lien entre le paysage et le réel,

Durant l'édition numéro trente et une des états généraux du film documentaire, en 2019, à Lussas en Ardèche, Alain Bergala (critique et théoricien du cinéma) conduit un séminaire portant sur *L'effraction du réel*. À travers l'exemple de *Stromboli* notamment, il développe l'idée que le « réel » est une notion que le cinéma peut capter, bien différente de la « réalité ».

On développait plus tôt l'analogie pays/paysage à propos du cinéma, disant que de bons cinéastes génèrent du paysage alors que d'autres ne font que capter du pays. On pourrait appliquer cette idée aux concepts de réel et réalité. À ce titre, il est aussi difficile pour le documentariste que pour le cinéaste de fiction de capter le « réel ». Nombre de cinéastes documentaires ne font qu'enregistrer de la réalité. La réalité serait selon lui, la matière première s'offrant à une caméra. L'environnement commun et continu. Bergala cite Lacan et sa trinité :

« La réalité est ce qui nous entoure, elle est familière et continue, et se prête aisément à être photographiée ou filmée. La réalité est ce qui est accessible par les sens et l'intelligence, tandis que le réel se définit comme ce qui est impossible à appréhender par la représentation. » (Extrait du descriptif du séminaire)

Alain Bergala questionne l'impossibilité de représentation du réel par le cinéma ou tout autre art. Il décrit le réel comme « un je ne sais quoi », un « moment d'épiphanie » surgissant dans les failles, les distorsions du réseau symbolique. Il parle du réel comme « d'un bruit où l'on peut tout entendre ». Étrange résonance avec les conceptions paysages développées par François Jullien. Si Lacan parle de l'impossibilité pour le réel d'être appréhendé par la représentation, Jean Luc Godard décrit très tôt l'histoire du cinéma comme la relation du cinéma au réel (pour lui l'histoire du cinéma est irréductible aux questions de style, secondaires).

Alain Bergala utilise l'image d'une mer de nuages, vue depuis le hublot d'un avion, cachant la surface de la terre. Celle-ci serait la réalité. Les trouées qui permettraient d'entrevoir la surface de la planète seraient le réel. Selon lui : « le réel est un trou dans la réalité, dans la cohérence du sens, dans la continuité du monde et ne peut advenir que par effraction, par surgissements imprévus »

Dans son dernier film, *Le livre d'images* (2018), Jean Luc Godard se questionne à haute voix sur le réel. Il déclare : « ...En réalité, seul le fragment porte la marque de l'authenticité »

Alain Bergala nous dit qu'à travers cette idée, Godard déclare que le fragment isolé, déconnecté de toute continuité du monde, accolé à d'autres fragments qui lui sont

hétérogènes pourrait parfois se rendre visible comme un morceau de réel. Pour lui, c'est ce processus même qui est à l'oeuvre dans *Stromboli* lors des séquences que nous avons abordées. Suivant cette logique, Alain Bergala constate que le montage deviendrait une voie possible pour faire surgir des fragments de monde qui deviendraient, parfois, du réel au cinéma. Il constate toutefois que le montage a le plus souvent le pouvoir contraire en tant qu'espace de production de sens à partir de fragments enchaînés dans un discours.

Pourquoi ce détour par la question du réel ? Dans la conception que Bergala déploie à propos du montage comme espace pouvant, ou non, faire advenir le réel, on trouve des résonances aux considérations développées jusqu'alors. Le paysage semble se comporter de façon analogue au concept du « réel ». Le montage le compresse souvent sous un discours, en le contaminant par la juxtaposition de plans de personnages (nous l'avons vu dans la première partie). Le paysage ne semble advenir au cinéma, que quand il est libéré de sa subordination au personnage, par effraction. C'est le cas de la serre potagère de *High Life*, c'est le cas dans les envolées documentaires géologiques qui ponctuent *Stromboli*. Dans un film de fiction, le paysage semble advenir, s'exhaler par effraction(s) momentanée(s).

Rossellini commence d'ailleurs son film sur une mystérieuse citation qui me semble faire écho à ces dernières considérations. Nous terminerons en la citant, tant elle semble parler de ce « réel » : « Ceux qui ne me cherchaient pas m'ont trouvé, je me suis manifesté à ceux qui ne s'informaient pas de moi » *Épître de Saint Paul aux Romains*, (10-20).

Nous avons étudié *Stromboli* en tant que film dans lequel des séquences exhalent du paysage car le réel fait effraction au milieu du récit. Plusieurs conditions permettent cela, mais nous citons Alain Bergala et Jean Luc Godard en conclusion, qui semblent tous deux admettre le réel comme quelque chose d'indomptable et d'imprévisible qui, cinématographiquement parlant, opérerait par surgissement.

On découvre, à travers *Stromboli*, un nouveau cas d'authentique paysage au cinéma, qui échappe à la configuration qui était la nôtre jusqu'alors. Configuration dans laquelle le paysage se faisait personnage quand sa mise en mouvement formait le récit (comme dans le documentaire *Katatumori* de Naomi Kawase). On semblait jusqu'ici supposer que la condition d'existence du paysage au cinéma était sa conquête du statut de personnage. On remarque que cette conception est réductrice. Certes, dans *Stromboli* le volcan et sa mise en mouvements génèrent du récit. Le paysage se fait personnage de ce fait. Néanmoins l'idée « d'effraction du réel » enrichit cela. Le paysage peut, comme le réel, parfois, faire effraction au milieu d'un film. Se faisant, il rompt le récit, établit une brèche et convoque un ailleurs, dont François Julien fait état lorsque il nous expose la conception chinoise du paysage.

On est certain désormais que la notion de paysage dans le domaine qu'est le cinéma est irréductible à la séparation que l'on établit d'ordinaire entre le documentaire et la fiction. Tout comme le réel. C'est le montage de *Stromboli* qui permet toutefois cette effraction du réel et du paysage.

J'aimerais maintenant me demander si un paysage peut imposer son mouvement dans un film sans que le montage en décide. C'est à dire au sein même d'un plan. La mise en mouvement du paysage par le montage conférait au jardin du film de Naomi Kawase le statut de personnage. L'irruption volcanique chez Rossellini créait une brèche dans le récit, dont le cinéaste s'est emparé dans un geste révolutionnaire. Un paysage qui se mettrait en mouvement dans un plan, sans que le montage n'opère cette dynamique ne réunirait-il pas, se faisant, les conditions de son autonomie totale dans un film ?

Montagne-eau dans Printemps, été, automne, hiver... et printemps de Kim Ki-Duk.

Printemps, été, automne, hiver... et printemps est un film coréen de Kim Ki-Duk sorti en France en 2004. Le film se déroule sur une période très étendue. On y observe la vie d'un temple flottant sur un lac au sein duquel des personnages vont et viennent. Cinq saisons séparent le film en parties distinctes. Avant d'analyser les problématiques spatiales qui sous-tendent le film, résumons-les faits qui s'y déroulent.

Au printemps, Un moine âgé vit avec un jeune enfant dans un temple flottant au milieu d'un lac. Une barque relie l'édifice au rivage. Un jour, durant la cueillette sur le flanc des montagnes qui encadrent le lac, l'enfant s'éloigne du moine. Au bord d'une rivière, il s'amuse à attacher des pierres aux animaux qu'il trouve à l'aide de ficelle : un poisson et une grenouille dans l'eau, un serpent sur les berges. L'enfant s'amuse de ces actes cruels, il est hilare alors que le vieux moine le regarde caché dans les bosquets, plus haut.

La nuit tombée, le maître attache au dos de l'enfant une pierre alors que celui-ci est assoupi. Au petit matin, le vieux moine dit à l'enfant qu'il devra aller, ainsi chargé, libérer les animaux de leurs pierres. Au retour il sera libéré à son tour, si les animaux sont morts il devra vivre avec cette culpabilité. Trouvant le poisson et le serpent morts, l'enfant pleure à chaudes larmes.

L'Été, l'enfant est maintenant un jeune homme. Une mère et sa fille viennent au temple pour tenter de guérir la jeune femme en séjournant pour prier. La mère laisse sa fille aux soins des deux moines. Le garçon est troublé par la jeune femme et ils finissent par faire l'amour. Une relation se développe, cachée au vieux maître. Lorsque celui-ci s'en aperçoit il renvoie la jeune femme, guérie, chez elle. Le garçon ne le supporte pas et s'enfuit le lendemain matin alors que le vieux sage dort encore.

