

Préface

Soumettre un film, comme toute œuvre d'art, au jeu du langage et de la réflexion théorique suppose de mesurer la limite de l'exercice. Un film ne gagne sa stature que de l'évanescence où il baigne. En ramenant à la raison ce qui par essence lui échappe, le discours qui se donne comme objet une œuvre cinématographique menace d'en ruiner la substance. Face aux images et sons qui structurent le film, l'humilité seule peut guider le penseur. Sa réflexion ne doit pas prétendre systématiser, expliquer, éclaircir. Son registre relève d'un autre ordre : elle doit graviter autour du film, et comme une force centrifuge ouvrir et renvoyer à partir de lui vers d'autres lieux où la pensée puisse en réverbérer toute la plénitude. Lire la réflexion qu'a menée Gilles Visy nous amène vers ce terrain favorable où, loin d'en contester la suprématie, elle ne se propose que d'accueillir son objet, afin, par la voie des mots, d'en être comme l'écho ou le prolongement.

Au lecteur est proposé, au long de huit chapitres, une analyse libre de dix films. L'arbitraire ayant présidé au choix de ceux-ci en garantit la valeur et la crédibilité. Que la réflexion convoque tour à tour des références et concepts relevant de la philosophie, de la littérature ou de la poésie, l'auteur, en toute hypothèse, ne fait de choix, comme guide, que le seul possible, celui de sa sensibilité. Et partant d'elle, sa réflexion mène vers des territoires qui la dépassent, pour s'en affranchir.

Un chien andalou, L'Âge d'or, Persona, Aguirre, la colère de Dieu, les Casanova de Comencini et Fellini, Stalker, Meurtre dans un jardin anglais, la Madame Bovary de Chabrol, Europa. Il y a parmi ces dix films une évidente disparité, depuis l'époque de leur réalisation jusqu'au genre où ils s'inscrivent. Outre la renommée commune des auteurs de ces films, un lien profond néanmoins se tisse au fil des analyses et fait tout l'intérêt du regard que Gilles Visy porte sur eux. Il y a chez lui la sublime croyance qu'un film – de ceux qui peuvent prétendre au statut d'œuvre – est comme la mise en scène systématique d'une quête. Cette quête est une lutte : elle est celle de l'absolu chez Tarkovski, du plaisir chez Fellini et Comencini, de

l'identité chez Bergman, de la vérité chez Greenaway, de la puissance chez Herzog. Ou bien cette quête est dans son déploiement entravée et impossible : de par l'absurdité du monde chez Bunuel, le chaos social chez Von Trier ou, par le biais de Flaubert chez Chabrol, de par la vacuité de l'existence humaine.

La mise en scène de cette quête ne peut toutefois tirer son sens et son emprise que de ce qu'elle prend appui avec force sur un dispositif formel que le cinéaste sait créer et inventer. On reconnaîtra à plusieurs des films dont Gilles Visy nous propose l'exégèse cette vertu : soutenus par une forme puissante et nouvelle, celle d'entreprendre la construction d'un monde propre, d'une réalité au-delà du réel. La grandeur d'un film se mesure très certainement à cela. Ne retenons que ceux qui y parviennent, et vouons-leur donc un culte.

Luca Governatori, juillet 2004.
FEMIS

Introduction

Qu'est-ce qu'un film culte ? Comment peut-on raconter le culte du film ? Le dénominateur commun de ces deux questions repose sur une cinéphilie. Aimer le cinéma est un dialogue intime avec l'image. Ce livre repose sur un cinéma européen qui a pris son essor dans l'entre-deux-guerres et qui a confirmé sa réputation par la suite. Parler du cinéma reste une manière de voir les films. Notre approche n'est pas une analyse de la théorie du cinéma, ni de son histoire mais plutôt une étude d'un certain regard du cinéma européen. Qu'entend-on par « regard » ? Il s'agit d'une observation de l'œuvre d'art qui se limite à deux positions. En se servant des théories universitaires, on restitue les théories des cinéastes à travers la vision qu'ils portent sur leur film. En aucun cas, il ne s'agit d'une réflexion purement théorique mais plutôt d'une analyse du langage formel à partir d'un corpus de dix films qui représente une extraordinaire faculté d'expression.

