



HAL
open science

L'angoisse atomique au cinéma

Thomas Lequeu

► **To cite this version:**

| Thomas Lequeu. L'angoisse atomique au cinéma . Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01545721

HAL Id: dumas-01545721

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01545721>

Submitted on 23 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Thomas LEQUEU

L'angoisse atomique au cinéma

Mémoire de recherche
(2^{de} année de 2^e cycle)
en histoire de l'art appliquée aux collections
présenté sous la direction
de MM. Alain Bonfand et François-René Martin et de Mme
Clélia Zernik

Septembre 2014

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*
CC BY NC ND

Remerciements

Je tiens à remercier en premier lieu M. Alain Bonfand, M. François-René Martin et Mme Clélia Zernik, professeurs à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, non seulement pour leur aide précieuse, exigeante et bienveillante, mais aussi pour les modèles d'excellence qu'ils incarnent et qui continueront de m'inspirer.

Je remercie ensuite Philippe Bettinelli et Zoé Marty pour leurs conseils et leurs encouragements, ainsi que l'œil attentif d'Emmanuel Lequeu, fidèle relecteur.

Merci à Pascale Raynaud, programmatrice cinéma à l'auditorium du Louvre, pour son expérience et toutes les rencontres qu'elle a rendues possibles.

Merci, enfin, pour leur soutien indéfectible à Margaux, Hélène, Chantal et Paulette.
Merci, Alexandre.

Avant-propos

Justification du corpus

Le choix des films analysés dans ce travail de recherche n'a pas été guidé par un souci d'exhaustivité. Il représente un choix subjectif d'œuvres dont le rapprochement et la confrontation auront su faire apparaître, nous l'espérons, les problématiques les plus intéressantes en lien avec notre sujet. Toutefois, pour assurer la cohérence et l'amplitude de nos recherches, nous avons décidé de former un corpus initial de huit films, tournés entre 1955 et 1963 ; ce qui correspond à une période clé de l'âge atomique, débutant dix ans après les bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki pour s'achever au moment de la Crise de Cuba, qui représente l'apogée du péril nucléaire. *L'Etat des Choses* de Wim Wenders fait exception, étant sorti en 1982. Cependant, il raconte l'histoire du tournage du *remake* d'un film de science-fiction des années 1950 concernant l'apocalypse nucléaire. Il nous a paru intéressant de confronter cette vision rétrospective aux productions de l'époque.

Voici donc la liste des films du corpus principal :

Vivre dans la peur, Akira Kurosawa, 1955.

Kiss me deadly, Robert Aldrich, 1955.

Hiroshima mon amour, Alain Resnais, 1959.

Les Communiantes, Ingmar Bergman, 1962.

L'Eclipse, Michelangelo Antonioni, 1962.

La Jetée, Chris Marker, 1962.

Les Oiseaux, Alfred Hitchcock, 1963.

L'Etat des Choses, Wim Wenders, 1982.

A ces films-ci, nous en avons ponctuellement ajouté d'autres, avec lesquels une comparaison nous a paru pertinente. Ce sont le plus souvent des productions de la même époque et soulevant des questions semblables, ou d'autres films réalisés par les cinéastes sur lesquels s'est portée notre étude. La liste complète de tous les films cités est à trouver dans l'index. Nous y avons ajouté un résumé des huit films du corpus.

Introduction

Dans la baie du port de Yaizu, Préfecture de Shizuoka, le thonier *Lucky Dragon n°5* s'éloigne vers le large¹. Ce matin du 22 janvier 1954, il part pour une pêche de deux mois dans le Pacifique. Ce sera la dernière. Le petit bateau est sorti du chantier naval de Koza sept ans auparavant, en mars 1947. Son nom est alors *Kotoyo Maru n° 7*, il est conçu pour la pêche à la bonite. Après six ans de service dans le port de Misaki, il rejoint Yaizu en 1953 où il subit quelques transformations pour s'adapter à la pêche au thon. Avant sa dernière sortie, il a déjà fait quatre voyages. Le chalutier s'avère être un peu trop petit, il mesure moins de vingt-neuf mètres, et son moteur peu fiable ne permet pas de dépasser les 5 nœuds. Il n'attire pas vraiment les marins confirmés. L'équipage, qui compte vingt-trois membres, est donc mené par le capitaine Hisakichi Tsutsui, 22 ans et sans expérience. Pour son cinquième voyage, le chalutier fait cap vers le Nord-Ouest en direction des îles Midway. Vers cet atoll qui servit de décor, entre le 5 et le 7 janvier 1942, à une bataille décisive pour l'issue de la guerre du Pacifique opposant les flottes japonaise et américaine. Quatre porte-avions et un croiseur lourd japonais reposent encore sous ces eaux turquoises.

Le 9 février, alors que le bateau se trouve au sud des îles Midway, ses deux filets se prennent dans un récif de corail. Il faut les couper de moitié pour dégager le navire et repartir. Pour s'éviter la honte de rentrer au port avec une pêche ridicule, le capitaine décide de faire cap vers le sud, en direction d'eaux plus poissonneuses. Le bateau se rapproche de l'atoll Bikini. Personne à bord ne sait que cinq mois plus tôt les Etats-Unis ont notifié à l'agence japonaise de sécurité maritime une extension du domaine d'exclusion autour de l'atoll en prévision d'essais nucléaires d'un genre nouveau. Depuis 1953, l'Union Soviétique avait fait des expériences combinant la fission de la bombe A à la puissance décuplée d'une détonation à l'hydrogène. Les Etats-Unis lancèrent le programme Castle Bravo à Bikini pour rattraper ce retard et pour faire exploser, pour la première fois, une véritable bombe à hydrogène. Le 1^{er} mars 1954 doit être le dernier jour en mer du *Lucky*

¹ La plupart de ces informations nous viennent de l'article *Lucky Dragon's lethal catch* de Mark Schreiber publié dans le Japan Times le 18 mars 2012.

Dragon n°5 ; le détour amorcé a consommé une grande partie des réserves en carburant et les vivres à bord commencent à manquer. Le bateau enregistre sa position à 166° 18'. A l'extérieur de la zone d'exclusion américaine qui s'étend jusqu'à 166° 16'. Mais dangereusement proche.

A 6h45, la nuit est encore noire lorsque l'équipage voit un flash lumineux intense illuminer le ciel, comme si ce matin-là, le soleil se levait à l'ouest². Sept minutes plus tard, le son d'une explosion parvient jusqu'aux pêcheurs. Il faut encore deux heures pour que les premières retombées n'atteignent leur bateau. Ce jour-là, la bombe atomique américaine la plus puissante de l'histoire a explosé à quelques centaines de miles. Suite à une erreur d'appréciation, la puissance de l'engin de 15 mégatonnes est 2 ½ supérieure aux prévisions. Une énergie mille fois plus importante que celle de *Little Boy* tombée sur Hiroshima neuf ans auparavant. L'équipage semble prendre conscience du danger et le capitaine décide de fuir la zone le plus vite possible. Mais il faut six heures pour remonter complètement les filets et lancer le navire à pleine vitesse. Les manœuvres sont trop longues et une pluie blanche arrose le bateau. Il s'agit de poussières de corail chargées de particules radioactives. Cette pluie sèche se dépose partout : sur le navire, sur le poisson, sur les mains, les yeux, les nez des pêcheurs. Strontium-90, césium-137, sélénium-141, uranium-237. L'un des hommes va jusqu'à goûter cette matière inconnue qui tombe de l'épais nuage qui surplombe le thonier. Le soir venu, alors qu'enfin le bateau s'éloigne, les marins remarquent déjà des traces de brûlures sur leur peau et les premiers symptômes de l'irradiation : migraines, nausées.

Pendant les deux semaines que dure le voyage de retour, l'état de santé de l'équipage ne fait qu'empirer. Le 14 mars, le bateau approche enfin du port de Yaizu où des compteurs Geiger détectent ses radiations à trente mètres de distance. Les vingt-trois membres d'équipages sont aussitôt placés en quarantaine dans un hôpital de la ville, tondu pour recevoir les premiers soins. Mais la marchandise, elle, est vendue immédiatement. Des inspecteurs ont beau sillonner les marchés de Tokyo munis de compteurs afin de repérer les poissons contaminés, on sait qu'au moins deux gros thons ont été achetés et consommés. Pendant l'été 1954, l'état de l'opérateur radio Aikichi Kuboyama se dégrade rapidement. Il tombe dans le coma et meurt le 23 septembre à l'hôpital de Tokyo.

Après investigations, le gouvernement japonais fait état de la contamination de 856 chalutiers au cours du même essai. 20 000 pêcheurs auraient été exposés aux radiations. Le vent et les courants marins transportent également des particules qui viennent contaminer les rizières, les champs et les vergers. Le constat est encore plus alarmant sur les îles Marshall où les villages les

² Matakichi Oishi, un des membres d'équipage, a publié en 2011 un témoignage intitulé *The Day The Sun Rose In The West*.

plus exposés sont évacués plusieurs jours après la contamination, où l'on autorise la population à réinvestir des lieux encore soumis à des taux de radiations très élevés et où certains territoires demeurent inhabitables aujourd'hui encore. Dans un premier temps, le gouvernement américain accuse le *Lucky Dragon n°5* d'être un vaisseau espion envoyé par l'URSS pour observer le premier essai du programme Castle Bravo. Finalement, les Etats-Unis paieront une somme dérisoire en compensation, dont 10% iront au propriétaire du *Lucky Dragon*, et encore moins aux membres d'équipage.

En 1954, le *Lucky Dragon n°5* devient le symbole de la résurgence de la peur atomique au Japon, moins de dix ans après le traumatisme d'Hiroshima et de Nagasaki. Il engendre aussi un nouveau mouvement de lutte contre le nucléaire sur l'archipel. Le sort des vingt-trois marins réactive la terreur enfouie en chaque japonais depuis août 1945. La fiction prend en charge cette psychose collective et c'est dans ce contexte que naît *Godzilla* qui colonise comics et mangas, après son apparition dans le fameux film produit par la Toho³ l'année même de l'irradiation du *Lucky Dragon n°5*. Les essais nucléaires américains réveillent un monstre marin au souffle radioactif qui veut la destruction totale du Japon. Le premier film de la série connaît un succès colossal sur l'archipel où il rassemble plus de neuf millions de spectateurs. Aux Etats-Unis, la censure minimise l'implication américaine dans la naissance du monstre et ajoute certaines scènes tournées avec des acteurs hollywoodiens. Déjà en 1953, le film américain réalisé par Eugène Lourié, *The Beast from 20, 000 Fathoms*, racontait l'histoire semblable du réveil d'une créature préhistorique sous l'effet d'essais nucléaires menés au-delà du cercle Arctique. Le monstre s'en prenait ensuite à Manhattan où il répandait un virus mortel. Hollywood inaugure ainsi le renouveau des grands films apocalyptiques qui suivront les soubresauts de la Guerre Froide et dont Hitchcock tirera le meilleur parti avec *Les Oiseaux*. La (science-)fiction devient, au tournant des années 1950, le médium privilégié de l'expression de la peur de la fin du monde qui est devenue une possibilité réelle après Hiroshima, les essais atomiques, les confrontations de plus en plus dangereuses entre les deux blocs. Dans le camp américain, la terreur est à son paroxysme avec la crise de Cuba, la première fois où des ogives à tête nucléaire menacent réellement le sol des Etats-Unis. Le sort de la planète se joue alors en quelques jours. En France, la question de la bombe atomique est étonnamment absente de la fiction, mais aussi des écrits de l'époque. Michaël Ferrier⁴ a récemment

³ *Godzilla*, réalisé par Ishiro Honda, 1954.

⁴ Michaël Ferrier dans la conférence « Fukushima ou la traversée du temps. Notes sur l'art au temps de Fukushima. » qu'il donna le 16 juin 2014 à l'auditorium du musée du Louvre dans le cadre du cycle « Prophétie, apocalypse et temps ».

insisté sur l'absence de cette réflexion parmi les penseurs français, en ne notant qu'une unique phrase de Jean-Paul Sartre : « Chaque matin nous serons à la veille de la fin des temps ». Jean-Luc Godard et Chris Marker sont, semble-t-il, les premiers cinéastes à réaliser en France un film sur la bombe : *Le Nouveau monde*, court-métrage de Godard pour le film *RoGoPaG*, produit en 1962 et *La Jetée*, court-métrage de Marker sorti la même année⁵. La réflexion autour de cette question est plus fertile en Allemagne où Günther Anders fait de la bombe un des principaux leviers de sa pensée. Mais le cinéma allemand, en friche après la guerre, ne propose pas de réalisations à la hauteur de l'enjeu. D'ailleurs, Günther Anders fustige violemment toute œuvre d'art qui traiterait d'Hiroshima ou d'Auschwitz, arguant que ces événements dépassent à ce point notre compréhension et notre imagination qu'il est impossible de tenter de les représenter. L'alliance la plus féconde d'une réflexion intellectuelle sur la question atomique et de sa représentation, notamment par le médium populaire du cinéma, est à trouver sans surprise au Japon où des écrivains tels Kenzaburo Oé, prix Nobel de littérature en 1994, puis Yukio Mishima, et des cinéastes au premier rang desquels Akira Kurosawa témoignent du traumatisme latent dans la société japonaise. Si parmi les réalisateurs qui ont abordé à plusieurs reprises la peur atomique, Kurosawa reste le plus intéressant, c'est qu'il a fait le choix de ne pas se placer du côté de la simple description documentaire, mais a élevé son cinéma à des questions plus fécondes concernant les origines du traumatisme japonais, les moyens de la représentation de l'apocalypse et de la radioactivité, la place de l'homme jeté face à cette angoisse de la néantisation absolue. Son film *Vivre dans la peur* en est un exemple frappant : il a, lui aussi, pour origine l'histoire du *Lucky Dragon n°5*, mais est l'exacte antithèse de la franchise *Godzilla*...

En France, la réflexion sur l'humanité de l'homme après la Seconde Guerre Mondiale se mène principalement à partir de l'expérience des camps et de la shoah. Pour la France occupée de 1940, le traumatisme d'Auschwitz est l'équivalent d'Hiroshima pour le Japon : il semble désormais possible d'éradiquer toute humanité par des moyens humains. L'homme fait « l'expérience-limite »⁶ de sa finitude, de ce qui le fait homme et de sa négation élevée en principe. Maurice Blanchot a été le meilleur lecteur du récit de Robert Antelme, *L'espèce humaine*⁷. Antelme y raconte sa captivité dans le camp de Gandersheim en 1944, puis la marche de la mort imposée par les SS alors que les Alliés se rapprochent du camp de jour en jour. Ce que le résistant Antelme

⁵ Nous reviendrons sur le cas d'*Hiroshima mon amour*, tourné en 1959, et qui n'est pas un film apocalyptique à proprement parler, mais plutôt un ressenti des grands événements de la guerre en France et au Japon.

⁶ Titre de la deuxième partie de *L'Entretien infini* de Maurice Blanchot, Paris : Gallimard, 1969.

⁷ Idem pp.191-200.

décrit est un nouveau rapport à autrui qui naît dans la perte d'identité du sujet. Dans le camp, l'homme (le prisonnier) ne peut plus dire « Je » et par là même ne peut plus être au monde. Mais ce constat affirme également la toute-puissance de l'homme (le SS) qui peut tout, même priver l'autre de ce « Je » qui le constitue, dans une tentative vaine de « s'élever à la dimension des dieux ». Le SS ne veut pas réduire le prisonnier à l'état de chose, mais le nier complètement. Pour lui, le juif ou le résistant n'est pas un homme, ni une chose, mais n'est rien ; plus rien du tout. Face à ce *malheur*, le dernier recours du prisonnier est de savoir que c'est l'homme qui le frappe, « de donner le nom d'homme à tout ce qui l'atteint ». Et pourtant, l'autre subsiste dans ce rapport même du bourreau à la victime ; dans la relation du dominateur à ce rien qu'il frappe surgit toujours Autrui, infiniment. Car sous la torture, les paroles qu'on avoue sont celles d'autrui dans notre bouche. Jusque dans l'homme dépossédé s'affirme la présence de l'autre. Le seul moyen que trouve l'homme nié pour répondre à l'exigence de sa présence en lui-même est le *besoin* qui fait abstraction de tout le reste pour maintenir un rapport humain premier : le besoin de manger, qui en s'imposant nie toute autre chose, le besoin de l'existence humaine, quand c'est là tout ce qu'il nous manque. La puissance que peut retrouver l'homme dépossédé de son sujet ne peut lui venir que d'un autre qui prenne conscience du malheur à sa place, l'accueille à nouveau comme autrui, c'est-à-dire comme un sujet autre que lui, et lui restaure ainsi le pouvoir de dire « Je ».

Le discours de Kenzaburo Oé⁸ sur les *hibakusha* (les survivants des explosions atomiques), bien que centré sur la notion de dignité, n'est pas si différent dans ses intentions de celui de Robert Antelme. La dignité qu'il veut rendre à tous ces gens dont il raconte l'histoire, n'est-elle pas précisément ce « Je » dont la bombe, par sa puissance de destruction aveugle et massive, a voulu les priver ? En racontant les histoires personnelles des survivants, Oé défait la masse où se confondent toutes les victimes pour leur redonner une individualité. Il devient ainsi cet autre qui appréhende à nouveau l'homme dépossédé comme autrui et le réaffirme dans sa puissance de sujet qui peut dire « Je ». Cependant, il convient aussi de dire que l'entreprise d'aliénation que représente l'utilisation de la bombe atomique à Hiroshima et Nagasaki relève d'un postulat différent de celle mise en œuvre dans les camps de la mort. Oé insiste sur le fait que les largages de *Little Boy* puis de *Fat Man*⁹ révèlent la confiance de l'agresseur dans la force de résistance de la victime : la « confiance du loup dans les facultés qu'aura l'agneau, sur lequel il va se jeter, de se remettre par lui-même de cette agression »¹⁰. Et le premier moyen de résistance à cette aliénation est le même que celui décrit par Antelme, de voir l'action de l'homme dans le malheur qui les

⁸ Kenzaburo Oé, *Notes de Hiroshima*, Paris : Gallimard, première édition en 1969, traduction française en 1996, coll. « Folio ».

⁹ Nom des bombes qui tombèrent respectivement sur Hiroshima et Nagasaki.