À l'automne, Le maître est maintenant un très vieil homme qui vit seul dans le temple. Un jour, en rentrant, il déballe de la nourriture et aperçoit dans le journal qui l'empaquetait, un article relatant un fait divers. On reconnaît la photographie de son ancien disciple, l'article prétend qu'il est recherché pour l'assassinat de son épouse.

Peu de temps après, le disciple revient au temple se cacher. Son ancien maître l'accueille. Lorsque l'homme tente de se donner la mort, le vieux moine l'en empêche et lui fait graver de nombreux caractères sur le sol de bois du temple.

Deux policiers arrivent au temple pour venir chercher le criminel en fuite. Le maître leur demande d'attendre que celui-ci ait fini de graver les caractères. Au matin suivant, ils partent avec le disciple. Le vieil homme décidant qu'il est temps pour lui de mourir, s'immole sur la barque flottant sur les eaux.

Hiver. Le disciple revient au temple, des années plus tard pour en devenir le maître. Un soir, une femme traverse le lac gelé avec son nourrisson pour passer la nuit au temple. En pleine nuit elle part seule et tombe dans un trou à la surface du lac pour s'y noyer, gelée. L'enfant resté au temple et y grandira avec le nouveau maître des lieux. Le maître va installer une statue sur un sommet qui domine le lac.

Second Printemps, le nourrisson est devenu un petit garçon. Il se rend seul près de la rivière qui dévale la montagne avoisinant le lac. Là, il s'amuse à mettre des pierres dans la bouche d'un poisson, d'une grenouille et d'un serpent. Le film se termine par un plan de la statue installée par le maître au sommet du mont qui domine le lac, le temple et leurs environs.

Kim Ki-Duk synthétise les intentions de son film en déclarant :

« Mon intention est de montrer les joies, les colères, les tristesses et les plaisirs de nos vies à travers les saisons et au travers de la vie d'un moine qui vit dans un temple posé

sur l'étang de Jusan situé en pleine nature. Cinq histoires du moine enfant, du moine garçon, du moine adulte, du moine vieillissant et du moine vieux coexistent avec des images de chaque saison. Les changements de qualité chez les êtres humains, les sens de la maturité dans nos vies qui se forment, comment elles se développent, la cruauté de l'innocence, l'obsession des désirs, la douleur des desseins meurtriers et l'émancipation dans les combats. »

A propos de la structure narrative du film,

Kim Ki-Duk filme inlassablement les mêmes espaces. Le temple est un petit édifice rectangulaire où l'intérieur et l'extérieur fusionnent, dans la plupart des séquences. Les portes sont des panneaux coulissants qui disparaissent dans les murs. L'édifice est, ainsi, presque toujours ouvert. Le temple est encerclé par un lac, lui-même encerclé de montagnes. Certaines séquences s'éloignent un peu du lac pour se dérouler près d'une rivière en contrebas de celui-ci mais c'est tout. Même lorsque le moine gravit le sommet dominant en bordure du lac, c'est vers ce dernier que la caméra se tourne. Ainsi, le cinéaste déroule un récit concentrique autour du temple.

Les cinq récits des cinq saisons sont une exploration des émois humains. Le printemps correspond à la perte de l'innocence. En été, les passions se déchaînent. L'automne est le temps de la jalousie et de ses conséquences dramatiques. L'hiver apporte la rédemption et la sagesse. Tout au long de ces périodes, l'enfant disciple grandit. Quand le printemps revient, il est devenu maître à son tour, le cycle peut recommencer. La figure du cercle, du cycle, structure donc le film de Kim Ki Duk tant au niveau spatial que dans sa construction narrative. Le film s'offre comme un moment choisi dont le début et la fin sont décidés quasi-arbitrairement. D'autres maîtres, d'autres disciples ont occupé ces lieux, d'autres viendront, sans doute se reproduira-t-il à peu près les mêmes événements.

De ce choix narratif résulte un sentiment de grand dépouillement. En effet nous avons l'impression d'assister à des passions, des crimes qui revêtent un caractère originel, qui sont presque des abstractions conceptuelles exécutées par des « personnages-témoins », sans réelle identité, dénués de nom. La cruauté, le meurtre, le désir se teintent d'absolu, dans un film qui les présente comme des constantes de la vie humaine :

« Pour moi, les relations humaines avec tout ce qu'elles comportent, le sexe, la violence, l'amitié, la colère, je trouve cela beau. (...) La vraie beauté, ce n'est pas la paix ou la tranquillité totale. Les confrontations entre les humains, c'est ça la vraie vie et c'est beau. » Kim Ki-Duk

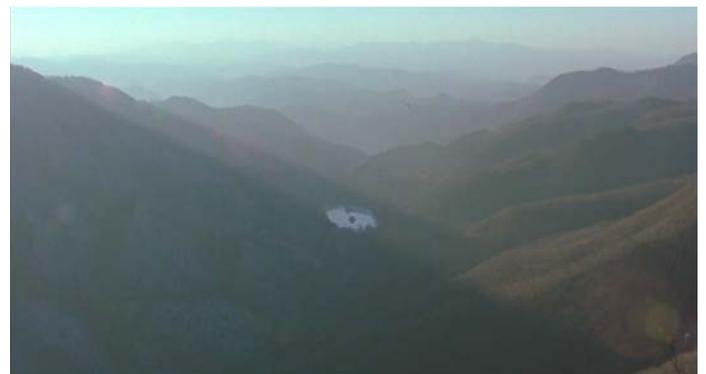
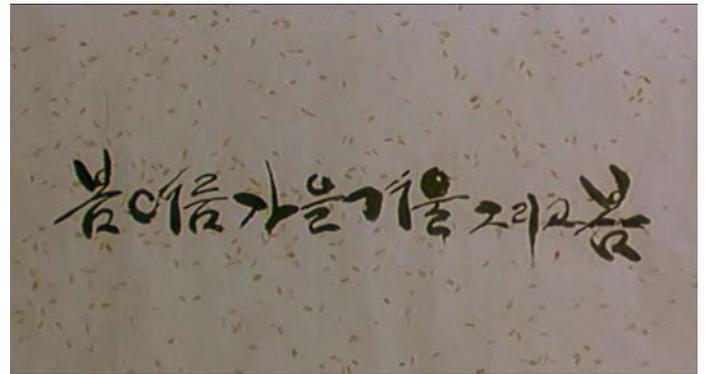
Dans mon analyse, je séparerai les éléments qui forment le film en deux groupes. Dans le premier, les événements adviennent au sein des lieux du film, un des personnages en est l'investigateur et ces événements sont filmés. C'est le cas de la plupart des éléments du récit. Un deuxième cas, minoritaire, renvoie à des événements extérieurs au décor. Le premier correspond à la maladie de la jeune femme en visite au temple qui séduit le jeune moine. Le second est le meurtre de cette femme par le disciple évadé. Ces événements sont liés au désir, à la jalousie et au sentiment de possession qu'il entraîne. Ce sont eux qui bouleversent l'ordre établi, la vie du temple. D'eux, résultent le départ et le retour du disciple auprès de son maître, au milieu du lac. Néanmoins, le film accueille ces événements dans une grande quiétude. Ils bouleversent momentanément l'ordre établi, qui a tôt fait de retrouver une forme d'équilibre. Une fois ces turbulences passées, l'histoire du jeune disciple et du maître reprend, jusqu'à ce que le jeune homme ne prenne la place du vieil homme et qu'un autre jeune garçon ne vienne.

Si le hors champ du film, la Corée moderne, génère ces turbulences, là où le propos du film aurait pu se montrer anti-citadin, prônant le dépouillement monacal, c'est tout l'inverse qui se produit. Kim Ki-Duk montre que les passions humaines adviennent où que l'on se trouve. Au temple, dans une vie calme et modérée, l'enfant est aussi cruel que celui qui grandirait dans une métropole. Le désir, la jalousie, adviennent au temple comme à la ville.

Le film est toutefois extrêmement modéré par rapport aux événements dramatiques qui l'animent. Kim Ki-Duk s'applique à adopter un point de vue surplombant, omniscient, à l'image du temple et du lac, imperturbables, qui connaissent le passé, le présent et le futur tant les choses se répètent. Le film ne semble pas vraiment branché sur la temporalité de ses personnages mais sur une autre, plus vaste. Or c'est une des définitions que François Jullien donne du paysage dans *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison*, rappelons là :

« Le paysage ne bronche pas, il est toujours là, il nous branche sur une autre temporalité, nous fait basculer dans ce qu'il a de pérenne »

L'impression que produit le film, sa structure narrative, ont pour résultat cet intemporel. Le paysage permet au cinéaste de tendre vers une certaine universalité de son récit. Nous citons l'exemple de *L'inconnu du lac* en introduction et expliquons qu'Alain Guiraudie y utilise le lieu pour se concentrer sur la passion de deux hommes. Le lac permet de donner une ampleur narrative aux émois des personnages, en les extrayant de tout contexte qui pourrait venir perturber le récit dont ils sont les maîtres. En somme, le lac de Guiraudie maximise ses personnages, souligne leurs desseins, leurs actions. Le paysage dans *L'inconnu du lac* permet l'unicité de temps, de lieu. Tandis que, dans le cas de *Printemps, été, automne, hiver... et printemps*, le paysage efface quelque peu les personnages, les dissout dans une temporalité plus large, dans l'universel.