Cette expressivité est non seulement le fruit du jeu des acteurs avec le reflet des sentiments, mais elle est également une source d'émotions visuelles et sonores liée à l'esthétique de l'image. Il est probable que cette riche conjonction soit à l'origine de ce grand courant artistique que fut l'expressionnisme au début du siècle aussi bien en peinture qu'au cinéma. L'expressionnisme cinématographique reste une expression de l'esthétique du corps, du sentiment qui, déformée par le rôle dramatique de la lumière, met en exergue une humanité qui court à la catastrophe. Ce mouvement d'origine allemande s'est propagé dans l'histoire du cinéma et fait l'objet de résurgences surréalistes plus ou moins conscientes dans une partie des films que nous avons sélectionnée. Nous justifions notre choix sans tarder.

Ce livre est une sorte de panoptique filmique. Il s'agit de décrire un certain nombre de films cultes du cinéma européen comme un art qui procure au lecteur des expériences sensorielles analogues à celles offertes par la peinture, la musique et la littérature. Nous ne manquerons pas de les évoquer lorsque cela sera nécessaire.

Si le choix de ces films relève d'une certaine séduction parfois arbitraire, ce n'est pas parce qu'ils présentent une version améliorée et plus désirable de la réalité, mais plutôt parce qu'ils caractérisent cette réalité comme située

provisoirement ailleurs. Elle est par conséquent hors de portée du désir et de la crainte du quotidien. Le privilège que nous offre ces dix films est une réalité mise à distance qui demeure la source principale du plaisir offert par le cinéma. Plus cette distance demeure importante, plus le film reste réussi, plus il constitue une jouissance par procuration. En effet, il existe une participation du spectateur sans engagement personnel devant ce qui est montré sous le joug de la comédie ou de la tragédie. Ces dix films se présentent sous huit articles autonomes avec des thématiques diverses. Mais ces réalisations ont paradoxalement comme point commun le fait d'être cultes. Elles le sont en raison du talent du réalisateur qui peut être aussi un cinéaste vénéré. Pensons à Fellini.

Ce que l'on entend par film culte, ce n'est pas systématiquement la production commerciale à gros budget ni le film intellectuel réservé à une caste d'initiés. Il s'agit tout simplement de spectacles cinématographiques qui ont été considérés comme des événements dans l'histoire du cinéma. Aussi notre classement s'efforcera d'être le plus chronologique possible en tenant compte de l'année de sortie en salle des films choisis. Notons que deux films pourront être analysés dans le même article relevant de la même thématique tout en étant à des périodes de l'histoire du cinéma assez proches. Mais dans celles-ci, il peut y avoir eu des changements assez radicaux. C'est le cas pour les deux films de Buñuel, *Le chien Andalou* et *L'âge d'or*, où l'on passe du muet au parlant.

Quelques films cultes ont été des succès, soit au moment de la sortie ou *a posteriori* lorsqu'ils ont eu une carrière en vidéo ou en DVD. D'autres se sont adressés à des publics plus confidentiels. Les films cultes sont uniques, ils dérangent et divisent les opinions. L'audace de leurs aspirations traduit un éclat émotionnel qui échappe aux lois du succès, à la normalisation imposée par les gros studios de production. Le film vénéré reste asocial. Véritable coup de foudre, ce type de réalisation est un choc culturel.

Dans cet ouvrage, il s'agit d'examiner quelques productions artistiques qui relèvent de genres cinématographiques très différents : la comédie, le drame intimiste, le polar, le film d'aventures, la science-fiction, le film de guerre, et encore bien souvent le film culte dépasse une catégorie bien définie, il est souvent inclassable.