¹⁰ Kenzaburo Oé, *op.cit.*, p.173.

frappe. Oé écrit que la bombe, au moment de son explosion, est devenue le symbole de « la volonté maléfique de l'homme »¹¹. Il en résulte, selon l'auteur, un combat en chaque victime entre ce Mal humain qu'elle a subi et le Bien qu'il assimile à « tous les efforts engagés depuis pour lutter pied à pied contre lui et rétablir ici-bas un équilibre sur le plan humain »¹². N'est-ce pas ici, formulé différemment, ce *besoin* impérial d'existence humaine que Maurice Blanchot a identifié dans le texte d'Antelme ? La dignité souveraine que reconnaît Oé chez les hibakusha n'est autre que leur unique moyen de résistance qui est l'affirmation, par le besoin de ce qui précisément leur manque, de leur humanité.

L'exemple des pêcheurs du *Lucky Dragon n°5* est particulièrement significatif pour le Japon puisqu'il a pris la suite du traumatisme des bombardements pour lancer une campagne d'une ampleur inédite contre les essais nucléaires, qui aboutira à la création de la Ligue des associations de *hibakusha* ou « Hidankyô ». Mais il y a bien un point commun universel entre ces marins, les victimes d'Hiroshima et les prisonniers des camps de la mort, dans l'expérience douloureuse qu'ils font de l'aliénation leur être propre, c'est-à-dire de leur disparition et de leur mort. De plus, tous ces survivants sont devenus les symboles d'une fin inéluctable, même de l'anéantissement possible de l'humanité. L'expérience qu'ils ont vécue, ainsi que ce que leur survie évoque pour autrui, est non seulement l'abjection et la terreur, mais aussi l'angoisse devant le monde qui se dérobe, devant le vide béant laissé par l'humanité qui disparaît. Nous nous en tenons ainsi à la définition heideggerienne de l'angoisse¹³. A travers la peur, qui ne peut être suscitée que par « un étant nocif intérieur au monde », le Dasein (l'être-présent) se détourne de lui-même dans la fuite. Au contraire, alors que la peur ne prend peur que devant un objet du monde, ce devant quoi l'angoisse s'éprouve reste indéterminé. Aucun des objets du monde n'entre en jeu dans le sentiment de l'angoisse. Le « devant-quoi » de l'angoisse n'est donc nulle part, c'est-à-dire que sa menace n'a ni provenance, ni direction ; elle est constamment *là* à étreindre le sujet qui l'éprouve ; elle est « le monde en tant que tel ». « S'angoisser, c'est découvrir originalement et directement le monde comme monde ». Et ce *pour* quoi l'angoisse s'éprouve n'est pas une des dispositions du Dasein, mais bien l'être-au-monde lui-même et en tant que tel. Or le monde, pris dans l'angoisse, ne peut plus rien offrir, ni rien proposer. Le Dasein est privé de ce monde à partir duquel il peut s'entendre et se découvrir lui-même, « du plus profond de son esseulement », dans sa liberté et dans sa possibilité d'être. C'est en cela que l'angoisse, par ce solipsisme, « met justement le Dasein [...] devant son monde et le met lui-même du même coup devant lui-même comme être-au-monde ». A travers l'angoisse,

¹¹ *Op.cit.*, p.168.

¹² *Idem.*

¹³ Martin Heidegger, *Etre et temps*, Paris : Galimard, « Bibliothèque de Philosophie », 1986, §40, pp.233-240.

le Dasein est appréhendé « en tant qu'être au monde jeté, livré en son être à lui-même ». La crainte du SS ou des retombées nucléaires reste une peur à la hauteur du monde. Mais ce que nous disent le récit de Robert Antelme, ou les expressions répétées des traumatismes japonais en 1945, puis en 1954, du traumatisme européen après la Libération, du souffle coupé de l'Amérique en 1962... est qu'il y a partout ce même sentiment du monde qui se dérobe ; la peur perd son objet : les SS, les bombes A, les bombes H sont engloutis par cette angoisse qui étreint l'être pour qui le monde s'anéantit et devient le rien qui le laisse seul face à lui-même et à son incapacité d'être au monde. La bombe atomique est peut-être le principal révélateur de l'angoisse en ce qu'elle permet en pensée cette destruction totale du monde et la victoire du *ne-ens*.

Considérer la bombe atomique comme l'élément qui jette l'homme seul face à lui-même revient également à s'interroger sur ce monde qui disparaît et sur cette fin des temps devenue possible. Au cœur de cette réflexion réside la question centrale de la représentation de l'angoisse, c'est-à-dire de la mise en image de la néantisation du monde et de l'esseulement de l'homme. Comment figurer le rien qui est le seul horizon de l'angoisse ? Une fois encore, le nucléaire est un révélateur de cette problématique artistique car sa menace radioactive demeure, elle aussi, invisible et garde la puissance de jeter le néant autour d'elle. Le mécanisme de la bombe épouse celui de l'angoisse dans une concordance étrange et terrible : en une microseconde s'accomplit la fission dans un flash aveuglant, l'onde de choc se propage réduisant tout en poussière, la terre est contaminée et l'homme, jeté dans cette fin des temps, doit faire face à l'impossibilité d'être au monde.

Fission, images de l'apocalypse

Inscription de la bombe

16 juillet 1945, la première bombe atomique explose à cinquante-cinq miles au nord-ouest d'Alamogordo, Nouveau Mexique¹⁴. Un test secret grandeur nature avant le bombardement d'Hiroshima. A partir de juin 1946, des essais dits « atmosphériques » sont conduits dans les îles Marshall, Christmas, dans l'atoll Johnston et dans l'Atlantique Sud. Entre janvier 1951 et juillet 1962, des tests semblables sont réalisés dans le désert du Nevada. Le mois de juillet 1962 voit l'interdiction de ces essais « atmosphériques » auxquels on préfère désormais les tests souterrains, à peine moins dangereux, mais surtout plus discrets et plus difficilement contrôlables dans le cadre du *Traité d'interdiction partielle des essais nucléaires* signé à Moscou le 5 août 1963 et précédé d'accords internationaux dès 1958¹⁵.

Le Nevada sert de décor à des images expérimentales d'un genre nouveau. Des pavillons de banlieue sont construits dans le désert. Les intérieurs en sont entièrement meublés et équipés, les voitures sont garées devant les portes d'entrée. A la manière d'un décor reconstitué dans un studio de cinéma, un soin particulier est apporté au rendu de chaque détail. On recrée là l'image factice de la civilisation américaine pour mieux l'atomiser. Car ces villages fantômes servent de cobayes aux tests atomiques. Le grand public découvre pour la première fois dans les actualités filmées de 1953 les images d'une explosion captées par des caméras automatiques¹⁶. Nouveaux points de vue et nouveau montage : une succession de plans fixes au sol présentent le matériel cobaye avant l'explosion. La vie d'une famille de mannequins en plastique dans une maison sous haute

¹⁴ *United States Nuclear Tests, July 1945 through September 1992*, U.S. Department of Energy, Nevada Operations Office, décembre 2000.

¹⁵ Ce *Traité interdisant les essais d'armes nucléaires dans l'atmosphère, dans l'espace extra-atmosphérique et sous l'eau* est en fait précédé d'un moratoire dès 1958, puis d'un premier traité en 1960. Cf. Traité n° 6964, Organisation des Nations Unies.

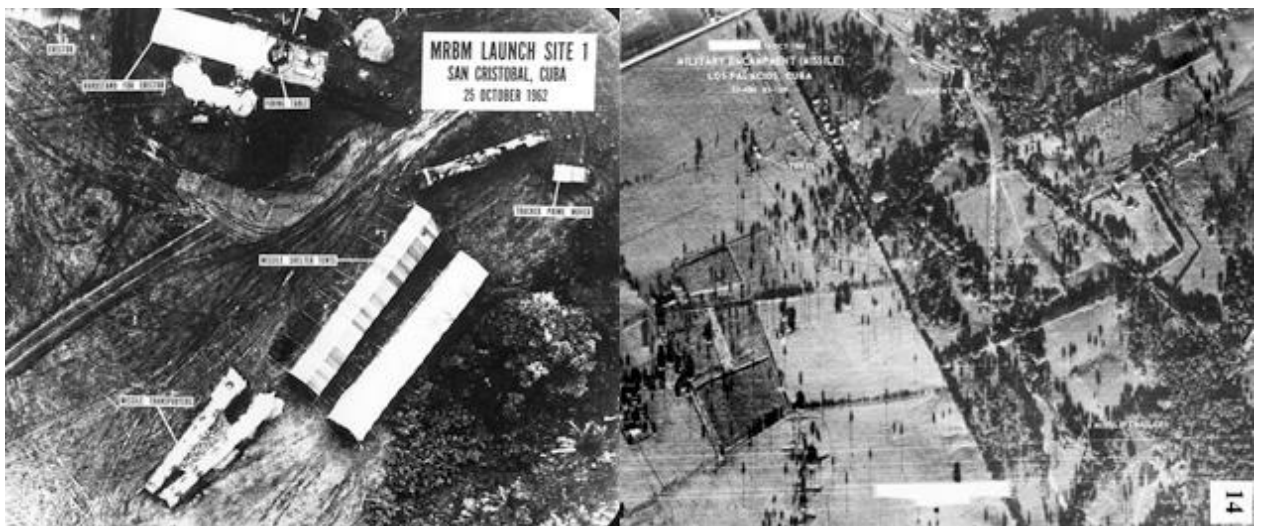
¹⁶ Ce document est notamment disponible dans les archives Gaumont-Pathé sous le titre : EXPLOSION BOMBE A. VUES PRISES DANS LA ZONE D'EXPLOSION PAR CAMÉRA AUTOMATIQUE, référence 5313EJ 44697, première diffusion le 26 mars 1953.

surveillance. Le suspens des images qui sourd dans ce montage systématique abolit tout mouvement et par conséquent toute sensation du temps. Le cinéma de la catastrophe atomique s'invente ici comme une perturbation de sa certitude première : le mouvement né du défilement de vingt-quatre images en une seconde. Car au fond qu'est-ce que l'angoisse atomique si ce n'est le vertige devant le temps qui s'arrête soudain en une microseconde ? C'est bien l'image du temps figé de la catastrophe que donnent à voir ces films d'actualité nouveaux où l'explosion même est montrée dans un plan fixe aérien survolant le nuage atomique qui se forme. Hitchcock aurait qualifié ce point de vue de *divin*¹⁷. Ici, l'emploi de caméras nouvelles automatisées détache en effet les images de toute échelle humaine et les élève à la hauteur de la portée destructive de la bombe qu'elles filment. En fait, ces images sont le point de vue direct de la bombe elle-même. C'est pour cela, d'ailleurs, qu'un malaise s'instille dans les plans fixes de la famille cobaye reconstituée, car, alors, les artefacts humains sont filmés comme par un œil extérieur, sans corps et hors du temps, omnipotent. Le résultat semble doué de la puissance d'un augure plus encore que de la véracité de l'image documentaire. Car ce que l'on voit n'est autre qu'un flash : flash blanc de l'explosion, flash de la vie détruite ; c'est-à-dire image immatérielle et hors du temps dont la puissance d'inscription sur la rétine est d'autant plus importante qu'elle semble dénuée de toute origine. Ces images apparaissent donc comme une annonce – le terme est à comprendre dans toute sa portée religieuse - de l'accomplissement à venir de la prophétie nucléaire.

Nouveau présage le 14 octobre 1962. Des avions de reconnaissance américains U2 repèrent des rampes de lancement de missiles soviétiques à San Cristobal à l'ouest de La Havane. Ils rapportent un cliché aérien transmis au président Kennedy où l'on voit des rectangles blancs se détacher sur un monochrome gris strié comme par une brosse dans la matière picturale. Cette image a une matérialité plus grande que les films d'actualité montrant les essais atomiques dans le Nevada. La vérité se cache dans le grain de l'image ; et pourtant, sur la photographie, on ne voit que ce que l'on nous dit de voir. Le site de lancement est repéré et compris comme tel uniquement parce qu'on voulait le voir dans l'image. Harun Farocki dans *Images du monde et inscription de la guerre* a montré, grâce à la première photographie aérienne du camp d'Auschwitz, que l'on ne trouve dans ce genre de clichés que ce que l'on y cherche et que les formes abstraites et indistinctes qui s'inscrivent sur la pellicule peuvent recéler une vérité terrible et cachée. La présence opérante du support argentique et les imperfections alors inhérentes aux photographies aériennes rendent la réalité de l'image plus palpable. Les essais appartenaient encore à un régime fictionnel, alors que

¹⁷ Hitchcock a décrit le plan aérien dans *Les Oiseaux* comme « le point de vue de dieu ». Ce plan sera étudié plus précisément dans la suite du travail.

la photographie du 14 octobre 1962 est la première image de la menace concrète contre le sol américain. La terreur qu'elle inspire ne provient plus ici de sa dimension immatérielle, mais se cache au contraire dans l'épaisseur de l'image, dans la saturation du blanc des hangars, dans le dessin mal assuré des traces de pneus dans la boue, les contours mal définis de la végétation alentours et ces masses indistinctes qui ponctuent la *composition* comme au hasard. Seule la légende de l'image nous renseigne vraiment et nous permet de la comprendre. Dans le trouble de cette photographie isolée, incompréhensible et pourtant terriblement concrète, naît l'angoisse. La peur est rationalisée lorsqu'on donne une légende aux images et que grâce aux clichés aériens on peut établir une carte de Cuba dont le sol est tout hérissé d'ogives nucléaires. Les images mécaniques des essais du Nevada ouvrent le champ de l'angoisse par leur immatérialité, là où les photographies de Cuba établissent un objectif militaire défini, limité et contenu, sauf – en apparence - de l'effet de propagation des plans *divins* du désert.



Mémoires d'images : Kanto, Bergen-Belsen, Hiroshima

En 1945, le patron de presse et producteur Sidney Bernstein demande à son ami Alfred Hitchcock de participer à la réalisation d'un documentaire sur la libération des camps nazis à partir des images tournées par les armées britannique et soviétique¹⁸. Ce film est actuellement connu sous le titre *Memory of the Camps*. Le réalisateur est tellement bouleversé par l'horreur des images qu'il voit le premier jour qu'il ne vient pas travailler pendant une semaine après cette première

¹⁸ Cf. Geoffrey Macnab, *Alfred Hitchcock's unseen Holocaust documentary to be screened*, in : The Independent Online Edition. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/alfred-hitchcocks-unseen-holocaust-documentary-to-be-screened-9044945.html>. Page consultée le 11/05/2014. Dernière mise à jour le 08/01/2014.

séance. Il est difficile de savoir quelle part à pris Hitchcock dans la réalisation finale de ce projet ; le montage définitif suivrait toutefois ses indications. Une fois le film terminé, il est remisé dans les réserves de l'Imperial War Museum, l'époque est désormais à la réconciliation et non plus à l'accablement. Il est redécouvert dans les années 1980, la dernière bobine ayant toutefois été perdue. C'est à l'occasion d'une projection au Festival du Film de Berlin en 1984 que le film reçoit son titre. Il a été récemment restauré, rebaptisé¹⁹ et s'apprête à être à nouveau montré au public dans une version plus fidèle aux attentes premières des collaborateurs. Les rushes²⁰ contiennent des images difficilement soutenables tournées, donc, au moment de la libération des camps. Le film suit un itinéraire de l'horreur de camp en camp dans toute l'Allemagne, en commençant par Bergen-Belsen. Le montage restitue la progression de l'armée britannique : le village de Bergen-Belsen où des familles allemandes prennent le soleil dans leurs jardins, puis une odeur de plus en plus forte conduit les soldats jusqu'aux barbelés du camp. Là des centaines de prisonniers souriants les attendent massées derrière le grillage. Au moment où les soldats franchissent les portes, les images changent de registre : le typhus a fait des ravages et les survivants faméliques gisent parmi des milliers de corps desséchés. Le propre de la caméra est d'être alors le point de vue exclusif et entier des soldats britanniques sur ce qu'ils découvrent : une confrontation à l'horreur en gros plan, mais aussi la nécessaire organisation de l'évacuation et de l'assainissement du camp. Alors, pendant toute une longue semaine, la caméra filme les mêmes gestes : les anciens gardes SS sous les ordres de l'armée britannique jettent un à un les cadavres dans des fosses communes contenant jusqu'à cinq mille corps chacune. Puis, scène dépassant l'imagination, on oblige la population de Bergen-Belsen à entrer dans le camp et, devant un charnier encore ouvert, un officier britannique fait un discours en allemand au maire du village à travers un haut-parleur. La voix accuse les notables ici réunis. Puis le son est coupé brusquement ; dans le silence, la caméra filme un à un les visages des accusés. Toujours sans bruit, un panoramique unit dans un même mouvement l'image du charnier et les petites silhouettes grises alignées au bord de la fosse. Devant ce spectacle, Hitchcock se cache les yeux, incapable de regarder l'horreur en face. Après avoir passé une semaine retiré des studios, il se confronte aux rushes une nouvelle fois pour finalement livrer la commande que Bernstein lui a passée.

Cet épisode fait écho à l'expérience fondatrice que raconte Akira Kurosawa dans son autobiographie²¹, lorsqu'enfant, après le grand séisme de Kanto du 1^{er} septembre 1923, son frère

¹⁹ A l'heure actuelle, nous ignorons encore le titre choisi.

²⁰ Le film (dans sa version de 1984 sans doute) est visible sur You Tube, notamment.

²¹ Akira Kurosawa, *Comme une autobiographie*, trad. de l'anglais par Michel Chion, Paris : Seuil/Cahiers du cinéma, 1985.

l'oblige à faire une excursion dans la ville détruite, à voir les cadavres et à soutenir le regard. Les mots de Kurosawa résonnent étrangement avec les images montées par Hitchcock :

« Dans cette étendue d'un rouge à en avoir la nausée, gisaient toutes les sortes de cadavres imaginables. Je vis des corps complètement carbonisés ; des corps à moitié brûlés, d'autres laissés dans les caniveaux, des corps flottant sur les rivières, des corps empilés sur les ponts, des corps bloquant toute une rue à un croisement – toutes les façons possibles dont peuvent se présenter les corps d'êtres humains morts. Si malgré moi je détournais le regard, mon frère me reprenait : « Akira, regarde bien maintenant. » »²².

Les récits des deux réalisateurs ont en commun la confrontation forcée à l'horreur qui prend alors valeur d'initiation. Le grand frère de Kurosawa lui affirme : « Si tu fermes les yeux devant un spectacle effrayant, la terreur va finir par te gagner. Si tu le regardes en face, il n'y a plus rien qui puisse te faire peur. »²³. Cette expérience se révèle fondatrice pour le cinéma de Kurosawa ; et Alain Bonfand²⁴ a bien montré comment le souvenir des destructions suivant le séisme de Kanto se conjugait aux images des ravages des bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki pour créer un cinéma inquiété par l'angoisse, la maladie, la contagion²⁵. L'histoire du Japon et ses traumatismes est le sous-texte des images de Kurosawa. Les exemples les plus évidents sont à trouver dans ses trois films dont le sujet explicite concerne la bombe atomique : *Vivre dans la peur*, *Rhapsodie en août* et *Rêves*.