Je propose d'analyser le film de Kim Ki-Duk à travers deux axes thématiques que sont le motif de la porte et celui de l'eau et de ses mouvements.

L'architecture du temple dans lequel résident le moine et son jeune disciple est assez singulière. Nous le disions, des panneaux coulissant forment son enceinte, ils sont souvent rabattus, ouverts et confèrent à l'édifice la qualité d'englober l'extérieur du temple, le lac et les montagnes. Le temple est un lieu de concentration, de recueillement qui n'implique néanmoins pas de s'extraire de son environnement.

Au centre de l'enceinte, une statue devant laquelle on exécute les prières et, de chaque côté de celle-ci, les lits des deux moines. L'espace est scindé en trois parties séparées par des portes. Or, ces deux portes n'en sont pas vraiment dans la mesure où ce ne sont pas des percées dans des murs. Il n'y a pas de murs dans le temple. Ces « portes » sont des chambranles soutenant des planches battantes qui flottent dans l'espace, constituant des passages. L'usage de ces « passages » est soumis au volontariat. Les moines les empruntent pour aller se coucher mais ils pourraient tout aussi bien passer à côté. Une fois dans leur lit, ils peuvent se voir mais choisissent de ne pas se regarder. Ils ne semblent pas avoir besoin de murs pour asseoir leur intimité.

On remarque cependant que lorsque la jeune femme vient vivre au temple pour soigner ses maux, le jeune moine dort dans le lit de son maître. La nuit tombée, grâce à l'absence de mur, il peut regarder la jeune femme dormir, et son désir s'épanouit. L'architecture du temple refuse donc une certaine forme d'« hypocrisie spatiale » visant à cloisonner l'espace en pièces, ce cloisonnement est mental, il est soumis à la décision, au bon vouloir de ses usagers. Les portes sont de simples marqueurs, leur valeur est sémiologique.

De la même manière, aux abords du lac sur lequel flotte le temple, une porte s'ouvre et se ferme au début de chaque partie du film. Cette porte est construite en lieu et place de l'arrivée du chemin au lac, au temple. C'est une barque qui relie ensuite la dite porte à l'édifice religieux. Le moine et son disciple, lorsque ils vont cueillir des plantes sur les pentes montagneuses avoisinantes, empruntent toujours cette porte. Comme celles qui se dressent dans le temple, elle est une abstraction, un marqueur qui matérialise la sortie du temple vers le monde extérieur. Or, ici aussi, par de mur autour de cette porte, elle n'est qu'un passage que l'on peut emprunter ou non en passant à côté. Ce rituel de passage est soumis au choix, ce n'est pas une obligation. Une telle architecture admet ainsi le monde extérieur dans l'enceinte du temple.

Cette porte semble dire qu'en ces lieux, il est possible de s'adonner à des rituels religieux mais qu'il faut pour cela s'y rendre disponible.

François Jullien décrit, dans *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison*, le paysage comme procédant par ouverture, faisant varier les proches et les lointains. A la différence du jardin, il ne se laisse pas enclore. Il décrit la dynamique du paysage comme un « épanchement », une ouverture au lointain, au sein de la proximité. Cette porte permet au cinéaste de filmer un élément architectural fixe au milieu d'un environnement qui n'est que mouvement. Elle matérialise un point de vue, un certain état de fixité, de disponibilité, qui permet de recevoir l'environnement dans toute sa complexité et sa mouvance. C'est un outil.



Le temple du film est un édifice flottant. Il se déplace sur la surface du lac. De ce fait, on remarque que dans les plans qui ouvrent chacune des parties il n'est jamais à la même place. Sa position dans le surcadrage que forme la porte au bord de l'étang est différente à chaque fois. C'est le mouvement du lac qui conditionne le cadrage du temple, depuis la rive.

Lorsque la caméra se place dans l'enceinte du temple ou sur la terrasse devant lui, les lignes de l'architecture du lieu forment un repère fixe. Durant les séquences de vie quotidienne des moines qui prient, mangent, c'est le paysage montagneux tout entier qui est mis en mouvement par rapport à ces lignes, en raison des mouvements de l'eau sur laquelle la bâtisse flotte. On assiste à des effets de mouvements très déroutants. Considérant le temple comme notre référentiel, les montagnes qui l'encadrent semblent avoir été placées sur de gigantesques rails de travelling imaginaires qui les agitent durant les plans. Le décor spatial flottant qu'est le temple met en mouvement, ou du moins matérialise physiquement, la dynamique à l'oeuvre dans le paysage. L'effet cinématographique qui en résulte a cela de magique qu'il rappelle les découvertes, les pans de décor, que l'on agiterait dans le fond d'un théâtre de marionnettes. Ce temple est une sorte de kiosque en mouvement. Mais dès lors que l'on se tient en son sein, c'est le monde entier environnant qui se met à bouger, comme de son propre chef.

On retrouve ici l'idée du paysage en tant que ressource dont parle François Jullien. Le paysage, nous dit-il, est une ressource. Il procède d'un effet propre. Or, cet effet est parfois insaisissable pour celui qui tente de le percevoir au quotidien. Kim Ki-Duk, grâce au décor de son film, souligne, met en exergue, cette idée d'effet propre, de ressource inhérente au paysage.

Durant le segment « hiver » du film, la surface du lac est gelée. Le mouvement évoqué plus tôt n'a pas lieu. C'est grâce à cette surface gelée que l'on peut accéder au temple sans pour autant qu'un des moines qui y réside ne vienne chercher le visiteur à l'aide de la barque. Ce phénomène naturel permet ainsi à une jeune femme de venir abandonner son enfant dans le temple. C'est un phénomène météorologique, naturel, paysager, qui permet au récit de prendre un nouveau détour. Avant cette séquence, on observe le moine creuser un trou à la surface du lac pour y puiser de l'eau. Or, une fois que la jeune femme a abandonné son enfant, elle s'enfuit au petit matin et tombe dans ce trou creusé par le moine. Elle y meurt. C'est le personnage du moine qui, en perturbant l'ordre naturel des lois physiques, en perçant le dispositif de mise en scène que constitue le lac gelé, provoque involontairement la mort de l'un des personnages. On retrouve d'ailleurs, plus tard dans le film, les vêtements de cette femme dans la rivière où les moines se rendent souvent (lieu où le jeune garçon avait cruellement martyrisé les animaux). C'est l'eau du lac qui s'écoule jusqu'à cette rivière par on se sait quelle galerie souterraine. La mort de la jeune femme permet ainsi de comprendre le lien qu'établit l'élément aquatique entre les différents décor du film. Là où le regard ne peut embrasser des espaces que les montagnes séparent, l'eau relie ces lieux. Et se faisant, c'est elle qui permet au metteur en scène de passer du lac à la rivière, suivant les vêtements de la morte avalés par le lac puis recrachés dans la rivière.

Ce lac gelé crée une parenthèse dans le film, dans la dynamique du récit et se faisant, lance le nouveau mouvement du film. Celui d'un nouveau maître et de son futur jeune disciple. Suite à cet hiver, météorologique et narratif, le cycle reprend, le film se régénère, reproduisant inlassablement le même récit. C'est la fonte de la glace du lac qui remet le temple en mouvement et relance la dynamique générale des lieux et des êtres qui l'habitent.



Le paysage-personnage,

Les personnages que sont le moine et le disciple prennent les traits d'être humains différents, ils sont des figures dénuées d'identité. Leur caractérisation procède de la généralité, ce qui permet au récit de dérouler l'idée d'un cycle éternel passé et à venir. Dans le film, le paysage naturel surplombe ces destins, non pas dans l'immobilité que l'on pourrait lui attribuer, mais bel et bien dans tout son mouvement, toute sa ressource. Ce sont les mouvements de l'eau qui mettent en mouvement le décor et, de ce fait, les montagnes contemplées depuis le temple. C'est le paysage qui entraîne les mouvements de caméra, de décor, qui génère le style du film et sa mise en scène. Plus encore, ce sont ces mêmes dynamiques qui génèrent le récit et relancent le cycle. À ce titre, *Printemps, été, automne, hiver... et printemps* est un authentique cas de film de fiction instaurant le paysage en tant que personnage. Kim Ki-Duk use du paysage, du lac de Jusan en Corée du Sud, pour élaborer la mise en scène de son film. Il construit authentiquement son récit à partir des mouvements de celui-ci et lui confère le statut de personnage pour les raisons que nous venons d'énoncer.