Nous ne cachons pas notre position pro-européenne qui occulte le cinéma hollywoodien avec ses réalisations mythiques. Certains des films que nous avons sélectionnés sont des classiques, d'autres restent des œuvres un peu moins connues du grand public, néanmoins elles demeurent fondatrices non d'un courant cinématographique mais de clés de pensées de l'esthétique du Septième Art. Celles-ci permettent d'approcher le talent du réalisateur à

travers une étude ciblée, sémiologique et spécifique pour chaque film autopsié. Il n'en reste pas moins que le statut de film culte se rapproche de l'immortalité et suscite de nombreux admirateurs.

Commençons ce voyage dans l'univers de l'œil avec l'Espagne et notamment Buñuel à travers *L'âge d'or* et *Un chien Andalou*. Ces deux œuvres inspirées par le surréalisme et l'expressionnisme suscitèrent de violentes réactions lors de leur sortie. *Un chien Andalou* reste un magnifique poème de la révolte passionnée. *L'âge d'or* est d'autant plus un film admiré qu'il ne reparut en projection publique qu'en 1981.

Deuxième pays, la Suède avec Bergman et son film *Persona* : c'est une œuvre étrange sur le thème du double et de la quête de l'altérité. Rares sont les fois où la manipulation affective a été poussée aussi loin dans un film. Climat oppressant, lumière angoissante : l'expressionnisme resurgit.

Retournons dans les pays latins avec l'Italie sur le thème de Casanova, le célèbre voyageur des cours d'Europe. Le premier film de Comencini, *Casanova, un adolescent à Venise* et le second de Fellini, nommé *Casanova*, sont deux productions en marge du néoréalisme. Elles évoquent les mœurs libertines au XVIII^e siècle et ce avec une acuité visuelle sur le fil du rasoir qui ne pouvait laisser indifférent le cinéma italien.

Quatrième destination : l'Allemagne avec *Aguirre, la colère de Dieu* de Werner Herzog qui raconte le récit romantique de la conquête de l'Eldorado. *Aguirre* n'est pas un simple film d'aventures mais il s'agit d'un chant épique, désespéré, quasi expressionniste, composé d'images poétiques qui frappent l'imaginaire du spectateur.

Étape suivante : la Russie. *Stalker* de Tarkovski demeure une réflexion métaphysique sur la solitude, sur l'échec de l'espoir qui pousse l'humanité dans ses derniers retranchements. Décors sordides, ce film n'en reste pas moins d'une beauté étonnante et irrationnelle.

Poursuivons notre itinéraire avec l'Angleterre. *Meurtre dans un jardin anglais* de Peter Greenaway est une réaction contre les formes conventionnelles de la narration filmique. Ayant produit l'effet d'un O.V.N.I. cinématographique, l'intrigue peut être interprétée selon différents niveaux de lecture : ce que voit le peintre, ce que filme la caméra et ce que perçoit le spectateur.

L'avant-dernier pays reste la France avec l'adaptation cinématographique de *Madame Bovary* de Claude Chabrol. Bel exemple du Septième Art en raison de la célébrité du roman, de son auteur et du réalisateur. Il s'agit de l'amour déchu d'une femme soumise aux passions et aux pulsions.

Enfin, le huitième pays reste le Danemark avec *Europa* de Lars Von Trier : dernier voyage dans le traumatisme d'une Europe de l'après-guerre

qui a du mal à se libérer de ses vieux démons fascistes. Culte du montage, ce film n'en reste pas moins une expérience visuelle et expressionniste. C'est la manipulation d'un réalisateur bien initié aux puissances envoûtantes de l'image.

Ces articles peuvent être lus séparément et conserveront en fin de texte leur bibliographie sélective et respective. L'ordre de lecture n'a pas d'importance. S'il y a culte du film c'est parce que ce livre propose un voyage cinématographique aux frontières informelles que l'on peut recevoir comme autant d'exemples d'analyses filmiques. Nous nous abstiendrons de conclure sur un voyage qui ne devrait jamais prendre fin.