Pourquoi ne pas voir un mouvement des images semblable chez Hitchcock ? En parcourant sa filmographie, une rupture nette apparaît en 1960 avec le tournage de *Psychose*. Hitchcock explore un nouveau mode de représentation de la violence qui ne le quittera plus. Pour la première fois, sa caméra s'attarde longtemps sur le visage, le regard d'un cadavre : Marion Crane étendue morte dans la salle de bain du Bates Motel. Tout juste après le déchainement de violence du meurtre sous la douche et avant l'image du squelette de Mme Bates dans sa cave. Si ce plan mortifère semble si long et est si marquant, c'est qu'il est inédit dans l'œuvre du réalisateur. Jamais auparavant la caméra d'Hitchcock ne s'était approchée de cette façon d'un corps mort, ni n'avait montré la violence d'une manière aussi frontale. Rappelons comment dans *L'Inconnu du Nord-Express* ou dans *Fenêtre sur cour*, le meurtre est tenu à distance ou déformé dans sa représentation. Dans le premier exemple, on ne voit de la violence que son reflet sur des verres de lunettes ; dans le second, le crime n'est jamais montré, bien caché derrière les stores opaques d'une fenêtre donnant sur la

²² Akira Kurosawa, *op.cit.*, p.67.

²³ Akira Kurosawa, *op.cit.*, p.68.

²⁴ Alain Bonfand, *Le cinéma d'Akira Kurosawa*, Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 2011.

²⁵ Nous reviendrons sur ces notions en abordant le film *Vivre dans la peur*.

cour. Une occurrence précoce de la mise en scène d'une violence frontale pourrait se trouver dans *Le crime était presque parfait*. Mais ce meurtre n'en est pas vraiment un ; acte de légitime défense de la victime qui, en se débattant, tue son assassin. Ressort du suspense plus que de la cruauté ou de l'horreur. Comment expliquer alors ce revirement de l'année 1960 ? On a beaucoup écrit sur les moyens de production réduits du film empruntés à la série télévisée qu'Hitchcock orchestrait à cette époque et qui lui auraient permis une plus grande liberté créatrice. On a également pu mettre en avant l'assouplissement des codes de censure encore intransigeants dans les années 1940-1950. Cela suffit-il à expliquer une telle différence de ton entre *La Mort aux trousses* (1959) et *Psychose* (1960) et cette immersion dans l'horreur que représente *Les Oiseaux*, sorti en 1963 ? L'évidence nous pousse à voir derrière l'image du corps mort de Marion Crane, derrière le squelette déguisé de Mme Bates, derrière le cadavre aux yeux crevés par les oiseaux, la force agissante de ces images des camps qu'Hitchcock n'avait pu soutenir. Comme chez Kurosawa, ce traumatisme semble agir à retardement, réveillé par le contexte du début des années 1960, des images des essais atomiques et de la montée inéluctable du péril nucléaire. C'est ce que l'intuition nous dit : le contexte de la guerre atomique a fait remonter chez Hitchcock les images de la libération des camps nazi et ont conduit son cinéma vers une forme nouvelle et crue de mise en scène de la violence. « Si tu fermes les yeux devant un spectacle effrayant, la terreur va finir par te gagner. Si tu le regardes en face, il n'y a plus rien qui puisse te faire peur. ». Hitchcock utilise la terreur qu'il a éprouvé en regardant en face les images de Bergen-Belsen pour conjurer la peur devant le péril atomique.

Cette hypothèse se vérifie dans *Le rideau déchiré* (1966), film dont l'intrigue même est construite autour de la question nucléaire²⁶ : un physicien américain prétexte le rejet de ses travaux sur la défense antiatomique aux Etats-Unis pour se faire embaucher en Allemagne de l'Est et y espionner les recherches d'un savant communiste avant de s'enfuir pour transmettre ses conclusions à l'ouest. Le film dans son entier semble contaminé par une dérégulation générale, orchestrée en studio selon les préférences du réalisateur. A Berlin, les décors sont faits de toiles peintes, inquiétantes par leur immobilisme et menaçantes par l'impression qu'elles laissent de saturer l'écran et de remplir un vide béant. Hitchcock nous montre la capitale allemande sans la filmer ; il veut en retranscrire l'atmosphère et on ne sait plus si la ville est mise au service de l'intrigue ou si le sort des personnages n'est que le McGuffin habituel qui permet au réalisateur de filmer ces décors aussi peu vraisemblables que dangereux et qui en disent long sur la relation qu'il semble entretenir encore avec l'Allemagne. Sous le vernis d'un film d'espionnage à l'histoire

²⁶ Hitchcock n'avait pas fait d'allusion directe à cette question depuis *Les Enchaînés* (1946) où de l'uranium est caché dans des bouteilles de vin.

presque banale, Berlin devient la toile de fond d'un cauchemar expressionniste. Il y a le musée désert où fuit Paul Newman, dont l'architecture pompeuse emplît tout l'écran dans des plans d'ensemble où les seuls bruits qui percent dans le vide sont ceux des pas du héros et de celui qui le poursuit, Gromek, que nous ne verrons jamais dans cette scène. Le danger vient de l'omniprésence inquiétante de cette toile peinte du décor qui semble prête à engloutir la silhouette de Paul Newman qui s'y perd. Ce ne sont qu'enfilades, corridors, escaliers et, comme dans une attraction de foire, la seule issue est dérisoire, jamais à la hauteur du grand décor. Paul Newman sort par une petite porte et se retrouve dans une ruelle vide, elle aussi. Face à un mur et derrière ce mur, jusqu'à l'horizon, les ruines peintes de Berlin. Ces ruines nous les retrouvons peu après lorsque Paul Newman rejoint Julie Andrews dans le bureau d'un cadre du parti ; en fait, ces deux occurrences encadrent la séquence cruciale du meurtre de Gromek. Les ruines, ici antinaturalistes, ont peu à voir avec une vision rossellinienne ; elles ne revêtent aucun aspect documentaire. Au contraire, leur allure picturale et le fait qu'elles soient toujours maintenues au dernier plan, comme une basse continue qui ne viendrait jamais vraiment brouiller la partition du premier plan, instille le trouble dans leur signification. Au fond, de quoi ces décombres sont-ils les ruines ? Ici semblent se mêler une image des désastres causés par les bombardements de la fin de la Seconde Guerre Mondiale, métaphore de l'état de l'Europe dans l'après-guerre, et une évocation en arrière-plan d'un futur chaos post-apocalyptique qui trouve sa justification dans l'intrigue même du film. Dans ces ruines comme hors d'atteinte Hitchcock conjugue et amalgame le traumatisme de la guerre et l'angoisse atomique contemporaine.



Il est significatif de noter que ces images encadrent la séquence où Paul Newman, aidé de sa complice allemande, tue Gromek dans la ferme de la jeune femme. Cette scène s'inscrit dans le bouleversement que connaît le cinéma d'Hitchcock à partir du début des années 1960 en allant vers plus de réalisme dans sa façon de se confronter à la violence. Hitchcock le dit lui-même :

« Avec cette scène de meurtre très longue j'ai voulu, en premier lieu, prendre le contre-pied du cliché. D'ordinaire, dans les films, un meurtre va très vite : un coup de couteau, un coup de fusil, le personnage du meurtrier ne prend même pas le temps d'examiner le corps pour voir si sa victime est morte ou non. Alors j'ai pensé qu'il était temps de montrer combien il est difficile, pénible et long de tuer un homme. »²⁷.

Cette scène, en effet interminable et sans musique, voit Paul Newman et sa complice s'acharner sur Gromek jusqu'à l'achever : pas de coups de revolver pour ne pas faire de bruit, mais la lame d'un couteau de cuisine qui se casse dans la nuque de la victime, des coups de pelle dans ses jambes puis sur ses mains, une strangulation sans fin et sa tête maintenue dans la cuisinière à gaz jusqu'à ce que ses poings ne se desserrent. Hitchcock met en œuvre ici ce qu'il avait déjà imaginé pour *Psychose* avant de se raviser : une scène de meurtre où le silence est plus dense qu'une musique. La force de cette séquence vient aussi certainement du personnage de Gromek, le « méchant » du film. Hitchcock a souvent répété que la réussite d'un film dépendait de la qualité de son « méchant ». Gromek, agent de la Stasi, est ici campé par l'acteur allemand Wolfgang Kieling dont la présence évoque les personnages créés par Peter Lorre dans *L'Homme qui en savait trop* (1934) et *Quatre de l'espionnage* (1936). Gromek, dont l'ambiguïté est d'autant plus grande que nous ne connaissons rien de son passé, est doté de tous les attributs communément associés aux nazies dans les productions américaines : l'accent, le sourire en coin et le regard trouble, surtout le long manteau de cuir et la petite moto noire. Ce personnage fait davantage référence à l'imagerie des films tournés dans les années 1930-1940 et jusque dans l'immédiat après-guerre qu'aux productions de la guerre froide où le « méchant » soviétique répond à d'autres canons. A l'époque de James Bond, Gromek semble presque anachronique. Son meurtre si laborieux qui se termine en maintenant sa tête dans ce qui est véritablement une chambre à gaz est donc loin d'être anodin. Son corps, ses vêtements et sa moto seront enterrés par la propriétaire de la ferme en hors champ, puis déterrés par la police dans une scène très courte à l'écho étrange : des hommes en uniforme se dressent au bord du trou qu'ils ont creusé comme devant un charnier. Cette abondance de signes permet de surinterpréter les images et d'y voir l'influence conjointe du traumatisme de la Seconde Guerre Mondiale et de la psychose entourant la menace nucléaire. C'est le spectre de la violence la plus insupportable qui hante désormais le cinéma d'Hitchcock, à l'heure où, au tournant des années 1960, la perspective d'une nouvelle guerre totale ou d'un nouveau génocide n'est plus exclue.

²⁷ Alfred Hitchcock, in : *Hitchcock/Truffaut*, Paris : Ramsay Poche Cinéma, 1983, p.265.



La dernière image du monde possible

« Une invasion d’oiseaux de mer s’écrase sur les maisons de la côte: Des milliers d’oiseaux déboussolés dans les rues.

Une nuée massive de puffins cendrés, tout juste nourris d’anchois, est entrée en collision pendant la nuit avec les infrastructures côtières qui s’étendent de Pleasure Point à Rio del Mar.

Les habitants, particulièrement dans les environs de Pleasure Point et Capitola, ont été réveillés vers 3 heures ce matin par une pluie d’oiseaux s’écrasant contre leurs maisons.

Alors que l’aube se levait à peine, les oiseaux morts ou en état de choc jonchaient encore les rues et les routes d’accès à la ville. [...]

Lorsque les habitants purent observer la ville à la lumière du jour, ils trouvèrent les rues couvertes d’oiseaux qui régurgitaient des morceaux ou des squelettes de poissons sur les routes, les pelouses et les toits des habitations, laissant derrière eux une puanteur suffocante.

L’explication la plus sérieuse de la tragédie des oiseaux est venue ce matin de Ward Russell, zoologue à l’université de Californie.

Il a fait savoir que les puffins vivaient généralement dans l’hémisphère sud où ils se rassemblent pour l’hiver. « Souvent, lorsqu’ils sont dérangés pendant qu’ils se nourrissent dans la mer, ils s’envolent ensemble. Un brouillard épais recouvrant la côte la nuit dernière et ce matin, ils ont probablement perdu leurs repères et se sont dirigés vers la lumière », explique-t-il. La seule lumière visible était en effet celle de l’éclairage public et de quelques maisons ou commerces.

Russel nous confia qu’il s’agissait là d’un phénomène assez rare qui demande certaines conditions atmosphériques particulières susceptibles d’engendrer une telle confusion chez les oiseaux. Il nous raconta en outre que les jours où le brouillard était particulièrement épais des centaines d’oiseaux venaient se heurter aux phares de la côte. »²⁸

²⁸ Wally Trabing, *Seabird Invasion Hits Coastal Homes ; Thousands of Birds Floundering in Streets*, in : *Santa Cruz Sentinel*, 18 août 1961, p.1.

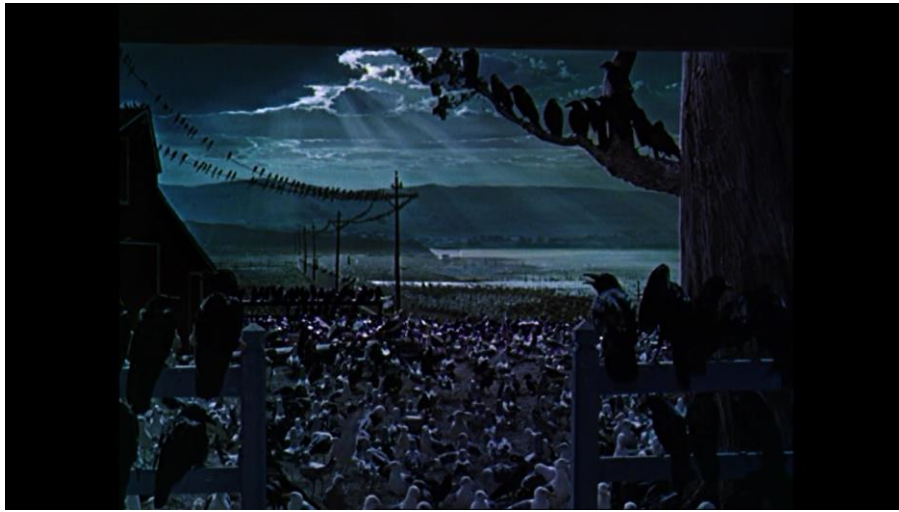
Au lendemain de son anniversaire, Alfred Hitchcock lit cet article dans un journal local de Californie. Le réalisateur est à cette époque en mal de sujet pour son prochain film. Il se souvient alors d'une nouvelle de Daphné du Maurier intitulée *Les Oiseaux*, publiée dans un recueil de la série « Alfred Hitchcock présente »²⁹ et relatant des faits semblables à ceux décrits dans les pages du Santa Cruz Sentinel. Le premier scénariste auquel il fait appel, Joseph Stefano, refuse son offre³⁰ : le caractère inexplicable et soudain des attaques dans le texte de Du Maurier rebute le scénariste. Au contraire, c'est cet élément qui fascine le metteur en scène. Hitchcock sent que la force du récit est précisément de ne donner aucune explication et que le vide laissé par cette absence sera comblé par toutes les peurs et par l'angoisse elle-même. *Les Oiseaux* est bien le seul film proprement apocalyptique d'Hitchcock en ce que le déchainement inexplicable des oiseaux fait entrevoir en fait la fin possible d'un monde. Michaël Fœssel³¹ a bien montré en quoi l'image de la fin du monde naissait de l'expérience de la *perte* d'un monde. Ce n'est rien d'autre que donne à voir Hitchcock que l'expérience d'une fin possible. La destruction est en marche dès les premières images : les lettres du générique sont déchiquetées par les battements d'ailes de corbeaux sur fond de croassements électroniques. Les cris se poursuivent sur le plan qui ouvre le film : 'Tippi' Hedren marchant dans une rue de San Francisco. Elle lève les yeux vers le ciel et en contre-champ, deuxième plan du film, une nuée de mouette comme un mauvais augure. La fin du monde est annoncée ici en quelques secondes et la suite se déroulera jusqu'à son accomplissement. La scène finale répond aux premières images : la voiture des protagonistes s'enfonce dans l'épaisseur perdue d'un monde en lambeaux. Ce dernier plan a été le plus compliqué à tourner selon l'aveu d'Hitchcock lui-même. Il est le résultat de l'assemblage de 32 morceaux de films. Au premier plan la balustrade où sont perchés des corbeaux ouvre sur la cour de la maison. Sur le sol, sur l'arbre nu, sur la grange, sur les fils télégraphiques et à perte de vue, des oiseaux posés. La voiture s'éloigne lentement sur une route sinueuse couverte de mouettes sous le ciel peint par Al Whitlock, comme l'essentiel du décor de la scène. Dans une lumière crépusculaire, un nuage épais laisse filtrer un unique rayon de soleil, point de fuite illusoire de la composition. En un sens, la catastrophe a eu lieu et le monde semble en voie de disparition, retenu encore dans l'instant qui précède son anéantissement. Cette fin est à la fois l'accomplissement de la prophétie du premier plan du film et la dernière image possible du monde avant qu'il ne disparaisse aux yeux des hommes. Hitchcock propose une expérience véritable de la fin du monde en arrêtant son film à

²⁹ *Hitchcock/Truffaut, op.cit.*, p.243.

³⁰ Donald Spoto, *La Face cachée d'un génie, La vraie vie d'Alfred Hitchcock*, Paris : Albin Michel, 2003, p.467.

³¹ Michaël Fœssel, *Après la fin du monde, Critique de la raison apocalyptique*, Paris : Seuil, L'ordre philosophique, 2012.

l'ultime seconde avant que le temps ne s'abolisse et que le néant ne l'emporte. Pas de traditionnel carton « The End » après cette dernière image, mais uniquement l'écran noir.