Dès que l'on s'autorise à envisager le paysage en tant que ressource on sort de la configuration qui l'énonce comme une simple découpe qu'un observateur effectue à l'aide de son regard souverain. On remarque que, cinématographiquement, ce changement de paradigme donne lieu à un certain détachement, un point de vue moins vissé aux personnages humains. Il est logique qu'une considération du paysage en tant que ressource de mise en scène (dont les mouvements entraînent le récit et déterminent la mise en scène) donne lieu à des schémas de personnages différents.

Un metteur en scène utilisant le paysage dans toutes ces potentialités redéfinit le statut des figures qui peuplent son film par rapport aux lieux qu'ils habitent. Les personnages, se faisant usagers des lieux, sortent d'une position statique d'observateur auquel le film attribue les paysages, les colorant d'émotions humaines, les « antropomorphisant ». Dans le cas de Kim Ki-Duk, on assiste à un film dont la structure et la mise en scène sont profondément atypiques. On peut se permettre de penser que l'ouverture d'un cinéaste au paysage lui offre des possibilités stylistiques et narratives nouvelles.

J'aimerais maintenant me tourner vers un film qui, à mon sens, pousse encore le curseur de ces considérations en proposant au spectateur lui-même de faire l'expérience du paysage. Dans ce film, et il est intéressant de noter que les considérations paysagères découlent de pratiques picturales bien différentes des traditions occidentales évoquées plus tôt.

Les kiosques du paysage *Séjour dans les monts Funchun* de Gu Xiogang.

Montagne(s)-eau(x) est le terme chinois qui traduit le mot « paysage » à la fois en terme pictural, lorsqu'il est question de peinture paysagère, mais aussi physiquement, lorsque l'on parle d'un paysage vécu, perçu. Le terme contient bon nombre d'oppositions, il implique celle qui unit le haut et le bas, le vertical et l'horizontal, l'immobile et le mouvant, l'opaque et le transparent, le massif et l'épars, le stable et le fluide. Le paysage chinois, on le constate dans le terme montagne-eau, implique l'idée d'une mobilisation de tous les sens. En effet, la montagne est d'abord vue alors que l'eau s'entend avant d'être en mesure d'être observée, selon la pensée chinoise paysagère.

Dans *Vivre de paysage ou l'impensé* de la raison, François Jullien convoque d'anciens poèmes chinois tels que ceux de Xie Lingyuan (422 avant JC environ) dans lesquels on constate la quasi absence d'un sujet souverain. De la même manière, l'idée de contemplation est supplantée par celle de l'ancrage, de l'habitat. On oublie la notion de « point de vue » avec celle du sujet.

La peinture paysagère en Chine est théorisée par Guo Xi, peintre chinois (1020-1090) dans un traité, le *Linqam Gaozhi (Haut Message des forêts et des sources)* : « sans quitter sa natte ni descendre de sa salle on pourra, assis, aller explorant les sources et les ravins ». Il fait ainsi de la peinture une ressource, c'est à dire une chose générant un effet propre. Cette configuration diffère grandement de celle qui consiste à placer l'observateur, le sujet, au centre de l'appréciation picturale. On comprend ici, de la même façon, pourquoi le terme de paysage et le terme de peinture de paysage ne font qu'un en Chine, à travers l'expression montagne-eau. La peinture de paysage semble, selon Guo Xi, posséder les mêmes propriétés que ce qu'elle tente de représenter : le paysage.

Le peintre théorise différentes catégories de paysages : ceux que l'on contemple de loin, ceux dans lesquels on se promène, ceux que l'on habite, ceux dans lesquels on évolue à son aise. Cette dernière catégorie désigne le paysage devenu milieu. Ainsi, faire d'un paysage un milieu revient à établir l'art (nécessaire, corollaire à l'existence du paysage) comme un moyen de développer un rapport symbiotique au lieu. Cette considération est contraire au concept de reculture développé par Alain Roger dans son *Court traité du paysage* (Selon lui, le paysage suppose recul et culture sur le pays). La pensée chinoise prône, au contraire, une immersion symbiotique dans le lieu, comme permettant, notamment grâce à l'art, de percevoir le paysage, mais plus encore, de le vivre.

Le paysage chinois, montagne-eau, abolit donc la notion d'observateur passif et place le sujet dans un milieu, authentique ressource, avec lequel il échange.

Séjour dans les monts Funchun est le premier long métrage de Gu Xiaogang sorti le 1er janvier 2020. On y observe le quotidien d'une famille rongée par des problèmes d'argent dans la ville de Fuyang, dans la province du Zhejiang, près de la mégalopole de Hangzhou.

Le réalisateur parle des intentions qui furent les siennes au moment de la conception du film en évoquant la peinture éponyme, *Séjour dans les monts Funchun*, de Huang Gongwang (1269-1354), rouleau horizontal peint entre 1348 et 1350. Plaçant ainsi son film sous l'égide de la tradition picturale de son pays, le réalisateur s'intéresse à l'urbanisation qu'a subie sa ville natale à l'aune de jeux olympiques de 2008.

Un sentiment d'universel se dégage du film de Gu Xiaogang. Le paysage et le traitement qui lui est réservé par le film en est pour beaucoup responsable.

François Jullien parvient à définir le paysage grâce à la pensée chinoise en tant qu'un lieu d'échange entre le moi et le monde, une sorte de rencontre entre la physicalité et l'intériorité. « Le paysage nous branche sur une autre temporalité » écrit Jullien et, « nous fait basculer dans ce qu'il a de pérenne » (car il l'est, en tout cas plus que nous).

Ainsi le paysage n'est pas simplement un lieu, ou une portion de lieu, il correspond au rapport détaillé ci-dessus. Il est un « vent », une modalité propagatrice qui fait advenir les choses malgré son apparente absence de physicalité

Si ce film me paraît idéal pour achever nos analyses c'est bien entendu en raison de ses qualités et de ses aspirations (et inspirations) picturales paysagères ; mais plus encore parce qu'il propose au spectateur une expérience de cinéma très novatrice et rare. Le film s'ouvre sur un lent panoramique dans un restaurant bondé. On entend distinctement une conversation dont le contenu est clair et intelligible entre quelques personnages dont on apprivoise les voix au fil de l'échange. Toutefois, on ne voit pas qui parle parmi toutes les personnes qui sont attablées dans le restaurant. Au fil du mouvement de la caméra, les spectateurs que nous sommes tentent de trouver les lèvres qui forment les mots que nous entendons, sans succès jusqu'à la fin du plan. Ce procédé est révélateur des intentions de mise en scène du film dans la mesure où le spectateur est actif, participe à la création du film lui-même en tentant de synchroniser les mots entendus avec les visages filmés. La plan s'élargit grâce à un petit mouvement de grue ascendant et la famille en question apparaît au centre du plan qui se termine. Comme évoqué plus tôt à propos de la peinture paysagère en Chine, il semblerait que le réalisateur, et ce dès l'ouverture de son film, se détache de l'idée d'un sujet souverain, d'un personnage auquel le film s'attacherait par la suite. Ce ne sera pour ainsi dire jamais le cas dans le reste du film tant les points de vue varient au fil du récit. C'est de ce choix de focalisation assez particulier que résulte, d'une part, un sentiment de généralité, d'universel, mais plus encore, un détachement des figures au profit du paysage.

Suite à cette séquence d'ouverture très explicite quant aux intentions à venir, une autre séquence est éclairante sur ce point. Elle intervient plus tard dans le film, à un moment où le spectateur connaît et reconnaît les voix des personnages sans avoir besoin de voir leur visage, procédé original et passionnant me semble-t-il.