“Ces images arrivent brusquement par secousses,
se détachant sur la nuit comme de l’ébène.”

Gustave Flaubert,
La Tentation de Saint Antoine

I) *Un chien andalou*, *L'âge d'or* :
du surréalisme au grotesque naturaliste
1929-1930

Introduction

Bien que Luis Buñuel se soit mis au cinéma accidentellement après une rencontre avec Dali, comme une sorte d'adéquation heureuse entre le hasard et la volonté, ce réalisateur avait pressenti le Septième Art comme une transposition idéale du surréalisme littéraire. Le cinéaste faisait en quelque sorte son premier manifeste lorsqu'il affirmait que : "Le cinéma paraît avoir été inventé pour exprimer la vie du subconscient dont les racines pénètrent si profondément la poésie".¹ Sa rencontre avec les surréalistes fut capitale lors de son passage derrière la caméra, mais il fut également fasciné par l'expressionnisme allemand en particulier Fritz Lang. Ces débuts cinématographiques trahissent un certain caligarisme espagnol qui repose sur le pastiche des films muets.

L'extravagance, l'exubérance font percevoir au spectateur un outre-monde, un univers au-delà du réel, au-dessus du réel, voire sur le réel. En fait, le surréalisme de Buñuel transcende la réalité pour créer une mosaïque absurde sur des scènes de vie, sans cohérence apparente, mais dont la fragmentation pose un certain regard sur les questions et les obsessions du réalisateur. La religion, le sexe, la mondanité sont décortiqués, malmenés comme un médecin légiste qui poserait son scalpel scrupuleux sur une variation de "La Comédie humaine".

Son premier film *Un chien andalou* (1929) est le croisement de deux rêves. En rencontrant Dali, Buñuel évoqua un nuage effilé coupant la lune suivit d'une lame de rasoir tranchant un œil. Le deuxième rêve, tout aussi surréaliste, décrit une main pleine de fourmis. Mieux qu'un cadavre exquis, Buñuel s'enflamma : "Et si nous faisons un film à partir de ça ?".² Presque Dadaïste, le réalisateur continuera ses frasques surréelles lors de *L'âge d'or*.

¹. JOUSSE (T.) et PANGON (G.). – *Luis Buñuel*, Turin : Editions Mille et une nuits, 1997, p. 6-7.

². BUNUEL (L.). – *Mon dernier soupir*, Paris : Rober Laffont, 1982, p. 125.

Réalisé un an plus tard (1930), sur un style très corrosif et provocateur, le cinéaste souhaite paradoxalement abolir et maintenir la frontière entre rêve et réalité. Il ne s'agit pas d'un rêve freudien, il se construit plutôt sur une surréalité qui contient la réalité, à savoir, une vision cinématographique qui transgresse ce que tout spectateur a l'habitude de voir. Il faut solliciter "l'œil sauvage"³ dont nous parle Breton dans *Le surréalisme et la peinture*. Ces deux films sont des documentaires surréels sur des tranches de vie fantasmées dont le grotesque amène un naturalisme révisé, caustique et sans doute plus réel que jamais. Le surréalisme de Buñuel exprime non seulement ses désirs refoulés, mais il élabore également un paradoxe indémontable entre rêve et réalité. La parodie et la provocation sont les faire-valoir d'une quête des comportements humains qui dépasse le cliché pour faire vrai et naturel.

I) Le surréalisme comme expression du fantasme

Dès les débuts du cinéma, notamment avec Méliès, le contenu manifeste de la vie est pour la première fois mise en spectacle et sa représentation dévoile une surréalité à laquelle le public adhère grâce à la magie du montage. *Le voyage dans la lune* devient possible, le cinéma de Méliès fait disparaître et réapparaître des personnages en chair et en os, la pellicule devient un poème irréel où les fondus enchaînés remplacent subtilement la rime littéraire par le rythme du Septième Art.