La fin originellement prévue par Hitchcock présentait une image plus littérale de la fin du monde. Le réalisateur avait un temps imaginé tourner un plan du Golden Gate Bridge couvert d'oiseaux, montrant ainsi la propagation de la catastrophe à toute la civilisation. Cette image résonne avec celle du mont Fuji en feu dans *La Montagne rouge*, séquence du film *Rêves* de Kurosawa. Le Fuji se consume à la suite de l'explosion d'une centrale nucléaire. La population fuit en masse en sachant bien, pourtant, que les radiations n'épargneront personne. Toute la tradition iconographique liée au Mont Fuji fait partie intégrante du sous-texte de cette séquence. La montagne, emblème du Japon et sujet privilégié de la peinture, se teinte d'un rouge volcanique devant une série d'explosions qui se déchainent en arrière-plan. Kurosawa accomplit ainsi l'image de la catastrophe annoncée dans *Vivre dans la peur* et met en scène la fin du monde dans l'apocalypse nucléaire. Comme le note Alain Bonfand, « dans *La Montagne rouge*, l'explosion du

mont Fuji est synonyme de la fin du Japon, métamorphose monstrueuse où l’emblème se retourne contre les siens »³². La même logique préside au plan rêvé par Hitchcock : il s’agit de prendre un monument symbolisant tout un modèle de civilisation pour le mettre en pièces et créer ainsi une image de la destruction totale. Ce procédé est devenu un cliché du scénario de film catastrophe qui trouve une nouvelle jeunesse après les attentats du 11 septembre 2001 contre les tours jumelles du World Trade Center, ou suite à la multiplication des catastrophes naturelles liées au réchauffement climatique. On ne compte plus les images de la statue de la Liberté ou de la tour Eiffel en feu ou sous la glace, détruites par une vague géante ou une cellule terroriste internationale³³. Les images de Kurosawa et d’Hitchcock (appelons cela une image, même si dans le cas d’Hitchcock ce plan n’a existé que dans l’imagination du cinéaste), les enjeux ne se limitent pas à la jouissance un peu malsaine que peut éprouver le spectateur d’un film catastrophe devant la débauche de moyens mis au service de la destruction de monuments particulièrement emblématiques. Kurosawa choisit non pas un édifice, mais une montagne, faisant ainsi se heurter le temps géologique qui dure depuis toujours, le temps humain qui correspond à celui de la catastrophe immédiate, et le temps atomique qui durera toujours en imposant le règne des radiations pour des dizaines de milliers d’années. Dans la fin de la séquence nous sommes déjà dans le temps d’après : au bord de la terre dévastée, il ne reste qu’un petit groupe d’humains condamnés par les nuages rouges, jaunes, violets des substances létales qui se propagent. Le temps humain ne fut qu’une parenthèse et nous entrons dans une nouvelle période géologique invivable dominée par ces brouillards colorés et radioactifs. Le plan imaginé par Hitchcock a la même vocation de suggérer en même temps et l’une par l’autre la destruction de l’humanité et la mise en place d’un règne nouveau. Comme le plutonium-239, le strontium-90, le césium-137, le nuage des oiseaux se propage jusqu’à étouffer tout sous sa masse noire et grouillante. Une nouvelle ère commence où l’humanité n’a plus sa place.

L’image finale des *Oiseaux* et ce plan rêvé par Hitchcock ont tous les deux à voir avec les problématiques de la ruine : ils sont une représentation de la déliquescence et d’une fin inévitable ; ils captent l’atemporalité de la catastrophe. Ces deux images sont dénuées de mouvement, donc pesantes et hors du temps. Elles donnent à voir un monde révolu dont la fin coïncide avec l’abolition du temps. Un story-board existe de la dernière scène qu’Hitchcock avait prévu de tourner. Après le plan qui montre la voiture s’éloigner de la maison dans un paysage entièrement recouvert d’oiseaux, les protagonistes devaient traverser la ville dévastée. Toutes les habitations

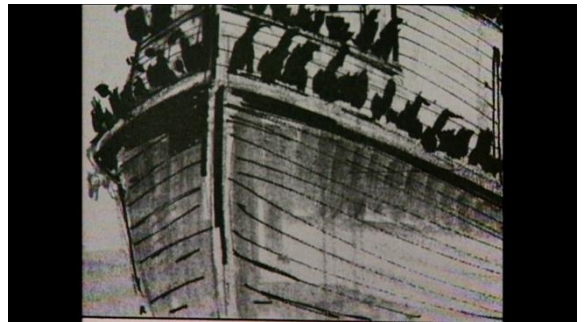
³² Alain Bonfand, *Le cinéma d’Akira Kurosawa*, op.cit., p.117.

³³ Dernier avatar du genre, *Edge of Tomorrow* de Doug Liman sorti ces derniers mois se conclut sous la pyramide du Louvre immergée sous les eaux ; le lieu choisi par les extra-terrestres pour implanter leur source de vie.

étaient détruites et les rues jonchées des cadavres des habitants et des oiseaux. Une nuée de corbeaux suivait alors la décapotable dans un plan d'ensemble avant de fondre sur elle en piquée. Depuis l'intérieur de la voiture, nous voyions ensuite les becs des volatiles transpercer la capote avant de l'arracher complètement. Le conducteur donnait un coup d'accélérateur dans l'espoir vain d'échapper à l'attaque. Les plans dessinés par Harold Michelson semblent presque illustrer le récit déjà cité qu'a fait Kurosawa du grand séisme de Kanto et que nous rappelons ici:

« Au début, nous apercevions un corps carbonisé de temps à autre, mais plus nous approchions de la ville basse, plus leur nombre grandissait. A perte de vue, le paysage brûlé avait pris une teinte d'un rouge brunâtre. Tout ce qui était en bois avait été réduit en cendres par la conflagration, et ces cendres dérivait et se dispersaient dans le vent, ici et là. On aurait dit un désert rouge. / Dans cette étendue d'un rouge à en avoir la nausée, gisaient toutes les sortes de cadavres imaginables. Je vis des corps complètement carbonisés; des corps à moitié brûlés, d'autres laissés dans les caniveaux, des corps flottant sur les rivières, des corps empilés sur les ponts, des corps bloquant toute une rue à un croisement – toutes les façons possibles dont peuvent se présenter les corps d'êtres humains morts. [...] »³⁴

Cette scène non-filmée relève bien de l'expérience brutale de la fin du monde, tant à cause des destructions et de la dévastation dont sont témoins les personnages, mais également par leur solitude et leur statut de survivants. Car ce qui lie l'expérience du jeune Kurosawa à celle des héros du film est ce sentiment d'être les derniers des vivants au milieu du paysage le plus explicitement



³⁴ Akira Kurosawa, *Comme une autobiographie*, op.cit., p.67.

apocalyptique : les ruines urbaines, motif iconographique traditionnel du châtement et de la chute de la civilisation. Avec *Les Oiseaux*, le thème de la ruine fait sa première véritable incursion dans la filmographie d'Hitchcock ; il est absent même de ses films dont l'intrigue se situe pendant le conflit mondial³⁵. L'apocalypse pouvait être montrée « dès lors que la perte de la totalité par les œuvres, justes ou injustes, de l'homme est devenue une possibilité réelle »³⁶. C'est-à-dire que sous la menace atomique, le film entier devient ruine : love-story en lambeaux, rapports de classes agonisants, chronique déliquescence de la vie d'une communauté, même la figure maternelle hitchcockienne a un goût de fin. *Les Oiseaux* règle les comptes du cinéma d'Hitchcock, fait voler en éclat une dernière fois tout ce qui le constituait et ouvre la voie à de grands films maniéristes qui veulent rejouer la partition du début dans une débauche de moyens³⁷. 'Tippi' Hedren symbolise cette fin : dernière blonde hitchcockienne dans sa version la plus outrée. Le réalisateur, ayant découvert cette inconnue dans une publicité, a pu en faire ce qu'il voulait et la créer de toute pièce selon sa volonté : sa garde-robe à l'écran comme à la ville, son chignon trop parfait, ses bijoux et sa manucure maniérée et la psychologie du personnage de Mélanie Daniels, peut-être la plus simpliste de toutes les héroïnes hitchcockienne car elle n'en garde que les contours, sans souci de la finesse et de la cohérence du remplissage. Mélanie Daniels incarne l'Idée même de l'héroïne d'Hitchcock. Ici, justement, elle incarne également la destruction, la ruine et la fin de tout. Comment ne pas ressentir la jouissance du metteur en scène qui fait subir tous les outrages à son héroïne, jusqu'à l'aliénation ? Le film se déploie également – et peut-être surtout – pour mettre en ruine cette idée de la femme qu'Hitchcock a façonnée : ses vêtements, ses jambes, ses mains, son chignon dont on constate la démolition progressive tout au cours du film et jusqu'à son esprit, puisqu'à la fin du film, Mélanie Daniels, anéantie, n'est plus maîtresse d'elle-même. Le calvaire personnel que le metteur en scène a fait subir à son actrice pendant le tournage ne relève plus de la simple anecdote. Rappelons qu'Hitchcock avait promis à 'Tippi' Hedren d'utiliser des oiseaux mécaniques inoffensifs pour la scène de l'attaque dans le grenier à la fin du film. Le premier jour du tournage de cette scène, le réalisateur chargea son assistant de prévenir la comédienne qu'on utiliserait de vrais oiseaux. Pendant plus d'une semaine des techniciens lancèrent à longueur de journées des oiseaux excités au visage de l'actrice, allant jusqu'à coudre certains volatiles à son tailleur. 'Tippi Hedren' raconte qu'à la fin du tournage, à bout de nerfs, elle a éclaté en sanglots après une prise et que tout le monde quitta alors rapidement le studio, la laissant seul au milieu de tous les oiseaux. Suite à cet événement, on dû interner la jeune femme quelques temps et il fallut

³⁵ On peut toutefois noter l'exception du plan final de *Rebecca* (1940), qui est, d'ailleurs, également l'image de la fin d'un monde.

³⁶ Hans Jonas, *Le Principe responsabilité*, Paris : Flammarion « Champs essais », 2013 [première édition en 1979], p.38.

³⁷ Nous pensons ici au trois films suivants : *Marnie* (1964), *Le Rideau déchiré* (1966) et *L'Étau* (1969).

utiliser une doublure pour la scène montrant Mitch descendant les escaliers en portant Mélanie évanouie dans ses bras. L'actrice et son personnage se confondent dans un jeu de rôle malsain où Hitchcock prend plaisir à détruire, à *ruiner*, ainsi toutes les héroïnes qu'il a façonnées³⁸.

Le processus de mise à la ruine et la tentative de fixer une dernière image du monde lient *Les Oiseaux* à l'autre film qui relèverait de la science-fiction : *Kiss me deadly*. Les fins des deux films sont très semblables : à l'attaque de 'Tippi' Hedren dans le grenier répond l'image de Gaby Rodgers ouvrant la boîte interdite et se transformant en torche humaine. La fin s'accomplit dans la destruction violente des corps, image d'une disparition possible de l'humanité. Puis Mike Hammer, blessé et soutenu par sa secrétaire Velda, fuit la maison en feu. Depuis la plage, avancé dans l'eau jusqu'à la taille, le couple regarde, horrifié, le déchainement de l'atome et l'explosion progressive de la maison. Ces ultimes images sont la citation exacte des plans des essais nucléaires américains tournés par des caméras automatiques dans le désert du Nevada. C'est l'absence de point de vue qui caractérisait ces images mécaniques et leur donnait une crédibilité scientifique quasi-fictionnelle. Paradoxalement, c'est dans l'œuvre de science-fiction que le processus est décrit avec la plus grande impression de réalité, parce que vu à travers les yeux des personnages. Hans Jonas a décrit l'intérêt de la science-fiction et son « aspect sérieux » qui donne à voir les « résultats plastiques » d'« expériences de pensées bien documentées »³⁹. Le terme « plastiques » serait ici à comprendre comme une description plus large des effets sur l'humanité. Car les films automatiques tournés dans le Nevada ne donnent précisément à voir que des résultats « plastiques », c'est-à-dire des effets de l'expérience sur la matière ; là où la science-fiction décrit les modes de l'agissement de l'humanité face à l'expérience de la destruction de la matière. La bombe atomique se prête particulièrement aux récits de science-fiction par sa capacité potentielle à condamner à la disparition tout ce qu'elle ne détruit pas immédiatement : elle a le pouvoir de permettre à l'humanité d'assister à la fin progressive de son monde et au dernier des hommes en sursis de voir la fin de l'humanité. Après le début de l'apocalypse, Mitch Brenner et les siens sont les derniers humains parmi les oiseaux ; Mike Hammer et sa secrétaire assistent seuls et déjà condamnés à l'explosion nucléaire finale. Ce n'est pas le réel qui prend fin, au contraire, plus que jamais, il semble emplir tout l'écran et le déborder. « Le réel peut durer même lorsqu'il ne fait plus monde »⁴⁰. Les hommes ici semblent avoir perdu tout moyen d'appropriation du monde, de l'habiter : d'être au monde. Les images qui clôturent ces deux films sont celles de la fin d'un

³⁸ Le réalisateur règlera définitivement ses comptes avec les héroïnes « hitchcockiennes » par l'intermédiaire, encore une fois, de 'Tippi' Hedren, dans son film suivant, *Marnie*.

³⁹ Hans Jonas, *Le Principe responsabilité*, op.cit., p.71.

⁴⁰ Michaël Fœssel, *Après la fin du monde, Critique de la raison apocalyptique*, op.cit., p.159.

monde en ce qu'elle serait la fin d'un monde possible pour l'humanité et la mise en place d'un réel autre où les forces qui menaçaient l'ordre ancien ont vaincu. L'angoisse de Mike Hammer et Mitch Brenner est d'être les derniers des hommes dans un monde auquel ils ne peuvent plus appartenir d'aucune manière.



Kiss me deadly

Kiichi, le héros de *Vivre dans la peur*, a le même sentiment d'angoisse que Mike Hammer et Mitch Brenner, mais chez lui cette intuition est plutôt de nature prophétique, surtout si l'on considère l'explosion du Mont Fuji dans *Rêves* trente-cinq ans plus tard comme l'accomplissement de la menace qui le terrorise⁴¹. Pourtant, dans *Vivre dans la peur*, Kurosawa donne également à voir une image de la fin du monde. Celle-ci, paradoxalement, relève davantage du souvenir des destructions passées que d'une annonce d'un cataclysme à venir. Mais l'on sait bien que chez Kurosawa (oserait-on dire chez les Japonais en général ?) la menace d'une catastrophe imminente réveille toujours à la mémoire les images enfouies des désastres passés : l'actualité de la contamination du « Lucky Dragon n°5 »⁴² fait ressurgir le problème toujours prégnant d'Hiroshima et Nagasaki. On comprend donc bien pourquoi dans un film décrivant la peur d'une apocalypse à venir Kurosawa glisse une référence explicite au 6 août 1945. Kiichi, à la fin du film, met le feu à son usine car il croit que c'est la seule chose qui retient encore sa famille au Japon et qu'en la détruisant, il les persuaderait tous de fuir au Brésil. L'ossature métallique en partie fondue est tout ce qui reste au milieu des décombres. Cette « cage ouverte, cage détruite »⁴³ est l'évocation directe du paysage dévasté d'Hiroshima après le bombardement, l'image de son « apocalypse en microcosme »⁴⁴. On y retrouverait même la silhouette du dôme de Genbaku, palais des expositions

⁴¹ Nous reviendrons sur ce personnage dans la suite du travail.

⁴² Rappelons ici l'événement à l'origine de *Vivre dans la peur*, Cf. Introduction.

⁴³ Alain Bonfand, *Le cinéma d'Akira Kurosawa*, op.cit., p.108.

⁴⁴ *Idem*.

industrielles de Hiroshima et seul monument resté partiellement debout au centre de la ville après l'attaque et devenu depuis mémorial. Kurosawa reprend le même procédé dans *Rhapsodie en août* en s'attardant sur la cage à écureuils d'une cour de récréation détruite et fondue par l'explosion, écho directe à celle couverte de corbeaux dans le film d'Hitchcock. Rappelons qu'au Japon jusqu'en 1952, le Code de la presse entrée en vigueur en septembre 1945 interdisait toute communication publique relative aux bombardements sous quelque forme que ce soit. Les Japonais était donc maintenus dans une ignorance anxiogène non seulement des effets à long terme des bombardements sur les individus, mais également de ce qu'il s'était réellement passé les 6 et 9 août et étaient ainsi privés d'images du désastre. De là vient peut-être la plus grande intériorisation des représentations où une catastrophe vaut pour une autre et où tous les déluges se font écho⁴⁵. Il est intéressant de noter encore de quelle façon surprenante la cage métallique de l'usine en ruines, puis le jeu d'enfant 35 ans plus tard dans *Rhapsodie en août* répondent à la cage à écureuils de la cour de récréation des *Oiseaux*, celle où tous les corbeaux se rassemblent avant d'attaquer les enfants. Dans *Vivre dans la peur* et *Les Oiseaux*, deux images comparables de la destruction à l'œuvre, de l'épicentre d'une menace qui ne demande qu'à se propager. Alain Bonfand note très justement que l'histoire de *Vivre dans la peur* est celle d'un « homme en cage »⁴⁶, de la même façon, les protagonistes des *Oiseaux* sont également mis en cage dans leur maison coupée du monde et qu'ils essaient de défendre tant bien que mal. En vain, car il faut ouvrir la porte pour se confronter au monde et à sa perte : la terre brûle finalement dans *Vivre dans la peur* et l'horizon se perd sous la croûte des oiseaux⁴⁷.



Les Oiseaux



Vivre dans la peur

⁴⁵ A ce sujet, lire l'essai de Susan Sontag sur *Godzilla* in : Mick Broderick, et alii, *Nuclear Movies : a critical analysis and filmography of international feature length films dealing with experimentation, aliens, terrorism, holocaust and other disaster scenarios, 1914-1989*, Jefferson N.C., McFarland & Co, 1991.

⁴⁶ Alain Bonfand, *op.cit.*, p.108.

⁴⁷ Cette expression est également d'Alain Bonfand et sera explicitée dans la suite du travail.