Au milieu d'un plan très large, dans un parc, on aperçoit un jeune couple au loin et on entend très distinctement leur voix et leur conversation. Ils montent un escalier et se rapprochent de nous pour arriver sur une terrasse de pierre au centre de laquelle trône un camphrier centenaire. La caméra panote alors pour venir balayer les branches de l'arbre, la conversation du couple s'éloigne et l'on découvre un autre couple qui apparaît derrière le camphrier. Ils sont de la même famille que le premier et parlent sensiblement de la même chose. C'est le grand arbre qui visuellement, assure la transition entre les deux couples. Cette bascule s'effectue, au sein du plan séquence, alors que les deux couples parlent eux-mêmes de l'arbre centenaire. Encore une fois, le réalisateur nous place dans une position active, à travers un grand plan qui se déroule, où le spectateur identifie les personnages par leurs voix avant de distinguer leur visage. Le chemin du premier couple se perd dans la profondeur du paysage et un autre nous apparaît. On remarque ici une certaine égalité dans le traitement cinématographique réservés aux personnages et à l'arbre. Les hommes et le végétal sont pris dans un grand mouvement panoramique horizontal le tout formant un authentique paysage. L'arbre en est une composante comme les deux couples qui permettent de tracer des chemins qui sous-tendent le plan et guident la caméra.





Comme dans la peinture paysagère chinoise, le fleuve est une composante essentielle du film de Gu Xiaogang. Le Funchun, cours d'eau qui traverse la ville de Fuyang est le support technique et dramatique de la mise en scène à plusieurs reprises. Dans un premier plan séquence d'une durée totale de dix minutes, deux jeunes amoureux se retrouvent, en cachette de leurs parents, qui ne veulent pas qu'ils se marient car l'homme est trop pauvre aux dires de la mère de la jeune femme. L'homme est enseignant et rédige une thèse sur une peinture paysagère chinoise ancienne, réalisée sur trois rouleaux de papier, *Le Séjour dans les monts Funchun* de Huang Gongwang . Le début de la conversation du couple porte sur l'oeuvre et le travail du jeune homme.

Ce dernier met au défi sa compagne en prétendant qu'il sera plus rapide à la nage qu'elle ne le sera à pied, sur la berge, pour rejoindre le ponton voisin. On commence donc à remonter le fleuve à travers une sorte de travelling immense, probablement réalisé depuis un bateau. L'homme nage quelques minutes et retrouve la jeune femme sur la berge un peu plus loin. Ils marchent ensuite ensemble, parlent de la thèse de l'homme, d'un rêve de la jeune femme. Sur leur chemin ils croisent pêcheurs, baigneurs. Ils arrivent finalement au bord d'un ferry à quai dans lequel ils montent avant que le plan ne s'achève. Le mouvement des personnages et de la caméra remonte le fleuve avec fluidité. Les valeurs de plan varient, sont plus ou moins larges. Un extraordinaire travail sur le son nous place tantôt sur le fleuve, dans les soupirs du nageur et les remous de l'eau, tantôt dans les bois avec la jeune femme que l'on ne voit pas. On se concentre parfois sur la conversation, à d'autres moments elle est presque inaudible à cause des ambiances sonores qui l'enveloppent : oiseaux, rumeur de la ville, passants. Malgré sa durée, ce plan est extrêmement vivant et dynamique. C'est le son qui, encore davantage que l'image, assure la variation des cheminements des personnages au sein du plan. La conversation va et vient, comme les soupirs dans une totale réciprocité par rapport aux sons du végétal environnant. Le fleuve est utilisé de cette manière, pour faire ce même type de plan à trois reprises dans le film. A chaque fois, on assume les remous et les étrangetés de cadrage et de mouvement créés par l'eau sur laquelle la caméra est posée. Le fleuve fait office d'authentique rail de travelling. Le paysage est utilisé par Gu Xiongang comme une ressource technique, un outil de mise en scène pur et simple. C'est le Funchun et son mouvement qui animent la séquence, s'installant ainsi en authentique personnage.





Wang Wei, peintre chinois (701-761), est l'auteur d'un traité de peinture paysagère duquel François Jullien parle dans *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison* lequel s'intitule *Recette des montagnes et des eaux*. Dans celui-ci, il enjoint au peintre de commencer par tracer le rivage séparant eau et montagne, la ligne de force principale. Les montagnes, selon lui, ne doivent pas flotter. Il souligne aussi la nécessité de créer de la variation dans l'oeuvre, par exemple en traçant des chemins qui s'effacent, réapparaissent. C'est exactement ce que fait Gu Xiaogang dans ce plan. Il déroule ce plan comme on déroulerait un rouleau de peinture paysagère. La ligne de force du plan, celle qui l'anime, est celle du littoral. de plus, ce sont les chemins de ses deux personnages et leur variation qui créent toute la dynamique de la séquence.

A ce stade du film on connaît les deux personnages qui forment le couple. On n'a de cesse de les chercher des yeux dans le paysage. Ici encore, on ne peut que souligner l'aspect ludique du film qui inclut le spectateur dans sa fabrication.

Le lien avec la peinture paysagère traditionnelle chinoise est évident, néanmoins nous sommes dans un authentique plan de cinéma, le médium est radicalement différent. Dès lors, quel est l'apport du filmage face à la peinture qui le précède ? Sur le rouleau *Séjour dans les monts Funchun* on ne voit pas le fleuve. C'est parce que la peinture s'étale sur un rouleau que l'on déroule horizontalement que le fleuve existe. En quelque sorte, le support de l'oeuvre est lui même un élément pictural, sémantique, paysager. En d'autres termes, le rouleau c'est le fleuve.

Or, dans le film de Gu Xiaogang, le plan se déroule grâce au fleuve. Le fleuve est le support technique du plan. Le réalisateur s'en remet donc à la peinture qui l'a inspirée en termes narratif, visuel, mais aussi en terme de fabrication.

Wang Wei parle du littoral comme de la ligne de force principale d'une peinture de paysage séparant la montagne de l'eau. Dans le film, entre ces deux éléments s'est érigée une immense métropole. Reprendre à son compte des procédés de peinture paysagère permet à Gu Xiaogang de constater, avec une grande acuité, les effets de l'urbanisation galopante qu'a subi la ville de Fuyang.

Le spectateur occidental a tendance à systématiquement faire une lecture anti-capitaliste et anti-mondialisation du cinéma chinois même lorsque ce n'est pas le cas. Cependant, ici, le doute n'est pas permis. on observe grâce à la mise en plan de peintures ancestrales paysagères, les dégâts de la mondialisation dont les mégapoles sont le résultat pur et simple. Cette idée rejoint les problématiques des personnages, toujours liées à des questions de propriété, de dettes...

Arrivé à la moitié de notre *Séjour dans les monts Funchun*, le réalisateur filme la peinture qui a inspiré le film lors d'un plan panoramique totalement analogue à ceux réalisés plus tôt. Elle est sonorisée et prend vie avec des oiseaux, la rumeur d'un village lorsque celui-ci apparaît dans le déroulement, des insectes, de l'eau, des arbres, du vent. Le plan qui suit cela est un plan large de la baie de Fuyang. Le son court depuis la peinture jusqu'à ce plan large, identique. Gu Xiaogang semble nous dire très clairement, avec beaucoup de modestie qu'il filme comme les artistes du passé, une peinture de la Chine de son époque. L'analogie est frappante.



Le film éminemment régi par ces questions paysagères se place à quelques reprises dans des jardins. Dans l'un d'eux, deux personnages sortent d'un restaurant pour se promener dans ce qui ressemble à un paysage fait de brumes, de végétation. Le plan s'élargissant extrêmement lentement, on comprend que l'on se situe dans un jardin. Derrière les murs de ce dernier, d'immenses grues rayent le ciel. Ce lieu clos cache l'urbanisation en marche de manière bien dérisoire. C'est une île, un tout petit espace de respiration dans le béton voisin.

Le jardin chinois sert avant tout à restaurer l'énergie en soi. Il est doté de cette propriété dans la mesure où il tente de condenser la grande corrélation des montagnes et des eaux. Ici, on observe que bien que la conception chinoise du paysage soit différente de la conception occidentale dont Alain Roger faisait état, le concept de jardin trouve des similitudes dans ces deux pensées. Le jardin est une tentative d'enclorre le paysage, de le résumer, de le synthétiser pour le rendre accessible. Cette accessibilité peut être recherchée dans un but nourricier, esthétique ou spirituel, le principe est globalement le même.

Une autre séquence de jardin voit la doyenne de la famille, enfermée dans un hospice, qui patiente dans un jardin entre quatre barres d'immeubles. Même discours.

Une scène m'amuse particulièrement à ce sujet, on y voit trois hommes dans des bains, adossés à un mur sur lequel est reproduite une peinture traditionnelle de paysage. Comme le jardin, cet espace tente de reproduire et d'aménager la grande corrélation des montagnes et des eaux, mi-physiquement, mi-picturalement.