La caméra peut désormais tout dire et montrer, elle atteint : "le point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement."⁴ A partir de ce concept, Buñuel fera du cinéma un exutoire, une expiation, une exploration métaphorique de tous les fantasmes humains qui ne peuvent laisser insensible le spectateur. L'amour, le sexe sont aux premières loges. En dehors de l'érotisme latent qui caractérise tous les films de Buñuel, les comportements amoureux ne sont pas paisibles mais plutôt déviants, comme dans les films de Pedro Almodovar.

La gamme amoureuse se décline de la façon suivante : de la sensualité au sadomasochisme en passant par le fétichisme. La femme devient "cet obscur objet du désir" à travers lequel le réalisateur demeure une sorte de voyeur. La technique cinématographique trahit les désirs du cinéaste. Ce dernier

³. BRETON (A.). – *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris : Gallimard, 1965, p. 1.

⁴. Propos d'André Breton, cf. *Second Manifeste du surréalisme* in *Le surréalisme au cinéma* de Ado Kyrou, La Flèche : Le Terrain vague, 1963, p. 12.

sollicite les plans rapprochés sur les jeux de jambes jusqu'aux rapides fondus enchaînés dans *Un chien andalou* où une femme se retrouve déshabillée en une fraction de seconde entre les mains d'un homme. Le fondu enchaîné est l'expression d'un choc. Il s'agit d'une conception de montage narratif qui a pour rôle de raconter une action, ici le désir sexuel, par l'assemblage de divers fragments de réalité. Cette succession d'événements est destinée à donner une totalité significative du fantasme, de l'inaccessible. Néanmoins, le concept reste flou entre le désir et le viol.

On retrouve cette thématique dans *L'âge d'or* dans lequel un couple commence ses ébats dans un terrain boueux. Un plan général et distancier ne permet pas de savoir s'il y a consentement ou pas entre les partenaires. L'ambiguïté règne dans un milieu quasi-organique, improbable, irréel, faisant un doux écho avant l'heure à *Salo, les 120 jours de Sodome* de Pasolini sans oublier Sade. Le fétichisme n'est pas omis, l'obsession du pied est récurrente dans la production de Buñuel en passant par le pied de la statue dans *L'âge d'or* aux bottines de Jeanne Moreau dans *Journal d'une femme de chambre*, sans omettre les gros plans tenaces sur les chaussures de Catherine Deneuve dans *Belle de Jour*. Curieusement, si le pied reste fantasmé, la main semble faire l'objet de violence et de déformation. Ce membre est associé à une forme de putréfaction dans *Un Chien andalou* avec les fourmis qui en sortent. De même, la main coupée, filmée en plongée verticale dans la rue, n'est pas celle de *La famille Adams*. Le membre sans doigts de l'homme qui caresse le visage de sa partenaire, dans *L'Age d'or*, renvoie à certaines formes de mutilations à l'instar des pochettes de disques de Marilyn Manson.

Les surréalistes pratiquaient la déformation comme les peintres de la renaissance avaient pu le faire avec les anamorphoses. Hans Holbein le jeune, avec le portrait des *Ambassadeurs* en 1533, se servait de la distorsion pour dire que nous ne faisons qu'apercevoir l'apparence des choses. La tête de mort ovalisée et déformée, située au-dessous des trois personnages, suggèrent la fragilité de l'existence. Le surréalisme avait déjà fait ses premiers pas. Les tableaux de Dali exhibent souvent des pendules lascives, ramollies et étirées qui épousent le relief : on pensera à *La persistance de la mémoire* en 1931 ou bien à *La dissolution de la persistance de la mémoire* en 1954. C'est une véritable forme d'anéantissement par l'application particulière des lois de la géométrie. Les surréalistes nous obligent à percevoir le monde sous l'angle d'un visuel atypique. Robert Desnos dira à propos d'*Un chien andalou* : "Je ne connais aucun film qui agisse directement sur le spectateur, qui soit fait pour lui, qui entre en conversation, en rapports intimes avec