Le châtement de l'atome

Les théories apocalyptiques réveillées par les bombardements d'Hiroshima et Nagasaki, par les essais nucléaires et la montée des périls entre les deux blocs portent le poids du châtement nouveau qui pèse sur l'homme depuis 1945. Au début des années 1950, le physicien hongro-américain Leo Szilard imagine la « bombe du jugement dernier » dont les retombées radioactives pouvaient contaminer une partie importante de la planète tout en conservant un pouvoir létal à courte échéance. Si cet engin ne fut jamais construit, sa technologie servit à développer des bombes dites « salées » dont le but était de contaminer la zone visée. Cet exemple nous montre que les questionnements soulevés par l'atome au plus fort de la guerre froide dépassent le seul cadre stratégique. La « bombe du jugement dernier » n'a aucun intérêt militaire direct: elle exterminerait aussi sûrement l'agresseur que sa cible. Sa puissance technique dépassant en un sens l'entendement humain, elle n'est appréhendée autrement que comme l'accomplissement possible du châtement de l'humanité entière, en témoigne le nom qu'on lui a donné. La technique s'arroge un pouvoir auparavant réservé au divin. Michaël Fœssel résumant une affirmation de Günther Anders :

« La bombe atomique, par exemple, obéit à une logique qui lui est propre sans que la volonté humaine y puisse rien changer : le moindre de ses effets est infiniment supérieur à toutes les fins que l'humanité peut se fixer raisonnablement. La destruction universelle n'est pas seulement la conséquence de l'usage de la bombe, elle est à l'horizon de sa seule existence. »⁴⁸

Cette affirmation confère un pouvoir nouveau et autonome à la technologie qui appartiendrait au domaine du « supraliminaire », de ce qui est trop grand pour être encore conçu par l'homme. Un nouvel être surgit ainsi qui a son horizon propre qui serait la destruction même de l'humanité. L'autonomie ainsi gagnée et le but d'anéantissement - même revendiqué par l'homme - concourraient à faire de la bombe un étant supérieur sur lequel l'humanité ne conserverait qu'un pouvoir limité. Si l'horizon même de l'existence de la bombe est la destruction universelle, alors le code de l'armoire atomique ou le téléphone rouge ne sont que de vaines tentatives d'imploration, des prières pour retarder l'échéance. Dans cette perspective, ce qu'Hitchcock a appelé le plan « divin » des *Oiseaux* prend tout son sens. Il s'agit d'une vue aérienne, comme prise du point de vue d'un vol de mouettes, sur la ville de Bodega Bay en proie à une attaque. Ce plan n'a pas été réalisé depuis un hélicoptère, mais est constitué, tout comme la dernière image du film, d'un assemblage de plusieurs photogrammes. Le résultat est un plan fixe, sans point de vue identifiable,

⁴⁸ Michaël Fœssel, *Après la fin du monde, Critique de la raison apocalyptique, op.cit.*, p.9.

c'est-à-dire que le sentiment de la présence de la caméra est totalement perdu, au contraire de la photographie aérienne du site de lancement cubain prise le 14 octobre 1962. Cette impression le rapproche des images tournées par les caméras automatiques dans le désert du Nevada, dont nous avons déjà montré qu'elles semblaient être en fait le point de vue de la bombe elle-même. La fixité de l'image rend l'interprétation du plan hitchcockien comme point de vue des mouettes peu satisfaisante. Il nous apparaît plutôt comme un œil transcendantal et omnipotent dans le viseur duquel sa cible ne représenterait pas tellement plus qu'une fourmilière agitée. Car dans ce point de vue pèse une menace, dans l'immobilité et la hauteur de vue de l'image, dans la contemplation des ravages, dans les cris étouffés qui parviennent de loin se joue quelque chose d'une instance divine et punitive. Si l'on veut aller plus loin, on pourrait dire que ce point de vue est en fait moins divin que relevant d'une prise de pouvoir menaçante, atteignant presque la valeur d'une transcendance, du produit même de l'humanité. En effet, le sentiment qui domine tout le film est que, même si les attaques proviennent des oiseaux (du ciel), c'est l'humanité qui a créé les conditions de son propre châtement. « D'ailleurs depuis belle lurette les dieux ne sont plus présents, permettant que l'invocation de leur droit puisse s'opposer à l'inquiétant du faire humain »⁴⁹. Le « divin » ainsi énoncé par Hitchcock décrirait en fait le processus selon lequel le faire humain s'arrogerait le pouvoir auparavant détenu par les dieux seuls : la fin de l'humanité ou son salut.



A travers cet œil supérieur, donc, une nouvelle attaque sur la ville de Bodega Bay. Alors que tous les personnages se sont réfugiés dans un restaurant, les mouettes fondent de concert sur la station-service qui bientôt prend feu. Le plan aérien est alors déchiré par une lame de flammes qui brûle l'écran lui-même. Cette diagonale de feu est ce qui accomplit l'angoisse de l'image, car elle

⁴⁹ Hans Jonas, *Le Principe responsabilité, op.cit.*, p.31.

est ce qui la menace, ce qui, par ce pouvoir transcendantal, peut la réduire à néant. L'assemblage complexe de plans différents qui a été nécessaire pour réaliser cette image semble interdire toute sensation de perspective. Le monde est présent dans le cadre dans son entièreté et sous toutes ses facettes. L'angoisse qui ronge l'image est donc celle de la destruction totale du monde, de sa brûlure, de sa néantisation absolue. Le feu qui dévore la ville et se propage à tous les étants du monde est ce feu qui vient d'*en haut* pour brûler la terre ; cette image apparaît alors comme le souvenir déformé par l'angoisse des explosions atomiques, de celle d'Hiroshima aux essais nucléaires du Nevada. Un autre plan du film est l'écho lointain de ces images ; sans en être une citation exacte, il semble les contenir en sous-texte et se déployer dans une technique magistrale sur elles et par elles. Mitch, sa mère, Cathy et Mélanie sont réunis dans le salon de la maison des Brenner en attendant la prochaine attaque. Alors que les croisements des oiseaux se rapprochent, la lumière s'éteint dans la maison et plonge le salon dans le noir. Dans la pénombre des bougies, les quatre personnages mis en cage se lèvent pour écouter les cris des oiseaux maintenant prêts à fondre sur eux. La caméra posée au sol les filme alors un par un dans un travelling en contre-plongée, jusqu'à dépasser Mitch au premier plan de l'image. Les quatre silhouettes sont isolées et mises en danger par le cadrage et le bref suspens du montage. Hitchcock donne ainsi une prégnance particulière au temps retenu d'avant le déchainement ; car ce plan a bien à voir avec la mise en scène du vide : temps vidé de son défilement et espace vidé de sa profondeur. Les quatre silhouettes sont retenues dans le néant de l'angoisse. Ce plan convoque ici le souvenir lointain des images automatiques des essais nucléaires, de la mise en scène sans point de vue d'un temps figé de toute éternité dans l'attente infini d'une explosion imminente.

Le feu qui consume Gaby Rodgers à la fin de *Kiss me deadly* est la citation littérale des effets de la bombe. Au moment de l'explosion, dans la première phase succédant à la libération de l'énergie, la température de la matière autour du point zéro atteint un million de degrés Celsius. Cette chaleur qui consume tout est à l'origine de la formation d'une boule de feu émettant un rayonnement sous forme de rayons X dont la température diminue à mesure que la sphère s'étend. Cette phase qui dure quelques centaines de microsecondes précède la propagation de l'onde de choc. La boule de feu continue alors de grandir et son rayonnement diminue en intensité pour atteindre le spectre de la lumière visible, l'ultraviolet et l'infrarouge. Ces rayonnements peuvent se propager dans l'air sur plusieurs kilomètres sous la forme du « flash thermique ». Cette phase dure quelques secondes et provoque la combustion des objets à distance. Dans le cas d'Hiroshima, le bois sec s'est enflammé jusqu'à 900m autour de l'hypocentre. Les hommes sont brûlés au deuxième degré dans un rayon de plus d'un kilomètre. Les incendies, à Hiroshima, durèrent seize

heures. A l'écran, Gaby ouvre lentement le lourd couvercle de la boîte. En gros plan, un rai de lumière qui se fait de plus en plus intense, alors qu'un bruit électronique strident sature la bande-son. Doucement, la lumière envahit tout de sa « puissance létale »⁵⁰. En contre-plongée, comme adoptant le point de vue de la boîte elle-même, la caméra filme le visage épouvantée de Gaby dont le cri se mêle au déchainement sonore. Le montage alterné nous montre la fuite de Mike Hammer et cette boîte béante dont l'intensité lumineuse consume l'écran. Les flammes brouillent d'abord le premier plan de l'image avant de dévorer la jeune femme. Nous voyons son agonie sur quelques images à peine qui défilent à la vitesse de ce flash thermique. Le feu se répand à toute la pièce. Alors que Mike et Vera parviennent à quitter la maison, l'incendie se propage encore dans une série d'explosions. La dernière image du couple sur la plage est éclairée par les flashes lumineux provenant de la maison qui se désintègre. L'utilisation du noir et blanc renforce la puissance de propagation de la lumière et agit ainsi comme un *révélateur*. C'est-à-dire comme le composant chimique qui, opérant sur la pellicule dans la technique argentique, fait apparaître la lumière, donc l'image. Si Aldrich semble mettre en scène ce rayonnement mortel de façon peu subtile, comme le suggère Jacques Aumont, ne serait-ce parce qu'il chercherait en fait à toucher du doigt cette matérialité du cinéma qui est de rendre visible et de fixer sur la pellicule ce qui ne se peut pas voir : le rayonnement ? Dans le contexte de *Kiss me deadly*, faire entrer dans le champ du visible la propagation de la lumière revient à tenter de donner une visibilité aux radiations nucléaires. Dans cette séquence, Aldrich rêve le cinéma comme la technologie qui permettrait de rendre visible la radioactivité. Comment ne pas penser ici à un épisode relaté par Kenzaburo Ôé dans ses *Notes d'Hiroshima*⁵¹ ? Il raconte qu'après le bombardement, le premier à avoir compris qu'on avait utilisé une bombe atomique à Hiroshima fut le docteur Shigetô qui put observer les dégradations chimiques subies par les radiographies médicales qu'il conservait. C'est sur une autre sorte de pellicule qu'était venue se fixer l'image des radiations. L'élément révélateur prenait ainsi un double sens funeste en rendant visible la vérité de la terreur atomique.

⁵⁰ Sur cette notion se référer à Jacques Aumont, *L'attrait de la lumière*, Paris : Yellow Now, 2010. On y trouvera également une parfaite description de cette scène de *Kiss me deadly* en pages 43 à 46.

⁵¹ Kenzaburô Ôé, *Notes d'Hiroshima*, *op.cit.*



Chez Robert Aldrich, ce coffre qu'il ne faut pas ouvrir et dont la lumière menace l'humanité devient une métaphore apocalyptique évidente qui évoque, comme le note Jacques Aumont, « la fin du monde [aussi bien que] la Géhenne, la boîte de Pandore que le pacte diabolique »⁵². Il est utile de revenir sur les origines du mythe de Pandore afin d'en expliquer toute la symbolique, significative pour notre sujet⁵³. A l'époque où les hommes (uniquement mâles) vivent parmi les dieux, Zeus se met à chercher un moyen de les départager. Il demande alors à Prométhée (celui qui est capable de comprendre à l'avance), le frère d'Épiméthée (celui qui comprend quand c'est trop tard), de trouver un moyen de distinguer les hommes des dieux. Prométhée, qui est parfois désigné comme philantropos (celui qui aime les hommes), cherche à berner les dieux : il découpe deux morceaux dans un taureau et emballe les belles pièces dans l'estomac, alors qu'il donne aux os une apparence délicieuse. Zeus découvre le stratagème et, furieux, cache le pain et le feu aux hommes. Prométhée vole alors une semence du feu grâce à une branche de fenouil, sèche à l'intérieur et humide à l'extérieur de façon que la flamme ne brûle qu'au cœur de la branche et demeure invisible. Zeus entre dans une rage folle et décide d'offrir aux hommes un kalon kakon, un « malheur resplendissant ». Héphaïstos est chargé de réaliser un mannequin qui sera la première parthenos humaine. Aphrodite, Athéna et Hermès sont également mis à contribution. La femme ainsi créée est douée de la séduction à laquelle on ne peut résister. Son apparence est le contraire de ce qu'elle est vraiment, tout comme le taureau que Prométhée avait soumis aux dieux ; et,

⁵² Jacques Aumont, *op.cit.*, p.45.

⁵³ Le récit du mythe de Pandore décrit ici est à trouver dans : Jean-Pierre Vernant, *Pandora, la première femme*, reprise d'une conférence donnée à la Bibliothèque nationale de France le 6 juin 2005, Paris : Bayard, 2006.

comme le feu dérobé, cette femme brûlera les hommes lentement. On la nomme Pandora car elle est le cadeau de tous. Zeus la donne en épouse à Epiméthée qui tombe sous son charme, ignorant le conseil de son frère de n'accepter aucun cadeau des dieux. Pandora a apporté avec elle une jarre fermée donnée par Zeus et qu'elle ne doit ouvrir que lorsqu'il le lui demandera et pour un court instant. Quand l'ordre arrive et que Pandora ouvre la jarre, tous les maux de l'humanité s'en échappent. Tous, sauf Elpis, l'attitude d'attente devant un événement, c'est-à-dire l'espoir ou la crainte selon ce qui doit arriver. Depuis ce moment, l'homme est à la fois prométhéen car il sait qu'il va mourir et que les dangers le menacent et épiméthéen : il n'est tout à fait conscient des périls que lorsqu'il est trop tard pour trouver un moyen d'y remédier. La bombe atomique apparaît bien comme l'accomplissement du « Prométhée réellement déchaîné » décrit par Hans Jonas⁵⁴ : les essais qui se sont multipliés jusque dans les années 60 ont prouvé que les limites techniques de la bombe sont potentiellement sans cesse repoussées, « son propre *pouvoir* [est] à tout moment en train de se dépasser lui-même »⁵⁵. Le 30 octobre 1961, soit seize années après la première bombe atomique, les Russes expérimentent la *Tsar Bomba*, qui explose avec une puissance bridée de 57 mégatonnes et pouvant atteindre potentiellement une centaine de mégatonnes. La *Tsar Bomba* avait une puissance possiblement 10 000 fois supérieure à *Little Boy*, larguée sur Hiroshima. Ce n'est ni la technique, ni l'ordre de la nature qui empêchent l'utilisation d'une telle solution. Le déchainement radioactif serait ainsi l'accomplissement ultime de tous les maux de l'humanité « invisibles et inaudibles »⁵⁶ échappés de la jarre de Pandora ; la lumière et le son sont les moyens qu'utilisent Aldrich pour le figurer. Et le feu atomique qui atteint un million de degrés Celsius à l'endroit du point d'impact est ce feu « éternel, inépuisable, d'une force incomparable »⁵⁷ volé aux dieux et à l'origine du châtimeur de l'humanité. C'est pour cette raison que lorsque Gaby Rodgers se consume sous nos yeux, nous avons le sentiment définitif et véridique qu'avec elle toute l'humanité brûle. Dans le contexte de 1955, les hommes prométhéens sont conscients du péril atomique, ils en ont déjà expérimenté les ravages et craignent une suite plus terrible encore, mais restent, comme Epiméthée, impuissants à le maîtriser ou à y mettre fin.

La référence à la Géhenne soulignée par Jacques Aumont appartient au même domaine. La Géhenne est citée plusieurs fois dans la Bible, dès l'Ancien Testament. A l'origine, le terme vient de l'hébreu Ge-hinnom qui signifie le val de Hinnom, vallon étroit et long situé à l'extérieur de Jérusalem. Il était le lieu des sacrifices humains voués par le feu à Moloc ; une pratique condamnée

⁵⁴ Hans Jonas, *Le principe responsabilité, op.cit.*, p.344.

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ Jean-Pierre Vernant, *Pandora, la première femme, op.cit.*, p.67.

⁵⁷ Idem, p.40.

par Jérémie (« [...] ils ont élevé les hauts lieux de Baal dans la vallée de Ben-Hinnom, pour y brûler leurs fils et leurs filles en l'honneur de Moloc, ce que je ne leur avais pas ordonné et qui ne m'était jamais venu à l'esprit : commettre une telle infamie, rendre Juda coupable d'un tel crime ! »⁵⁸). La Géhenne devient alors le lieu du châtement infligé aux hommes par Yahvé avant d'être utilisée comme dépotoir où l'on jette déchets et cadavres pour les brûler. Vallée des lépreux et des pestiférés, elle est décrite par Marc comme l'endroit « où leur ver ne meurt point et où le feu ne s'éteint pas. »⁵⁹. Alors, la Géhenne est identifiée aux Enfers, au séjour éternel des pécheurs, en opposition à la Jérusalem céleste où les justes ressusciteront. Le vallon se confond ainsi avec le shéol, le séjour des morts conçu comme une forteresse souterraine, obscure et silencieuse. De là vient la représentation de la Géhenne comme une grotte cloacale où brûle un feu éternel. Ce feu qui, encore une fois, accomplit le châtement de l'humanité. C'est bien une punition qui dévore Gaby Rodgers (punie de sa curiosité, de son cynisme, de sa violence) lorsqu'elle ouvre la boîte interdite, géhenne en réduction, petite grotte close brûlant d'une flamme insatiable : la porte des Enfers s'ouvre sur l'homme pour lui jeter au visage son feu éternel et le consumer à tout jamais. Les reportages d'actualité des années 1950 ne croyaient pas si bien dire en parlant d'*enfer atomique*. Nous avons déjà évoqué le sentiment diffus qui parcourt *Les Oiseaux* et qui nous fait sentir que les hommes ont créé les conditions de leur destruction et que les attaques ne sont que leur juste châtement. Le thème hitchcockien de l'injustice est ici relégué aux faits secondaires : injustice des rumeurs entourant Mélanie Daniels, injustice du traitement réservé à Annie, l'ancienne maîtresse de Mitch, injustice de la suspicion qui plane sur le couple d'inséparables offert par Mélanie à la jeune Cathy... Mais jamais nous n'avons le sentiment d'une injustice lorsque la communauté des hommes est touchée dans son entièreté. Même dans la scène de l'attaque de l'école où les corbeaux prennent pour cible les enfants, image facile de l'innocence, il y a une certaine violence ou cruauté des victimes, dans leur individualisme et dans leurs gestes qui se saisissent à pleines mains des oiseaux pour les repousser. D'ailleurs, avant d'attaquer, les corbeaux se sont réunis sur la grande cage de la cour de récréation qui devient précisément cette grotte obscure, grouillante et puante sous les corps des oiseaux⁶⁰. La puissance démoniaque de la Géhenne se déchaîne sur l'humanité pécheresse dans le vol noir des corbeaux.

Un écho lointain – peut-être moins qu'il n'y paraît – de la grotte des Enfers est à trouver dans *Les Communiantes* de Bergman. Le pasteur Tomas et Märta, sa maîtresse, sont ensemble en voiture.

⁵⁸ Jérémie 32 :35.

⁵⁹ Marc 9 :48.

⁶⁰ Nous étudierons la « matière » même des oiseaux dans la suite du travail où nous reviendrons notamment sur le plan final du film.

Ils doivent s'arrêter à un passage à niveau pour laisser passer un train de marchandises. Selon l'aveu même de Bergman, les wagons « ressemblent à d'énormes cercueils »⁶¹ ; c'est le moment le plus complexe et sophistiqué du film, « le seul moment d'un fort effet visuel et acoustique »⁶². Cette scène se situe vers le milieu du récit, après le suicide en hors-champ de Jonas par peur de la bombe atomique chinoise. Tomas a précipité la fin de Jonas car lorsque ce dernier est venu le trouver pour lui faire part de son angoisse, le pasteur qui a perdu la foi, ne trouve pas les mots pour l'apaiser⁶³. Le défilé des cercueils noirs est le contrepoint de la lumière divine, blanche et diffuse qui irradie tout le film⁶⁴. Si la lumière matérialise « cette foi pure et absolue qui n'éclaire que les yeux de l'âme, et obscurcit ceux de la raison »⁶⁵, les cercueils démesurés sont l'agrandissement qui dit l'angoisse. Les wagons apparaissent comme des taches noires qui viennent inquiéter, souiller la blancheur éclatante ; ils sont le refuge de l'angoisse et l'image de la mort dans le film. Le crucifix au réalisme effrayant qui orne la sacristie de la première église est une image « absurde », comme le note Tomas, de la souffrance divine ; là où les wagons sombres qui défilent scellent, en une métaphore saisissante, la douleur de l'humanité. Des trous noirs sans fond qui sont prêts à tout engloutir, des grottes infernales et hideuses qui renferment les vices, les peurs, les punitions de l'homme. La mort de Jonas qui s'est déroulée entièrement en hors champ surgit alors dans l'image sous la lente litanie des cercueils. Ce sont les bières, démesurées comme l'angoisse, de l'humanité qui n'a pas été rachetée, de toutes les victimes collatérales de la peur et du péché, des damnés auxquels aucun salut n'est jamais accordé. Ces morts littéralement innombrables, qui sont un seul ou des millions, passent lentement brouiller la vie des vivants sur des rails qui ne le mènent nulle part. Ce que Jacques Aumont nomme l' « iconophobie protestante » de Bergman⁶⁶ l'empêche de croire en une représentation matérielle possible de dieu et *Les Communiantes* est précisément le film par lequel Bergman tourne le dos à la religion : la mort du Christ ne peut alors qu'y être une image outrée, expressionniste jusqu'à la caricature. A l'inverse, la mort effective demeure invisible, irreprésentable sans ironie, si ce n'est par la métaphore – ici ferroviaire – ou la pourriture des chairs. Dans *Les Communiantes*, la peau malade de Märta répond douloureusement aux gigantesques cercueils. Le psoriasis est l'explication rationnelle du calvaire de Märta, de ce qui dans sa chair suppure, s'arrache, enfle et tombe en lambeaux. Ses mains souffrantes sont alors l'image incarnée de la Passion du Christ qui semblait « absurde » au crucifix de la sacristie. Elle

⁶¹ Ingmar Bergman, *Images*, Paris : Gallimard, 1992, première édition en 1990, p.252.