Outre les éléments naturels qui composent la peinture traditionnelle chinoise de paysage, on retrouve quelques motifs récurrents représentant des architectures humaines. L'un d'eux est très présent : le kiosque. Or, un kiosque est un espace assez remarquable dans la mesure où il n'est ni un lieu d'habitation, ni un espace dédié à des usages particuliers (tel qu'un lieu de travail). Il n'a pas non plus de fonction urbanistique « pratique » telle qu'un pont. Il est là où il est, simplement pour aménager des conditions d'une entrée en connivence avec le paysage. Dans un kiosque, on laisse le paysage venir à soi.

Ainsi, la peinture chinoise prend soin de représenter le lieu-même de la contemplation paysagère. En regardant un antique rouleau nous sommes en quelque sorte placés dans un kiosque. De plus, d'autres kiosques présents dans la peinture sont là pour nous rappeler que d'autres points de vue existent, que le nôtre n'est pas souverain, que le paysage est partout où l'on sait l'instaurer.

Plus largement, si l'on pense au kiosque conceptuellement, en se détachant de sa forme physique, architecturale, on peut penser que partout où le paysage advient, nous sommes dans une sorte de kiosque.

Gu Xiogang filme des kiosques à maintes reprises dans son *Séjour dans les monts Funchun*. Au milieu des buildings, ils témoignent d'un temps passé mais ils rappellent aussi la nécessité d'une forme de connexion, d'ouverture au paysage naturel voisin.

On remarque aussi que l'affiche du film est une photo d'un kiosque, comme pour nous inviter, spectateurs, à venir en salle faire une authentique expérience paysagère.



Conclusion

Ouverture sur mon film de fin d'études

J'ai compris, et j'espère avoir réussi à argumenter en ce sens, que contrairement à la récurrence de ce terme dans la critique et les conversations de cinéphiles, un paysage-personnage est un fait relativement rare au cinéma. D'après la définition que nous en avons établi, il ne suffit pas que le paysage, l'espace, ait une place prépondérante au sein d'un film pour que ce cas de figure soit observable.

Pour que cette chose advienne, il faut en premier lieu que le metteur en scène s'y rende disponible. J'avance qu'un film où le paysage existe est toujours une oeuvre dont la mécanique interne questionne cette notion. Je m'explique : le paysage est une relation vécue, perçue entre le sujet et l'espace dans laquelle l'art joue un rôle prépondérant. Dès lors, un film qui ne s'emparerait pas de cette notion, qui ne se pencherait pas sur le lien qui unit le personnage à l'espace (et celui-ci peut être physique, usuel, spirituel) peinerait à faire surgir le paysage.

Ainsi, Il me semble que, comme le réel que nous évoquions à propos de *Stromboli*, reprenant à notre compte les théories d'Alain Bergala, le paysage surgit. Dans le cas du film de Roberto Rossellini c'est évident. C'est la disponibilité «documentaire» de la mise en scène qui ouvre au film des voies nouvelles, dont celle du paysage. Mais j'avance que dans le cas de *Séjour dans les monts Funchun* de Gu Xiaogong, il en est de même. Certes le réalisateur met en place les conditions d'émergences du paysage avec beaucoup de soin s'inspirant de la méthode picturale de ses aïeux ; le surgissement du paysage dans son film est intentionnel, aménagé, il n'en reste pas moins mystérieux. Il s'impose au milieu du médium cinématographique et, en un sens, transcende le plan lui même.

Observer un paysage personnage dans un film suppose deux grandes conditions. La première correspond à un certain détachement par rapport aux personnages. Le détachement dont je parle ne signifie pas une absence de profondeur de ce dernier ni un délaissement. Simplement, un film qui suit un unique personnage, qui regarde le réel et l'espace environnant à la lueur du point de vue de ce dernier peine à faire exister un paysage-personnage. Le paysage dans ce type de cas est relégué au second plan, il complète et prolonge le personnage en s'y subordonnant. Attention, je ne déplore pas ce type de point de vue au cinéma bien au contraire, simplement, il me semble empêcher l'avènement du paysage.

Le deuxième critère de cette existence est conditionné par une recherche de mise en scène. Les auteurs qui font du paysage un authentique personnage au sein de leurs films sont ceux qui s'emparent de l'espace en tant qu'élément constituant de leur mise en scène. Nous avons observé des cas où la mise en mouvement du paysage constituait le récit, les deux derniers films de notre troisième partie faisaient cela et allaient encore plus loin en utilisant l'espace, le paysage, comme un support technique de la mise en scène (le temple flottant de *Printemps, été, automne, hiver et printemps* et le fleuve travelling de *Séjour dans les monts Funchun*). Cette deuxième condition implique globalement la première.

Un paysage-personnage est donc observable dans des films qui utilisent les mouvements et les potentialités spatiales pour former le récit. A travers cette démarche, le point de vue du metteur en scène peut s'incarner dans l'espace et ainsi le paysage survient.

Si j'ai choisi de m'intéresser à l'espace au sens large à travers la notion de paysage dans mon mémoire d'étudiant en décoration à la Fémis c'est, en premier lieu, pour des raisons autobiographiques. J'ai grandi dans les Pyrénées. Je suis arrivé au cinéma par la porte des arts appliqués et du dessin. Le paysage m'a permis de méditer sur deux enjeux qui sont fondamentaux pour moi : l'espace naturel et la représentation artistique avec laquelle il évolue en connivence.

Mon film de fin d'étude à été, comme mon mémoire, le lieu d'une réflexion sur le paysage. Plus encore nous y avons expérimenté de nombreux modes de représentation de ce dernier. Je l'ai co-réalisé avec Victor Fleurant, étudiant en son. Nous avons travaillé très étroitement avec Margot Besson, étudiante en image sur ce projet.

Les nuits minérales narre les quelques jours qui précèdent la destruction d'un parking, à travers les yeux de Jean, gardien de nuit en son sein. Dans ce parking, Jean a des visions de son passé, liées à une lointaine relation amoureuse au coeur des Pyrénées. Devant les yeux du veilleur, à la nuit tombée, ce sont des paysages de montagne qui remplacent la ville.



Nous avons tenté de produire une sorte de poème visuel à l'aide de techniques diverses. Le film est une somme de souvenirs, quasiment pas dialogué. C'est la lumière qui transporte le décor du parking d'une temporalité et d'un lieu vers d'autres. Nous avons tourné le film en numérique dans sa majorité, mais nous avons choisi de filmer les montagnes en 16mm. C'est l'envie d'un court métrage protéiforme qui nous a poussés à cela mais plus encore nous avons en tête une image chaude, avec une réelle matière pour ces souvenirs. Fait marquant, sur le tournage, un problème technique à littéralement ruiné la quasi-intégralité des plans tournés en pellicule. Au lieu d'être stables et nets, ils tremblaient, comme dédoublés par une sorte de fantôme mouvant, surimprimé à l'image. Nous nous sommes donc emparés de ce défaut et avons créé, sur la table de montage des séquences presque abstraites avec ces rushes qui sont venues donner au film son aspect touffu, imparfait et mental.



La majeure partie des prises de vues ont été réalisées en studio, à la Fémis, nous avons tourné une petite semaine en Ariège et une journée dans un vrai parking. L'extérieur du bâtiment n'a jamais été filmé, nous avons préféré utiliser une maquette pour le représenter. De prime abord, nous nous sommes tournés vers cette option car le bâtiment explose à la fin du film.