⁶² *Idem*.

⁶³ Nous reviendrons sur ces questions dans la suite du travail.

⁶⁴ A ce propos, lire Jacques Aumont, *Ingmar Bergman, « Mes films sont l'explication de mes images »*, Paris : Cahiers du Cinéma/Auteurs, 2003. Nous analyserons *Les Communiantes* plus en profondeur dans la suite du travail.

⁶⁵ *Idem*, p.67.

⁶⁶ *Ibid.*, p.96.

devient le personnage qui se sacrifie, qui endure toutes les souffrances pour tenter d'ouvrir un possible salut. Son pendant, Jonas, est au contraire le symbole d'une mort aveugle qu'on laisse gagner, qui agit au-delà de toute volonté humaine, et même se nourrit des mauvaises actions de l'homme. Elle est une mort punitive plus que sacrificielle – c'est ce que nous dit la métaphore du train. L'ambiguïté réside toutefois dans le prénom de Jonas, le prophète qui passa trois jours dans le ventre d'une baleine, ce dans quoi l'on voit généralement l'annonce de la résurrection du Christ. Pour qui résonne alors le fracas des wagons qui passent comme l'image éternelle du tombeau des damnés ?



Boîte de Pandore, Géhenne, Porte de l'Enfer. L'humanité nue et livrée à elle-même se retrouve dans la position des *Trois Ombres* de Rodin, acculées et têtes baissées, qui désignent du doigt un passage obligé, une prophétie ultime à laquelle on ne peut plus rien changer, qui s'accomplira dans un grand nuage radioactif. « Vous qui entrez, abandonnez toute espérance ».

Le temps de la catastrophe

Comment le cinéma, art du mouvement, donc temporel, peut-il représenter le moment de la catastrophe ? Les exemples d'images de fin du monde telle que décrite par Kurosawa, Hitchcock, Aldrich, se heurtent à l'impossibilité de figurer l'instant où le temps s'abolit quand le monde s'effondre. Comment une telle image serait-elle-même possible puisqu'à cet instant plus rien ne peut exister, ni la représentation, ni même l'objet lui-même ? Pourquoi les images nombreuses des champignons atomiques, frôlant parfois une esthétisation moralement discutable, semblent-elles finalement peut opérantes pour rendre compte de la catastrophe ? Comment appréhender avec des

moyens inscrits dans le temps des hommes ce qui les dépasse et semble vouloir fonder une atemporalité nouvelle ?

En 1976, Bruce Conner, vidéaste et cinéaste expérimental américain, réunit dans *Crossroads* des images d'archives de l'armée américaine portant sur les expériences atomiques de Bikini en 1946, dernières ramifications du projet Manhattan. Il monte dans un même élan les images des nombreuses caméras automatiques qui filmaient ce jour-là l'exercice d'attaque d'une flotte de bateaux au large de l'archipel. L'expérience militaire se solda par un échec et ne fut pas reconduite. Le film de Bruce Conner, d'une durée de trente-sept minutes, nous permet donc de voir l'explosion et le champignon atomique selon tous les points de vue imaginables. La même scène se déroule indéfiniment : l'explosion sous-marine entraîne une onde de choc qui crée des vagues de trente mètres engloutissant tous les bateaux alors qu'une colonne d'eau de plus de deux kilomètres de hauteur s'élève vers le ciel et se mêle au champignon atomique. Lors de cet essai, huit bâtiments de la flotte fantôme furent coulés et de nombreux autres sérieusement endommagés. Mais les problèmes de décontamination furent tels que les expériences suivantes furent annulées. Bruce Conner tente de donner la mesure de l'étendue potentielle du désastre par la répétition des images : la même scène se répète plusieurs dizaines de fois selon des points de vue différents. On devrait entrer ainsi dans une temporalité différente où le temps n'est plus linéaire mais où la catastrophe impose une atemporalité nouvelle en se répétant à l'infini. L'absence de point de vue humain, puisque l'expérience est filmée par des caméras automatiques, suggèrent la même chose (tout comme les images des essais du désert du Nevada) : l'instant précis de la catastrophe n'appartient plus au champ de l'humain, mais le précède et le dépasse. Car le propre du cataclysme nucléaire est bien de rejoindre l'idée du temps géologique primitif et dans un même mouvement d'ouvrir sur un futur qui n'en est plus un, des lendemains impossibles étouffés pour des dizaines de milliers d'années par les brouillards colorisés des particules radioactives. Mais le résultat plastique obtenu par Bruce Conner est différent. Ce que nous voyons à l'écran, accompagné d'une musique composée par Patrick Gleeson et Terry Riley, ce sont des images d'une beauté ravageuse et chorégraphique. La répétition infinie devient alors contemplation esthétique discutable plus qu'expérience d'une fin du monde possible. Le champignon atomique a été un motif de fascination dès les premiers bombardements, déclenchant ce que l'on a pu appeler l'« atomania » aux Etats-Unis dans les années 1950 : élection de Miss Bombe Atomique, glasses en forme de champignon atomique... Le phénomène saturé de l'explosion nucléaire sur l'écran devrait être l'image incommensurable de l'angoisse, mais devient alors prouesse technique et esthétique admirable. L'échec que nous pensons entrevoir dans le film de Bruce Conner viendrait de la tentative de

maîtriser plastiquement le phénomène le plus criant d'angoisse par la recreation de la bande-son et l'ajout de musique ; par le montage, aussi, d'une fausse neutralité et qui avoue en cachette la fascination pour son sujet. Bruce Conner manque, selon nous, la représentation de l'angoisse sans objet et la mise en image de l'abolition du temps humain en dévoilant malgré lui son admiration – même non intentionnelle – pour l'objet qu'il voit et qu'il ne peut, par conséquent, qu'appréhender à une échelle humaine. Ce film pose donc la question suivante : comment suggérer la néantisation de tout et l'abolition du temps par le moyen temporel du cinéma ?

Chris Marker propose dans *La Jetée* cette mise en scène du temps de la catastrophe. Après la Troisième Guerre Mondiale qui voit la destruction de Paris par une explosion atomique, les survivants sont condamnés à vivre dans les souterrains de Chaillot, la surface de la terre étant devenue inhabitable à cause de la radioactivité. Là, le seul espoir de l'humanité est de trouver dans des voyages dans le temps les moyens de sa survie. Marker fait cohabiter différents modèles temporels dans la durée du film : il y a le temps du désastre, temps anéanti de la radioactivité qui n'aura plus de fin et auquel les hommes n'ont pas accès. La surface de la terre, réduite à néant, est devenue atemporelle. Il y a ensuite le temps de la survie, celui de la vie souterraine qui est un temps humain et linéaire : passé, présent, futur où justement la préoccupation des hommes est de garantir un futur possible. Dans ce temps-là, certains cobayes soumis aux expériences temporelles s'échappent dans une autre réalité faite d'images mentales construites à partir de leurs souvenirs, mais dans laquelle ils vivent au présent, n'ayant ni passé, ni projet d'avenir. Le salut de l'humanité arrive lorsque l'expérience de cette réalité mentale est devenue tellement satisfaisante que l'on parvient à envoyer le cobaye non plus vers ses souvenirs mais vers le futur, d'où il peut rapporter le secret de la survie de l'homme. L'humanité du futur voyage également dans le temps et vient visiter les survivants des souterrains. Elle accorde alors au cobaye et héros du film la possibilité de revivre l'image fondatrice de son enfance qui réunit les temporalités : lorsqu'il était enfant en temps de paix, il a assisté à sa propre mort de survivant cobaye envoyé dans les images de son passé, tué par un responsable du programme d'expérimentations. Le film tente donc de répondre à la question que pose l'apocalypse nucléaire en tant que fin du monde prolongée, c'est-à-dire fin des temps. Chris Marker nous montre l'enjeu du désastre atomique en tant qu'expérience de pensée de la fin du monde. La néantisation totale de la surface de la terre, sans espoir de reconstruction à cause de la contamination radioactive, induit logiquement l'abolition du temps linéaire tel qu'envisagé par l'humanité. A l'écran, nous voyons des images de la ville détruite qui sont en fait des photographies des dégâts causés par les bombardements et les combats de la Seconde Guerre Mondiale ; puis plus rien. Plus aucune image de cette croûte terrestre toxique. C'est que la fin du

monde accomplie échappe à la représentation. Comment fixer un moment précis de ce qui n'entre plus désormais dans le temps et l'entendement humain ? Car ce monde détruit qui n'en est plus un échappe même à toute image mentale : les cobayes qui vivent dans le monde qu'ils s'imaginent empruntent toujours des codes à leur propre passé et ne voyagent jamais à travers la terre désolée qui s'étend au-dessus de leurs têtes et n'appartient plus au règne de l'humanité. L'existence même des images du film est donc conditionnée à l'existence d'un groupe de survivants. Coincés dans un présent où plus rien n'est possible, ils n'ont d'autre choix que de se tourner vers leur mémoire pour recréer des images. D'ailleurs, on place un masque devant les yeux des cobayes qui voyagent dans le temps : le présent qui se donne à voir par les yeux n'est plus que chaos et les vraies images sont désormais mentales. Les scientifiques également portent tous des lunettes plus ou moins opaques qui mettent le présent à distance. Mais l'image la plus frappante de la victoire de l'univers mental sur la réalité présente est celle du cobaye revenu fou de son voyage. Il erre dans un temps à tout jamais suspendu et ses yeux hagards ne voient plus rien du présent. C'est bien par la force des images de l'esprit que l'on parvient également à voyager dans le futur où l'on peut voir le monde reconstruit et Paris avec « dix-mille avenues incompréhensibles » – une image qui ne peut rester que mentale puisqu'à la surface, le futur n'est plus possible. Mais la seule préoccupation de ce présent figé est bien de garantir un futur à l'humanité. Cet impératif émerge en fait dans la conscience collective à la fin de la Seconde Guerre Mondiale, « dès lors que la perte de la totalité par les œuvres, justes ou injustes, de l'homme est devenue une possibilité réelle »⁶⁷. On envisage ce que l'on nomme principe de précaution après avoir fait l'expérience d'une fin possible de l'humanité (dans les années 1950, après la Shoah et les bombardements d'Hiroshima et Nagasaki). Michaël Fœssel a bien montré les dérives politiques que pouvait engendrer la crainte de ne pas avoir de futur⁶⁸ ; et ce n'est rien d'autre que nous montre *La Jetée*. Un pouvoir totalitaire régit la vie des survivants et décide d'en sacrifier certains pour tenter d'assurer la survie de la communauté.

La réussite de la description du désastre par Chris Marker vient de l'adéquation du sujet et des moyens mis en œuvre. Là où Bruce Conner proposait la répétition infini du même événement selon des points de vue différents et toujours désincarnés, Marker décide, lui, de fractionner les images pour faire un « photo-roman ». Tout le film est ainsi construit sur le montage de photographies, à l'exception d'un seul plan filmé qui montre le personnage féminin battre des paupières.

⁶⁷ Hans Jonas, *Le Principe responsabilité*, op.cit., p.38.

⁶⁸ Michaël Fœssel, *Après la fin du monde, Critique de la raison apocalyptique*, op.cit., 2012.

L'utilisation de la photographie, en brouillant le mouvement des images, perturbe le déroulement linéaire du temps. Chaque image apparaît autonome et en suspens ; passé, présent et futur n'ont plus de valeur quand chaque instant est figé, quand le mouvement s'arrête et quand chaque geste devient une image fixe qui ne naît plus de la précédente. Chaque plan du film s'autonomise. Comment dès lors discerner un début ou une fin lorsque le récit n'est composé que de fragments atemporels ? L'utilisation de la photographie ici a, tout comme la technique du ralenti, à voir avec la mort. Car ces deux procédés ont en commun de brouiller l'écoulement du temps, d'en suggérer le suspens, l'arrêt ou la fin. *La Jetée* dans sa technique est un film de la fin des temps (du temps). Chris Marker place le spectateur face à l'angoisse de la fin du monde qu'est en fait la fin d'un temps linéaire mesurable à échelle humaine. Le film ne peut plus être fait que d'instantanés car le temps est devenu indénombrable, incommensurable, car par l'apocalypse nucléaire il a échappé aux hommes. Toute la problématique du film est d'ailleurs la recréation d'un temps souterrain maîtrisé par l'homme : on tente de recréer un passé individuel par les voyages mentaux et de prouver l'existence d'un futur. Tout cela pour légitimer le présent, pour faire que le présent en soit vraiment un, pris à nouveau dans un temps linéaire rassurant entre l'hier et le demain. Car l'humanité en suspens dans le temps de l'apocalypse est réduite à la folie, comme l'homme hagard revenu d'un voyage temporel et condamné désormais à l'errance pour avoir vu ce qu'on ne peut soutenir : l'angoisse pure du temps révolu, l'homme jeté dans la fin du monde, la néantisation de tout.

Le suspens de l'image est également le procédé utilisé par Hitchcock dans le dernier plan des *Oiseaux* que nous avons déjà décrit. Sa puissance angoissante est donc plus grande encore que toutes les fins alternatives envisagées par le cinéaste. Il n'y a pas de fin possible à ce film puisque la néantisation s'accomplit dans l'abolition du temps. Ce même sentiment relie *La Jetée* aux dernières images de *L'Eclipse*. Les dix dernières minutes du film sont consacrées à ce suspens, à ce temps de la catastrophe qui n'en est plus vraiment un. Antonioni n'utilise pas la photographie comme Marker, mais les fragments de film qu'il assemble ici relèvent de la même angoisse. *L'Eclipse* est un film ponctué de petits désastres : le semblant de débâcle à la bourse, le chien qui s'enfuit, l'accident de l'ivrogne avec la voiture volée de Piero, le cendrier cassé, le vêtement déchiré de Vittoria... La scène d'ouverture elle-même est la vague réplique d'un séisme qui a eu lieu. Scène de rupture conjugale après une nuit d'une conversation apparemment éprouvante. Vittoria est le seul élément actif de la scène, elle commande à la caméra ses déplacements, ordonne l'espace et laisse l'homme qu'elle quitte impotent dans un fauteuil. Les deux amants n'ont plus rien à se dire, lui reste assis et elle erre dans la pièce. Le rythme régulier du montage dont les plans

s'attardent presque indifféremment sur les personnages, les bibelots, les tableaux abstraits instille une distance de l'ordre du malaise. Dès cette première scène, les couleurs sont travaillées dans des nuances de gris sans contrastes violents et sans ombres accentuées. Le film est baigné d'une lumière blanche et crue de scialytique qui ne laisse pas la possibilité de l'ombre⁶⁹. Au milieu de la scène, Vittoria ouvre le grand rideau qui obstruait la baie vitrée. La vue s'ouvre sur l'image véritable d'un champignon atomique, château d'eau moderniste qui se dresse dans une nuée au-dessus du paysage. Cet objet prend une force d'apparition fascinante. Devant la caméra, il perd toute identité pour « atteindre une fonction esthétique, allusive, énigmatique, mais encore pour que cette fonction lui permette d'accéder à cette dimension fascinée » comme l'a noté Alain Bonfand⁷⁰. En effet, ce château d'eau nucléaire est peut-être la première occurrence dans *L'Eclipse* de l'agrandissement antonionien, image fascinante de la mélancolie qui confine ici à l'angoisse. Car avec cette explosion atomique, c'est bien la tumeur de l'angoisse qui éclate dans le paysage, quand les architectures, le verre et le béton perdent leur fonction et leur sens pour devenir le signe, l'épochè qui dit l'angoisse, la contient et la propage. Le propre de cette apparition mystérieuse est d'être autant spatiale que temporelle. Si le phénomène envahit l'écran par son absence de signification, il vient également perturber le déroulement linéaire du récit. L'agrandissement antonionien, dont nous soutenons que cette explosion *en réduction* fait toutefois partie, est également un suspens de l'image, l'instantané d'une menace réelle, d'une catastrophe innommable et inmontrable. L'angoisse est là désormais qui flotte sur le récit, l'explosion nucléaire reste figée et la fission doit avoir lieu.



⁶⁹ Nous avons trouvé ce terme dans : Alain Bonfand, Jean-Luc Marion, *Hergé, Tintin ou l'alphabet des richesses*, Paris : Editions Hachette, « Coup double », 1996, p.40.

⁷⁰ Alain Bonfand, *Le cinéma de Michelangelo Antonioni*, Paris : Editions Images Modernes, 2003, p.33.