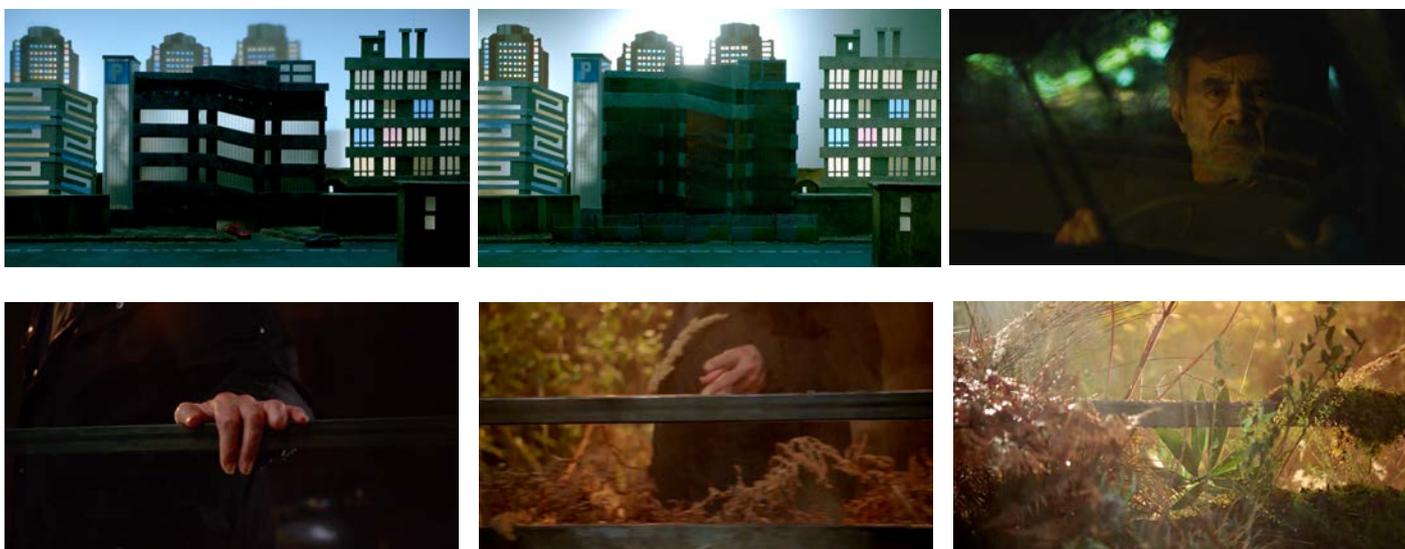
La destruction d'une vraie bâtisse n'était pas envisageable, bien évidemment. Le film n'aurait pas supporté des images d'archives pour illustrer cela car les souvenirs devaient être personnels, abstraits. J'avais le sentiment que convoquer des archives revenait à placer cette explosion dans un registre un peu journalistique qui me déplaisait. L'idée d'effets visuels était complètement hors de portée pour nous dans la mesure où une explosion met en oeuvre une technicité de VFX très poussée et donc trop coûteuse. La maquette s'est imposée d'abord à cause de cela. Pour la faire exploser visuellement, j'ai élaboré un système de boîte sous le socle, une sorte de trappe qui avalerait la maquette en crachant de la fumée. Nous avons ensuite conçu une deuxième maquette représentant les décombres que nous avons filmée comme apparaissant à travers la fumée. Une fois les deux plans juxtaposés et un fondu enchaîné réalisé, l'explosion était là.



Cette maquette n'a jamais eu vocation à faire croire à un réel building. Nous voulions quelque chose qui évoque le film d'animation, le trucage bricolé, les jeux d'enfants. Les voitures qui sortent du parking sont d'ailleurs des jouets animés grâce au stop motion sur la plupart des séquences. Ce type d'image va de pair avec les autres expérimentations du film et les placent dans un registre mental.

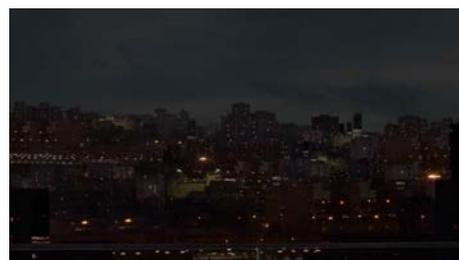
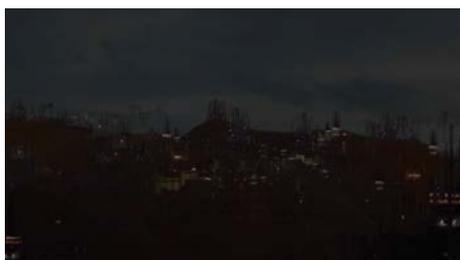
Il y a, à mes yeux, dans les effets mécaniques une sorte de rapport originel au cinéma. Ils évoquent bien sûr les films de Georges Méliès mais je crois que c'est principalement parce qu'à travers eux, le spectateur peut ressentir une certaine fragilité laquelle donne lieu à de l'émotion pure et simple.

Je ne suis jamais ému par les effets numériques au cinéma. Au mieux je ne les vois pas, au pire je les trouve affreux. Discuter de cela avec Victor, mon co-réalisateur qui partage ce point de vue m'a libéré d'un certain besoin de vraisemblance. Dès lors, lorsque un film le permet je me demande pourquoi je vois si peu d'audace dans les effets spéciaux que proposent les films ? Les effets numériques sont rarement porteurs de créativité excepté au niveau architectural ou bien pour fabriquer de faux plans séquences aux raccords invisibles (je me demande quel intérêt on trouve à faire cela d'ailleurs). Je vois peu de films qui innovent en terme d'image, de cinéma, à l'aide d'effets numériques. Au contraire, les SFX, effets réalisés sur le tournage sont souvent porteurs de créativité. Je pense au cinéma de Raoul Ruiz notamment. Je crois que mon co-réalisateur, notre chef opératrice et moi même, nous sommes véritablement laissés prendre dans un tourbillon de trucages bricolés une fois notre goût pour ceux-ci assumé. Nous avons filmé notre comédien qui conduit à l'aide de projections et de fausse pluie en studio, nous avons transformé le parking en forêt le temps d'un travelling avec de la végétation et des effets de lumière. Nous avons aussi reconstruit un morceau de décor dans la forêt de La Courneuve pour qu'une porte s'ouvre sur les bois, dans laquelle le personnage s'engouffre avant que le parking ne soit détruit, comme avalé par ses souvenirs. J'ai la sensation que nous avons réalisé un film assez exigeant au niveau visuel, fruit de recherches et de trucages variés.



Le film a toutefois été le lieu d'un travail sur des effets numériques dans la mesure où un plan sur deux comportait un fond vert. En tant que décorateur cette expérience à été complexe et formatrice. Chaque effet de lumière prévu dans une pelure (coucher de soleil, passage à la nuit) devait être joué en contrechamp pour que la séquence fonctionne. De plus, le décor qui encadre le fond vert doit être éclairé en fonction de ce qui se déroulera en son sein ce qui n'était pas évident dans un film où les changements de lumière et la météo de la nature pyrénéenne sont le coeur du propos et évoquent les souvenirs du personnage.

Encore une fois, nous n'avons pas cherché un rendu « naturaliste », nous souhaitons assumer les effets visuels même incrustés, d'où le choix de filmer les pelures en 16 mm. Nous avons poussé cette démarche en choisissant des lieux un peu surréalistes, en modifiant la ville pour qu'elle ressemble à une gigantesque maquette. Paul Prache, le technicien avec lequel nous avons travaillé sur les VFX était assez emballé par ces choix, plutôt rares à ses dires.



La ville dévore le paysage de montagne, gangrène le souvenir.

Travelling arrière en studio avec fond vert, création d'un passage progressif de la pelure montagne 16 mm à la ville numérique fabriquée.

Comme je le disais dans l'avant propos de ce mémoire, j'ai choisi d'embrasser la question du paysage, et donc de l'espace au sens large sans me limiter à la question du décor. Cette approche m'a permis d'aborder des problématiques liées à la mise en scène c'est à dire à l'image, au montage, au son, et à tous les autres aspects qui la composent. J'ai le sentiment que cette démarche étoffe ma vision de la décoration, mon approche de ce métier. Elle me permet aussi de comprendre le type de projets sur lesquels je souhaiterais m'engager à l'avenir.

Exactement de la même manière, j'ai envisagé le travail de fin d'études comme un film, non uniquement comme un travail de décorateur. Je parlais précédemment d'image et de support filmiques, de montage et de raccord, d'effets spéciaux, à propos de notre court métrage. Le fait de réaliser un film m'a permis d'entrevoir des aspects du métier de décorateur que je n'aurais pas soupçonnés si je n'avais pas aussi été metteur en scène du projet. Le fait de co-réaliser le film m'a aussi beaucoup appris sur le dialogue entre la décoration et la mise en scène dans la mesure où Victor et moi n'étions pas toujours d'accord malgré le fait d'avoir écrit le scénario à quatre mains. Ainsi, le mémoire et le film que j'ai réalisés ont été les lieux d'une réflexion vaste qui parfait mon travail de décorateur.

Par un effet de stop motion final, les décombres du parking se couvrent de terre et de mousse, les découvertes successives d'immeubles sont remplacées par des couches de montagne pour finalement donner lieu à une maquette de paysage ariégeois. C'est un paysage onirique, complètement fabriqué, empruntant au registre merveilleux, qui clôture le film. Parler de cela me permet de tisser un lien supplémentaire entre Les nuits minérales, mon TFE, et la question du paysage omniprésente dans ce mémoire.

Le film est hybride dans la mesure où le paysage se subordonne d'abord à Jean qui le convoque en tant que souvenir. De cette idée résulte le traitement visuel qui est réservé à l'espace et au végétal dans le film. Mais l'onirisme prend le pas sur le personnage au fil du film, le supplante presque. Les souvenirs finissent par devenir autonomes, par se dérégler. Dans le mouvement final du film c'est le paysage qui survit au personnage. Les montagnes transcendent finalement leur statut de souvenir. Leur mouvement au sein de la dernière séquence de maquette, une fois le personnage disparu, clos le récit et leur confère le statut de personnage.



Au delà de la question du paysage-personnage, le film à été pour moi le lieu d'une réflexion spatiale sans précédent. Nous y avons poussé plus que jamais la fragmentation en tournant dans des lieux aussi variés qu'un parking, une maquette, un studio, et que les Pyrénées qui ne font finalement qu'un dans le film grâce à nombre d'effets. Cette idée de multiplicité pour former un film le plus hybride possible se retrouve à tous les niveaux du film. Je crois, rétrospectivement que ce choix reflète une sorte de défi pour le jeune décorateur que je suis. J'ai cherché à multiplier les contraintes plus que je ne l'avais fait jusque alors et plus que la collaboration avec un metteur en scène externe ne l'aurait sans doute permis.

En découle le film qui est le nôtre, qui a été pour moi le sujet de réflexions spatiales multiples au coeur desquelles un paysage, celui des Pyrénées.

Remerciements

Je remercie Xavier-Gilles Néret, Dinah Ekchajzer, Stéphanie Pouech, Marc Laurence, Gaëlle, et Elizabeth Robic pour leur aide et leur soutien ; Claude Doaré et Michel Barthélémy pour leur entremise. Je remercie aussi vivement Céline Barray, Riton Dupire-Clément, et François Renaud Labarthe pour leur disponibilité face à mes questions. Pour finir, un immense merci à Victor Fleurant, Margot Besson, Clémence Crépin Neel, Igor Courtecuisse et Clara Saunier avec qui j'ai réalisé mon film de fin d'études. Enfin merci à Barbara Turquier et à la Fémis.

Oeuvres

Bibliographie

René-Louis DE GIRARDIN, *De la composition des paysages, ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations en joignant l'agréable à l'utile*, 1777

Alain ROGER, *Court traité du paysage*, 1997

Algirdas Julien GREIMAS, *Sémantique structurale : recherche de méthode* (schéma actanciel), 1966

Nicole BRENEZ, *De la figure en général et du corps en particulier- L'invention figurative au cinéma*, 1998

François JULLIEN, *Vivre de paysages ou l'impensé de la raison*, 2014

Guy de MAUPASSANT, *Une partie de Campagne*, recueil *La Maison Tellier*, publié dans *La Vie Moderne*, 1881

Augustin BERQUE, *Les raisons du paysage: de la Chine antique aux environnements de synthèse*, 1995

Camille CLAUDEL, *Correspondance*, édition d'Anne Rivière, Bruno Gaudichon, Gallimard, 2014

Yves LACOSTE, *La géographie ça sert d'abord à faire la guerre*, 1976

Michel TOURNIER, *Les Météores*, 1975

John RUSKIN, *Les Pierres de Venise*, 1853

Edmund BURKE, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, 1757

Nouveau testament, 363, Apôtre PAUL, *Épître aux Romains*, 10-20
Les cavaliers de l'apocalypse, *Livre de l'Apocalypse*, visions de ZACHARIE, Vème siècle.

Xie LINGYUM, *Poèmes*, environ 422 avant JC

Guo XI, *Linqam Gaozhi* (Haut Message des forêts et des sources), entre 1020-1090

Wang WEI, *Recette des montagnes et des eaux*, entre 701-761

Jean MOTET, *Les paysages de cinéma*, (recueil de textes sous la direction de Jean Motet), 1999

Filmographie

- Alain GUIRAUDIE, *L'inconnu du lac*, 2013
- Jean RENOIR, *Partie de Campagne*, 1946
- Bruno DUMONT, *Camille Claudel 1915*, 2013
- Sacha WOLFF, *Camille Claudel 2012*, 2013
- Bruno DUMONT, *Flandres*, 2006
- Bruno DUMONT, *L'humanité*, 1999
- Bruno DUMONT, *La vie de Jésus*, 1997
- Philippe ROUYER, *Entretien avec Bruno Dumont*, 2014
- Claire DENIS, *High Life*, 2018
- Stanley KUBRICK, *2001 l'Odyssée de l'Espace*, 1968
- Andreï TARKOVSKI, *Solaris*, 1972
- Andreï TARKOVSKI, *Le miroir*, 1974
- Lars VON TRIER, *Melancholia*, 2011
- Naomi KAWASE, *Katatumori*, 1994
- Alfred HITCHCOCK, *Fenêtre sur Cour*, 1954
- Roberto ROSSELLINI, *Stromboli*, 1950
- Jean Luc GODARD, *Le livre d'images*, 2018
- Kim KI-DUK, *Printemps, été, automne, hiver... et printemps*, 2003
- Gu XIOGANG, *Séjour dans les monts Funchun*, 2020

Peintures

- Édouard MANET, *Le déjeuner sur l'herbe*, 208 x 264 cm, Musée d'Orsay, Paris 1862–1863
- Claude MONET, *Le déjeuner sur l'herbe*, 130 x 181 cm, Musée d'État des beaux-arts Pouchkine, Moscou, 1866
- Jean-François MILLET, *L'angélu*, 55,5 x 66 cm, Musée d'Orsay, Paris, 1857-1859
- Léonard DE VINCI, *La cène*, 460 x 880 cm, Église Santa Maria delle Grazie de Milan, 1495-1498
- Joachim PATINIR, *Paysage avec saint Jérôme*, 74 x 91 cm, Musée du Prado, Madrid, 1515
- Pieter BRUEGHEL L'ANCIEN, *Les chasseurs dans la neige*, 117 x 162 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne, 1565
- John Everett MILLAIS, *Ophélie*, 76 x 112 cm, Tate Britain, Londres, 1851-1852
- Jan VAN EYCK, *La vierge du chancelier Rolin*, 66 x 62 cm, Musée du Louvre, Paris, 1435

Pieter BRUEGHEL L'ANCIEN, *Le Pays de Cocagne*, 52 x 78 cm, Alte Pinakothek, Munich, 1567-1569

LE CARAVAGE, *David avec la tête de Goliath*, 125 x 101 cm, Galerie Borghèse, Rome, 1606-1610

Georges STUBBS, *Le cheval attaqué par un lion*, 243,8 x 332,7 cm, Centre d'art britannique de Yale, New Haven, USA, 1762

Huang GONGWANG, *Séjour dans les monts Funchun*, 33 x 690 cm, Musée national du palais, musée provincial du Zhejiang, Chine, 1348-1350

Musique

Richard WAGNER, *Prélude de Tristan et Iseult*, 1865

Jardins

Lars ISRAEL WAHLMAN, *jardins du château de Tjolöholm*, Suède, 1898-1904

André LE NÔTRE, *jardins du château de Versailles*, France, 1624

Adolphe ALPHAND, *jardin des Buttes Chaumont*, Paris, 1867

Séminaire

Alain BERGALA, *L'effraction du réel*, Lussas, France, 2019

Sites internet

Jacqueline NACACHE, *Le personnage filmique*, 2008-2009
<https://effetsdepresence.uqam.ca/upload/files/articles/personnage-filmique.pdf>

AUTEUR, DATE, NON RENSEIGNÉS, *Le personnage subst. masc. définitions*
<https://www.cnrtl.fr/definition/personnage>

Delphine SIMON-BAILLAUD, *Scéance 1 - Qu'est-ce qu'un point de vue ?*, Ciclic, 2019
<https://upopi.ciclic.fr/transmettre/parcours-pedagogiques/le-point-de-vue-au-cinema/seance-1-qu-est-ce-qu-un-point-de-vue>

Articles

Jean François RAUGER, *L'Inconnu du lac : à l'ombre des jeunes hommes en sueur*, *Le Monde*, 11 Juin 2013

François D. PRUD'HOMME, *Bruegel chez Tarkovski*, *Séquences La revue de cinéma*, Numéro 291, juillet-août 2014

Entretiens personnels

Riton DUPIRE CLÉMENT, décorateur de *Camille Claudel 1915* de Bruno Dumont

François Renaud LABARTHE, décorateur d'*High Life* de Claire Denis

Céline Barry, ensemblière plantes (non conservé dans le mémoire)