L'image de ce nuage toxique à jamais fixé dans le temps inaugure évidemment les dix dernières minutes du film. Le même montage régulier se retrouve dans cette scène de clôture où la caméra à nouveau filme dans ce temps suspendu les signes du désastre, les micro-phénomènes de l'angoisse agrandis jusqu'à saturation. Il y a la voiture d'enfant proménée par une nurse le long d'une grande perspective déserte, les ruines des moellons entassés. Un réservoir métallique percé d'où s'échappe un filet d'eau qui devient vague destructrice par la force des images et déferle sur le monde, les petites herbes folles et le macadam du trottoir. Le visage d'un vieil homme inquiet en contre-plongée. L'autobus qui, indéfiniment, dessine la même ronde et la jeune femme qui l'attend. Un homme sort du bus, seul vrai évènement de cette longue séquence, il lit un journal qui titre sur la menace de la guerre atomique. L'angoisse prend forme avec ce plan et se précise. L'explosion atomique qui a condamné le récit dès la première scène se dit ici de manière littérale. L'image qui suit cette référence explicite est brouillée par la matière pulvérulente de l'eau projetée par un arrosoir automatique ; évocation des particules létales en suspens ? Puis, en gros plan, l'eau qui perle sur les feuilles des arbres, symbole de la contamination. Viennent ensuite des images abstraites : des pans de murs blancs saillants se détachent sur le ciel gris. Le cadre à nouveau est mis à mal par la catastrophe annoncée, il est fendu, déchiré en deux blocs qui s'affrontent. Quelque chose s'est déréglé, l'eau échappée continue de creuser la terre, les nuages se répandent dans le ciel, les visages prennent une mine inquiète. Et la lumière faiblit. Il fait presque noir quand le même bus tourne à l'angle d'une rue. L'éclairage public s'allume. Perspective des rues sombres. Et la menace s'accomplit, la fission a lieu : la lumière d'un lampadaire brûle l'écran et consume tout alors que le piano entame son crescendo sur quelques notes répétées. « La terre brûle » et le mot « Fin » entre dans le champ. « La terre a brûlé »⁷¹, ne reste que l'écran noir et la musique qui

⁷¹ Ces répliques sont issues de la fin de *Vivre dans la peur*.

bientôt s'arrête. Tous ces étants qu'Antonioni a filmés « en place du rien »⁷² sont définitivement pris par le néant qui les habitait.



⁷² Alain Bonfand, *Le cinéma de Michelangelo Antonioni*, op.cit., p.128.

Red Explosion d'Andy Warhol date de la première moitié de l'année 1963. Sur un fond rouge, Warhol reproduit en sérigraphie l'image d'un champignon atomique. Sur les deux premières lignes l'image est répétée cinq fois, six fois sur les lignes trois et quatre, puis neuf fois sur le bas de la toile. L'image se brouille au fil des reproductions jusqu'à s'effacer presque complètement à la fin de la série. L'emploi de la couleur rouge rappelle le contexte de peur de la bombe soviétique au sortir de la crise de Cuba, paroxysme de la terreur nucléaire à la fin de l'année 1962. C'est d'ailleurs cette même année que Warhol commence la série *Death and Disaster* à laquelle appartiennent ses reproductions de la chaise électrique, d'accidents de voitures ou de crashes d'avions. On a pu interpréter, un peu facilement peut-être, le choix de Warhol d'utiliser des photographies issues de journaux et de magazines comme une volonté de montrer la perte de sens de toute image trop reproduite et trop montrée.



On cite souvent sa phrase : « when you see a gruesome picture over and over again, it doesn't really have any effect »⁷³, issue d'un entretien donné en 1963. Dans la même interview, Warhol rappelle que toute sa production récente a trait à la mort. Il est alors plongé dans la série des *Désastres*, mais vient également de réaliser les Marilyn (l'actrice est morte en 1962) et les portraits de Liz Taylor, achevés alors que la star était très malade et prétendument mourante. Quand Gene Swenson lui demande pourquoi il a commencé la série des *Death pictures*, Warhol répond laconiquement avant de s'en expliquer « I believe in it ». L'artiste avoue ainsi qu'il y a un message plus profond dans l'image de la mort et des désastres qu'il ne cesse de répéter depuis un an. La force des œuvres qu'il réalise alors achève de convaincre que Warhol ne tient pas uniquement un discours un peu simple sur la reproductibilité des images mais affronte grâce à elles ses angoisses, dont l'exemple de *Red Explosion* est symptomatique. John J. Curley⁷⁴ a justement noté qu'en poussant jusqu'à l'abstraction la reproduction du « logo » qu'est devenu le champignon atomique en ce début des années 1960, Warhol cherchait à rendre visible ce qui échappe à la représentation, ce qui ne peut être appréhendé dans son entièreté par la photographie, ni même par la peinture. Et ce que Warhol veut rendre au visible ici est bien cette angoisse de l'apocalypse nucléaire qui étouffe la planète en 1963. Contrairement au travail de Bruce Conner, les répétitions

⁷³ Andy Warhol dans un entretien avec Gene Swenson, Art News, 1963. Traduction : « Quand on voit trop souvent une image difficile à soutenir, elle en perd toute sa force ».

⁷⁴ John J. Curley, *A Conspiracy of Images : Andy Warhol, Gerhard Richter, and the art of the Cold War*, Yale Books, 2013.

orchestrées par Warhol se développent dans la temporalité de l'angoisse : on passe de la peur devant un objet identifié et redouté à une angoisse sourde et diffuse devant la néantisation à l'œuvre. Plus l'image s'efface et plus l'angoisse grandit : le noir gagne à la fin de la série et recouvre tout. Le champignon atomique devient alors un signe antonionien, objet de fascination répété à l'infini et effacé jusqu'à en perdre son sens premier, son sens propre, pour atteindre le sens figuré de l'angoisse. La même fission déclenche l'explosion figée du château d'eau de *L'Eclipse* et celle, diffuse, du *Désastre* warholien.

L'apocalypse documentaire : la question des images d'archives

La différence entre *Red Explosion* de Warhol et *Crossroads* de Bruce Conner se trouve sans doute au niveau de ce que l'on peut montrer et de comment le montrer. C'est, peut-être, une forme d'éthique du regard qui sépare les deux œuvres. Malgré lui⁷⁵, Conner instille une certaine distance par rapport à son objet ; distance qui laisse la place à une forme d'admiration qui confinerait à une idée du sublime. Un sublime kantien qui induit une forme de terreur, mais surtout une jouissance proprement plastique devant l'explosion atomique. S'il y a également de la fascination chez Warhol, elle ne relève en rien de la même idée du sublime. Car ici l'objet de la fascination s'efface, s'intériorise ; il n'est plus digne d'une admiration béate, mais devient la tâche noire de l'angoisse qui s'étend. Il ne dépasse plus l'homme, mais le pénètre au contraire pour se propager en lui. Oui, il y a de l'inmontrable dans l'explosion nucléaire. Comment comprendre la brûlure de *Vivre dans la peur*, la croûte puante des *Oiseaux*, les signes agrandis du désastre antonionien ou la boîte de Pandore de *Kiss me deadly* autrement que comme des tentatives de faire apparaître dans l'image, ou sous elle, ce qui ne peut qu'échapper à la représentation. Kurosawa dans *Vivre dans la peur*, Antonioni dans *L'Eclipse* et Godard dans *Le Nouveau monde* ont tous utilisés le même procédé pour faire éclater la menace sur l'écran : le recours aux titres de journaux et à la photographie. Ces repères fixes d'angoisse s'inscrivent sur l'image filmée pour devenir les points d'ancrage de la mort dans le film en évitant l'utilisation des archives filmées. N'est-ce pas cela que comprend Hitchcock devant les rushes tournés par l'armée britannique à Bergen-Belsen, qu'il y a une éthique du regard à construire devant les images qu'on ne peut soutenir ? C'est précisément cet enseignement qu'a retiré Kurosawa de son expédition dans la ville dévastée après le séisme de

⁷⁵ Nous insistons encore une fois sur le fait que l'intention de Bruce Conner n'était certainement pas de magnifier la bombe atomique, mais que l'œuvre qu'il a produite est porteuse, malgré elle, d'une certaine ambiguïté.

Kanto et qui a guidé tout son cinéma : « comment montrer ce que l'on ne peut soutenir du regard »⁷⁶.

La genèse d'*Hiroshima mon amour* est décisive pour aborder cette question. A la fin des années 1950, Alain Resnais, qui a déjà réalisé plusieurs courts ou moyens-métrages dont *Les Statues meurent aussi* et *Nuit et brouillard*, est sollicité par la maison de production Argos Films pour réaliser une co-production franco-japonaise sur la bombe atomique. Il s'associe alors à Chris Marker pour écrire un film de soixante minutes, inspiré de la quinzaine de documentaires traitant d'Hiroshima que Resnais a pu voir. En résulte un scénario « entièrement allégorique »⁷⁷ sur la bombe et ses effets⁷⁸ qui ne satisfait ni Resnais, ni Marker. Resnais sent en effet que le sujet lui résiste, qu'il ne peut rien ajouter d'intéressant à la série de documentaires déjà existant et multipliant les citations d'images d'archives. Sans doute perçoit-il également à ce moment-là la vacuité, voire le ridicule, de toute tentative de reconstitution. Il se heurte ici à l'impossibilité de la représentation du bombardement lui-même. Car qu'elle est la différence entre ce documentaire tué dans l'œuf sur Hiroshima et *Nuit et brouillard*, si ce n'est l'impossibilité inhérente au premier film de témoigner d'une catastrophe primaire et ainsi l'obligation de ne s'attarder que sur ses conséquences ; là où la shoah est une catastrophe en elle-même, dont la représentation première et immédiate est possible ? L'équivalent de *Nuit et brouillard* pour la bombe atomique serait un film sur la fission dans la carcasse métallique de *Little boy* au moment de son explosion. Auschwitz est une apocalypse permanente à ciel ouvert, alors que les ruines de Hiroshima sont les conséquences de la catastrophe qui a déjà eu lieu (c'est ce que dit l'emploi du mot *ruines*). Dans le cas d'Hiroshima, le moment de la catastrophe est celui, échappant à la représentation, de la fission nucléaire. Le reste relève des conséquences du désastre. Faire un film à partir d'images d'archives prises après le bombardement revient à avouer l'impossibilité de montrer l'instant précis de la dissolution et de la fin. Antonioni, Kurosawa, Aldrich ou même Hitchcock n'ont pu faire autrement qu'utiliser la métaphore pour mettre en image la fission, dont les deux exemples les plus frappants et efficaces sont sans doute ceux de la lumière aveuglante qui consume l'écran à la fin de *L'Eclipse* et de *Vivre dans la peur*. Face à cette impasse, Argos propose à Resnais de travailler au scénario avec Françoise Sagan. Mais l'auteure refuse, arguant que le sujet est trop grand pour elle. Entrevoit-elle l'échec auquel est vouée cette entreprise ? Resnais suggère alors le nom de Marguerite Duras qui convainc les producteurs. Les deux se rencontrent donc et Resnais raconte

⁷⁶ Alain Bonfand, *Le cinéma d'Akira Kurosawa*, op.cit., p.80.

⁷⁷ Alain Resnais dans les suppléments de l'édition DVD d'*Hiroshima mon amour*, Arte Editions.

⁷⁸ Les archives d'Alain Resnais n'étant pas consultables pour l'instant, nous n'en savons pas davantage sur ce scénario.

qu'ils passèrent l'après-midi à parler des raisons pour lesquelles il était impossible de faire un film sur la bombe atomique. On ne peut que faire un film où la bombe n'est qu'un « paysage » - selon les termes d'Alain Resnais lui-même – en arrière-plan d'une histoire d'amour traditionnelle. Duras avoue d'ailleurs que le scénario d'*Hiroshima mon amour* écrit en deux mois est « [son] échec devant Hiroshima »⁷⁹.



Ces mois de recherches et de tâtonnement aboutissent à la séquence d'ouverture du film qui multiplie les *couches* d'images. Au premier plan, les corps des deux amants enlacés, recouverts de poussière, puis d'or, puis nus dans leur étreinte. Au deuxième plan, des images tournées par Resnais à l'hôpital d'Hiroshima, au musée ou sur la place de la Paix. Et à l'arrière-plan, des films d'archives ou des reconstitutions empruntés aux documentaires déjà réalisés, notamment aux *Enfants d'Hiroshima* de Kaneto Shindo. Devant cette imbrication, Kurosawa ne peut cacher son agacement. Dans un entretien publié dans *Les Cahiers du Cinéma* en 1966, il déclare :

« Je déteste ce film. Il n'y a là que des scènes de coucherie motivées par le souvenir du bombardement nucléaire à Hiroshima. Cela m'a fortement déplu. Je suis sorti de la salle vers le milieu du film. Je n'ai donc pas tout vu, mais je crois que ce film est une connerie. Voilà la grande différence qui existe entre un peuple qui a réellement subi un bombardement nucléaire et celui qui n'a pas vécu ça. Ce dernier n'éprouve qu'une certaine curiosité teintée de romantisme pour un pays bombardé ! »⁸⁰

⁷⁹ Marguerite Duras dans les suppléments de l'édition DVD d'*Hiroshima mon amour*, *op.cit.*

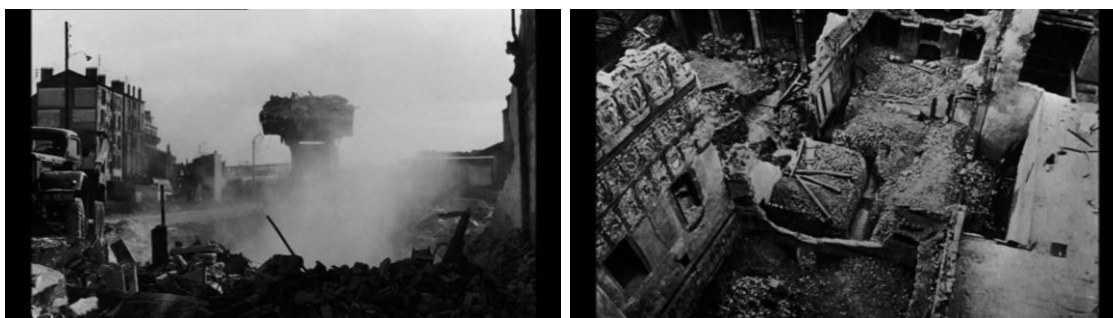
⁸⁰ Akira Kurosawa, « L'Empereur », in : *Les Cahiers du Cinéma*, 1966, cité par Alain Bonfand in : *Le cinéma d'Akira Kurosawa*, *op.cit.*, p.80.

Kurosawa est bien un des premiers à avoir tenté de trouver une solution au problème de représentation posé par la catastrophe nucléaire, sans pour autant contourner l'actualité japonaise. Rappelons ici que *Vivre dans la peur* est inspiré de la contamination d'un chalutier japonais par des essais américains. Ce que Kurosawa remet en question n'est donc pas le propos du film sur l'actualité de la situation japonaise en 1959, mais plutôt la place que Resnais accorde aux images d'archives. Alain Bonfand note à raison⁸¹ que ce qui déplaît à Kurosawa est la mise à égalité du document et de la fiction, notamment par l'utilisation du noir et blanc qui ne fait pas de différence entre les deux registres. Plus qu'une mise à égalité, *Hiroshima mon amour* est même une tentative d'appréhender l'archive par la fiction, là où le documentaire a échoué. La solution qu'ont trouvée Duras et Resnais serait de *fictionnaliser* le document, à défaut de pouvoir documenter la fiction. En ce sens, leur tentative d'appréhender l'évènement incommensurable du bombardement demeure un échec. Le film n'est réussi que dans la mesure où il témoigne de cet échec originel, où il serait le film d'un voyage impossible au Japon, c'est-à-dire de cette plongée impossible dans l'angoisse et dans la catastrophe. Ce qui est, sans doute, le plus éthiquement discutable dans *Hiroshima mon amour* est l'impossibilité du personnage d'Emmanuelle Riva d'appréhender le désastre d'Hiroshima, retenue comme elle l'est dans la propre catastrophe de sa jeunesse. Ce que suppose le film n'est pas un mouvement des images comme chez Hitchcock ou Kurosawa qui ferait que les souvenirs de la Seconde Guerre Mondiale ou des désastres passés (le souvenir de Bergen-Belsen pour Hitchcock et de Kanto pour Kurosawa) permettraient à Emmanuelle Riva de garder les yeux ouverts devant Hiroshima, mais au contraire, que la mort qu'elle a vécue ne lui permet plus d'appréhender la mort d'autrui autrement qu'en rapport avec sa tragédie personnelle. Effectivement, « elle n'a rien vu à Hiroshima », rien de la souffrance d'autrui, ni du chaos alentour, rien que le souvenir sans cesse ravivé de sa propre souffrance.

Par conséquent, qu'est-ce qui différencie les documents utilisés dans *Hiroshima mon amour* des images d'archives de *La Jetée* ? Rappelons que dans le film de Chris Marker, les vues de Paris dévasté par l'apocalypse nucléaire sont en fait des photographies de la capitale ou d'autres villes à la Libération, détruites par les combats et les bombardements. Resnais donne dans son film une actualité fictionnelle aux images d'archive, il les mêle à l'intrigue dont elles dessinent l'arrière-plan, le « paysage ». Au contraire, Marker fait le choix d'isoler ces photographies documentaires qui appartiennent au temps dévasté de la surface de la terre auquel les hommes n'ont plus accès et que nous ne verrons plus. La « curiosité » et le « romantisme » dénoncés par Kurosawa à propos

⁸¹ Alain Bonfand, *Le cinéma d'Akira Kurosawa, op.cit.*, p.80.

du film de Resnais ne peuvent avoir lieu dans *La Jetée* où le document s'autonomise pour représenter à lui seul une des strates temporelles du récit, presque hermétique à toutes les autres. A l'évidence, Marker tient à distance les questions éthiques entourant l'utilisation des images d'archives d'Hiroshima en citant des photographies prises dans un tout autre contexte. Emprunter les images à la Seconde Guerre Mondiale est une manière de s'extraire de l'actualité nucléaire brûlante pour atteindre une portée plus universelle, ou peut-être plus euro-péo-centrée. Michaël Ferrier⁸² a pu insister sur l'absence en France d'une véritable pensée post-Hiroshima, ne trouvant l'exemple que d'une phrase de Sartre au lendemain du bombardement : « Chaque matin nous serons à la veille de la fin des temps. ». En France, l'image d'une apocalypse possible est davantage liée aux souvenirs des destructions causées par les raids aériens sur les villes françaises ou allemandes qu'au sort d'Hiroshima. Alain Resnais a expliqué que l'idée du film était venu lorsqu'il avait fait remarquer à Marguerite Duras que pendant que tous deux discutaient, des avions chargés d'ogives nucléaires volaient sans cesse au-dessus d'eux et que l'histoire racontée devait donc être banale, seulement inquiétée par la bombe en arrière-plan. Selon cet argument, pourquoi le film doit-il se situer à Hiroshima ? Pourquoi ne pas laisser le récit se déployer entièrement en France, à Nevers ? Doit-on s'exiler à l'endroit même du désastre atomique pour en sentir l'angoisse ? A notre connaissance, *La Jetée* est, avec *Le Nouveau Monde* de Godard, le seul film de l'époque à faire référence à une menace atomique sur la France. Il y a pourtant *L'Eclipse* en Italie, *The Bomb* de Peter Watkins en Angleterre, *Les Communiantes* en Suède, et bien sûr les exemples américains et japonais sont bien plus nombreux encore. Hiroshima est le point d'impact d'une angoisse qui a grandi en se diffusant au Japon, aux Etats-Unis, en Europe, mais qui semble ne pas avoir trouvé un grand écho en France. Pourtant, les ruines de Paris qui apparaissent dans *La Jetée* ont la même valeur que celles de Berlin dans *Le Rideau déchiré* : présage d'une apocalypse nucléaire possible par la convocation du souvenir des destructions de la Seconde Guerre Mondiale.



⁸² Michaël Ferrier lors de la conférence « Fukushima ou la traversée du temps. Notes sur l'art au temps de Fukushima », donnée à l'auditorium du musée du Louvre le 16 juin 2014 dans le cadre du cycle « Prophétie, apocalypse et temps ».



Un futur anachronique

En novembre 1980, Ronald Reagan devient président des Etats-Unis. Le regain des tensions avec l'URSS est palpable, notamment après les révolutions en Angola et en Iran et l'invasion de l'Afghanistan par les chars de l'armée rouge en 1979. En Europe, Berlin reste coupé en deux jusqu'à la fin de la décennie. Et si la probabilité d'une apocalypse nucléaire s'est quelque peu éloignée depuis le milieu des années 60, le début des années 1980 voit une résurgence de la menace atomique, alimentée par une animosité à nouveau grandissante entre les deux blocs. « America is back » proclame Reagan qui augmente considérablement les budgets consacrés à l'armement. Le 23 mars 1983, le nouvel homme fort d'Amérique annonce la mise en place de l'Initiative de Défense Stratégique, la « guerre des étoiles », un bouclier spatial qui doit protéger les Etats-Unis contre toute attaque nucléaire. Sur le vieux continent, la crise des euromissiles bat son plein : SS-20 et Pershing II se regardent en chiens de faïence de part et d'autre du rideau de fer. La partition se rejoue et les enfants du baby-boom revivent les peurs et les angoisses de leurs parents. *Le Bunker de la dernière rafale*, court-métrage réalisé par Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet et sorti en 1981 résume bien l'esthétique rétro-futuriste qui pouvait imprégner l'époque. Les « jeunes gens modernes »⁸³ trouvent un exutoire à leur propre peur dans les images post-apocalyptiques qui ont bercé la jeunesse de leurs parents.

L'Etat des choses de Wim Wenders sort dans ce contexte en 1982. Le film s'ouvre sur une séquence de science-fiction tournée en sépia issue de *The Survivors*, le remake d'un film des années 1950 qu'une équipe tourne dans un hôtel en ruine du Portugal. Ces premières minutes de mise en abyme, avant que l'on entre dans la véritable diégèse du film de Wenders, nous montrent un concentré de mise en scène post-apocalyptique. Nous suivons un petit groupe de survivants qui erre dans un monde dévasté par ce qui est vraisemblablement une catastrophe nucléaire à l'échelle

⁸³ Expression journalistique désignant la jeunesse du début des années 1980.

de la planète. Ce sont les personnages de *La Jetée* qui n'auraient pas trouvé refuge dans les catacombes et seraient condamnés à tenter de survivre sur une terre inhabitable. Comme dans le film de Chris Marker, d'ailleurs, tous portent d'étranges lunettes fendues ; fragments d'une combinaison étanche à la radioactivité et images de l'incapacité d'être pleinement au monde, d'habiter cette temporalité nouvelle. Le paysage est fraîchement contaminé, c'est-à-dire que sa toxicité est la plus haute. Le chaos règne à perte de vue. Les étendues portugaises servent à l'évocation de paysages lunaires, ou plutôt martiens car brûlés sous l'effet du *pikadon*. Le monde est saisi après la catastrophe. Ici, plus d'oiseaux, plus de corps nus enlacés, plus de faubourgs ni de banlieues, ni même d'éclairage public qui consumerait l'image. Ne reste qu'une terre en lambeaux, à jamais malade et le soleil écrasant qui la brûle. Les ruines occupent une place importante : ruines de la civilisation, ruines d'un hôtel du film dans le film où les survivants pensent trouver un abri provisoire et ce même hôtel dévasté où toute l'équipe du film habite pour le temps du tournage, dans la diégèse. Les ruines dans *The Survivors* sont des fragments : morceaux de la queue d'un avion plantée dans le sol, une de ses ailes un peu plus loin, vue d'un hôtel comme restes ultimes d'une civilisation en voie de disparition. Les survivants ne peuvent rien faire d'autres que suivre la piste de ces traces laissées au hasard par la catastrophe qui a eu lieu. Dans la diégèse, le réalisateur est fasciné par le livre *The Searchers* d'Alan Le May qui a inspiré le film de John Ford. C'est que l'errance des hommes est bien une quête (a search) : quête d'un monde disparu qu'il faut recréer un tant soit peu pour survivre. Une jeune femme de l'équipe cite une phrase d'Alan Le May : « Il n'existait plus rien pour lui sur cette terre ». Les survivants se trouvent dans la situation du héros fordien : jetés dans un temps différent où le monde n'existe que selon leur quête. Ce monde qui les entoure n'est plus fait de rien, sinon d'une lumière jaune sépia malade et toxique. Une des actrices dira en contemplant le paysage diégétique en noir et blanc : « Everything is only lights and darks ». Dans *The Survivors*, le monde a perdu jusqu'à cette binarité puisque tout est marron et contaminé⁸⁴.

Comme dans *Rêves* de Kurosawa, comme aussi d'une certaine façon dans la fin des *Oiseaux*, les survivants trouvent refuge tout au bout du monde. Chez Kurosawa, les derniers des vivants après l'explosion de la centrale, se trouvent piégés par les gaz radioactifs au bord d'une falaise qui se jette à pic dans l'océan. Les héros d'Hitchcock sont aussi à l'extrémité visible de la terre, dans la dernière maison du village, isolée sur une autre rive de la baie face à la mer. C'est le propre des survivants de tenter de retarder le temps qui les rapproche de leur mort certaine par la fuite en

⁸⁴ Nous expliciterons cette irradiation dans la suite du travail.

avant dans l'espace. C'est cette même motivation qui pousse Kichii à chercher à s'exiler au Brésil dans *Vivre dans la peur*. Une fuite bien vaine dans le cas d'une catastrophe nucléaire planétaire. Wenders choisit donc un hôtel en ruines à la toute fin de l'Europe, sur la côte portugaise, qui regarde la mer ironiquement et tragiquement. On ne pourra pas aller plus loin. Jamais. L'enfant dans *The Survivors* veut voir dans cet hôtel un endroit où habiter, enfin. Quoi qu'il advienne c'est ici que la quête prendra fin : que l'on pourra vivre à nouveau, ou plus vraisemblablement que *la maladie de la terre*⁸⁵ achèvera les derniers des vivants. Le jeune californien le constate en observant un globe terrestre. Ils sont bien « au bout de l'Europe » et devant eux l'océan, « le trou où finit la terre ». L'hôtel est donc bien aussi, d'une certaine façon, au bord du précipice, devant un gouffre sans fond qui s'étend à l'infini. Le Portugal chez Wenders évoque la représentation des Etats-Unis dans un véritable film de science-fiction de l'ère atomique auquel *The Survivors* emprunte certains de ses codes : *Le dernier rivage (On the Beach)* de Stanley Kramer sorti en 1959. Une catastrophe nucléaire a dévasté l'hémisphère nord. Les quelques survivants américains ont trouvé refuge en Australie où l'on attend, sans plus d'espoir, l'arrivée dans le sud du nuage toxique qui fera disparaître l'humanité. L'équipe d'un sous-marin américain basé à Melbourne croit capter un signal radio en provenance de San Francisco et veut y voir le signe de la présence d'autres survivants sur le continent. Le sous-marin traverse alors l'océan pacifique pour aller s'établir à quelques encablures de San Francisco et envoyer en repérage un soldat vêtu d'une combinaison étanche, seul moyen de survivre aux taux extrêmes de radiations qui imprègnent la ville. Depuis le sous-marin, des vues de San Francisco étouffée et brûlée par les radiations. Sous un soleil de plomb, la ville est intacte en apparence, mais déserte. Plus aucun bruit, ni aucun mouvement. San Francisco est devenu une ruine par le seul fait de sa contamination. Une représentation nouvelle s'invente ici d'une ruine indemne, mais mortifère et qui s'empare elle-même du pouvoir de donner la mort. C'est le même sentiment qui plane sur l'hôtel de *The Survivors*, même si celui-ci est dévasté dans sa structure. Il appartient désormais à la catégorie des ruines radioactives irradiées à jamais, dangereuses à mesure qu'elles semblent inoffensives.

L'Etat des choses accomplit d'une autre manière les strates temporelles de *La Jetée* ; court-métrage auquel il est très redevable. Le film dans le film tourné en sépia correspond à la strate des images d'archives de la catastrophe dans *La Jetée*. Il s'agit d'un monde qui n'appartient plus aux hommes, mais à une autre temporalité où règne désormais la radioactivité avec son temps géologique. Dans *La Jetée*, c'est cette dimension qui est la véritable diégèse et qui commande à

⁸⁵ Cette expression est empruntée à Alain Bonfand, notamment dans *Le cinéma d'Akira Kurosawa, op.cit.*

toutes les autres : temps obligatoire de la survie en sous-sol, temps artificiels du retour dans le passé ou de projection dans le futur. Dans *L'Etat des choses*, le temps de la catastrophe reconstituée est à la fois atemporel, comme il se doit, et anachronique ; dépassant l'instant diégétique et lui étant en même temps bien antérieur. Le propre de cette couche temporelle artificielle est, comme dans le film de Maker, de s'immiscer dans les autres strates, ici le temps de la vie et du tournage. *The Survivors*, par lequel le film s'ouvre, donnant l'illusion pendant quelques minutes que la vraie histoire est là, instille son venin dans les autres scènes. C'est ici une différence fondamentale avec d'autres films traitant du cinéma en train de se faire : le mouvement part du « faux-film » pour aller vers le « vrai » et non l'inverse. *The Survivors* diffuse son angoisse sur le film de tournage qu'est *L'Etat des choses*. Le film de Wenders en entier est contaminé par la ruine et ce sentiment de fin du monde. L'équipe reste bloquée dans ce même hôtel détruit du bout du monde sans rien d'autre à faire qu'essayer de vivre malgré tout. On peut se reconstruire un passé imaginaire comme le jeune californien, lire, jouer de la musique, faire du sport ou faire l'amour ; mais surtout boire beaucoup. L'ivresse est ici l'équivalent des injections de *La Jetée* qui projettent le cobaye dans une réalité mentale loin de ce présent au temps suspendu où plus rien ne semble possible. L'équipe du film dans cet hôtel serait comme les derniers survivants dans un San Francisco désert et dévasté, perdus dans un temps révolu. Temps anachronique de la citation des années 1950, temps suspendu de la catastrophe, temps malade de la survie.

Ces espaces infinis



Totes Meer, Paul Nash



La Mer de glace, C.D. Friedrich



Les démons gémissants, Akira Kurosawa

Le propre de toutes ces tentatives de mise en image de la fission, du moment précis de la catastrophe et de la prophétie apocalyptique accomplie est d'avoir trait à la question de l'infini. Car l'apocalypse est bien l'instant où le temps prend fin, où l'éternité s'installe, où le monde s'anéanti pour entrer dans l'infini du *ne-ens*. Infini de l'espace vaincu : perspective ouverte sur le monde dévasté à la fin des *Oiseaux* ; trou noir de la mort dans *Les Communiantes* ; temps suspendu de toute éternité : la brûlure qui consume tout à la fin de *L'Eclipse* et de *Vivre dans la peur*. Le paysage véritablement apocalyptique de *L'Etat des choses* accomplit cette fin. Wenders ne fait pas l'économie d'une confrontation à la peinture en citant, dans le décor du tournage, des paysages peints. Mais la dévastation moderne ne peut plus être dépeinte à l'image de la ruine romantique, car elle recèle désormais la fin possible de toute l'humanité et la contamination éternelle. Un tableau résume toutes ces recherches : *Totes Meer* de Paul Nash peint en 1940-1941. Kurosawa, d'ailleurs, semble le citer explicitement dans le premier plan des *Démons gémissants*, un des chapitres de *Rêves*. L'artiste anglais a déjà réalisé des paysages dévastés des champs de bataille de la Première Guerre Mondiale. Son style s'est affiné en 1940 et il dépeint désormais les désastres dans des couleurs claires jusqu'au pastel. Dans *Totes Meer*, un paysage désolé à perte de vue. Le sol semble hérissé des débris d'un avion écrasé là, dans une référence explicite à *La Mer de glace* de Friedrich. L'horizon plat vient couper la composition dans le quart supérieur du tableau. Le ciel est bleu et dégagé dans le coin droit ; encombré d'un lourd nuage dans la moitié gauche. Point de fuite de la composition, la lune à moitié cachée et dont un quartier blanc perce le ciel. En fait, le tableau a deux points de fuite, le second, tout à droite, est le point de rencontre de la ligne d'horizon, du bout de la mer des débris et de l'aplat marron d'un chemin qui s'étend jusqu'au premier plan du tableau. La tension entre ces deux échappées repousse à l'infini l'espace de la composition. Plus rien ne peut l'encadrer, elle déborde et s'étend sans limite. L'horizon très haut ne bouche pas la perspective, au contraire, il impose le chaos du monde comme seul paysage possible. La carcasse de l'avion déformée et multipliée à l'infini est un signe antonionien vidé de son sens propre, agrandi jusqu'à tout envahir. Cette mer de métal brûlant est la fin du monde en réduction. Pourtant elle n'est plus l'image romantique de la supériorité de la nature comme chez Friedrich, mais elle est le résultat du chaos de l'humanité, de sa désolation industrielle et technologique. Dès le début de la guerre, Nash perçoit ce qui en marquera la fin : la sidération devant la possibilité devenue réelle de la fin de l'humanité par elle-même. Le paysage infini sur la toile devient alors le val de Hinnom, la Géhenne qui est le lieu du sacrifice de l'homme, le refuge des lépreux, l'enfer éternel des damnés. Par cette terre qui s'étend sans fin, toute l'humanité est jetée dans la Géhenne, face à sa propre disparition. Ge-hinnom et plaine d'Hiroshima, la mer morte est tarie à jamais.

Propagation, le mal qui court

Le Phare et les « cimetières de la terre »

Au moment où Little Boy et Fat Man explosent sur Hiroshima et Nagasaki, l'URSS de Staline prend conscience de son retard en matière de technologie nucléaire. Pourtant, le premier engin nucléaire soviétique explose dès août 1949. En quatre ans à peine, les Russes sont parvenus à concurrencer le projet Manhattan. Le fleuron de cette réussite est la centrale de Mayak⁸⁶ – le Phare – inaugurée dans le plus grand secret par Staline lui-même et dont le premier réacteur, Anotchka, est mis en service en 1948. Pour les travailleurs de la centrale, on construit de toute pièce la ville cachée de Tchéliabinsk-40. Elle ne figure sur aucune carte et demeure entièrement coupée du reste du monde, ceinte d'un haut mur surmonté de fils barbelés. En contrepartie, à l'intérieur de la ville, la vie est plus confortable que dans le reste du pays. Les architectures soviétiques modernistes bien reconnaissables accueillent quatre-vingt-trois mille habitants vivant en complète autarcie. Magasins, hôpitaux, théâtres... tout est recréé aux portes de la Sibérie. Tchéliabinsk-40 devient même un lieu couru pour Apparatchiki. Louidgi Beltrame, jeune plasticien et vidéaste français, a capté dans *Energodar* (2010) les restes d'une de ces villes de l'atome. Les images se développent sur une voix-off mécanique qui récite une litanie de chiffres et données techniques. Aux vues de la ville déserte, de ses immeubles, de ses squares et aires de jeu, de ses statues des grands hommes du régime succèdent des plans d'un transformateur électrique et d'un radar démesuré qui viennent brouiller la partition réglée de l'architecture urbaine. Le nucléaire entre ainsi dans l'image : il module la bande-son, comme si les radiations avaient agi sur le film, et perturbe les images par l'agrandissement de ses signaux, installations électriques dévastées et menaçantes.

⁸⁶ Les informations concernant le site de Mayak sont issues, notamment, de Jean-François Augereau, *Tchéliabinsk-40, sort de quarantaine*, in « Le Monde », 26 septembre 1990.

L'utopie de Tchéliabinsk-40 tourne court. La rapidité de construction de la centrale et les exigences de rendement du régime ont raison des règles de sécurités élémentaires et les incidents se multiplient rapidement. Les déchets de Mayak sont rejetés directement dans le cours d'eau voisin et polluent durablement la Techa jusqu'à l'océan Arctique. Aujourd'hui encore, la rivière est interdite d'accès sur plus de deux cent kilomètres. Devant les conséquences de la contamination, on décide de stocker les déchets encore chauds dans de grandes cuves enfouies à huit mètres de profondeur. Les conteneurs sont regroupés par ensembles de vingt unités entourées d'un même système de refroidissement. Le 29 septembre 1957, un de ces systèmes tombe en panne et le contenu d'une cuve se met à bouillir. S'ensuit une explosion chimique qui projette dans l'air vingt millions de curies⁸⁷. 90% retombent à proximité immédiate du site, alors que le reste, composé de particules de strontium, de césium, de cérium, de niobium, de ruthénium et de rhénium contamine mille kilomètres carrés autour de Mayak. Cet accident est connu sous le nom de catastrophe de Kychtym, du nom d'une ville historique qui subit de plein fouet l'effet du nuage radioactif. Les autorités ont eu pour unique souci de cacher l'accident à la population et au reste du monde. Des milliers d'habitants sont déplacés sans explication, et souvent trop tard. L'occident ne découvre l'ampleur de la catastrophe que dans les années soixante-dix grâce à un responsable soviétique exilé en Angleterre. Avec l'accident de Kychtym, le sud de l'Oural devient une des zones les plus radioactives du monde. Devant les niveaux de radiations enregistrés au sol, on en vient à excaver la terre pour l'entreposer dans des endroits protégés par de simples barrières et que l'on nomme « cimetières de la terre ». Ces lieux sont les plaies suppurantes de la catastrophe qui propagent leur rayonnement létal. Aucun endroit dans la région n'est épargné par les incidents et dégâts collatéraux de Mayak. Certains déchets restent entreposés dans des cuves sans couvercles qui débordent dès que les pluies sont trop fortes. Le lac de Karachay a lui aussi servi de dépotoir ; centre névralgique des radiations, il a contaminé les nappes phréatiques et rivières alentours, si bien que vingt-huit mille personnes ont dû être évacuées des bords de la Techa. Végétation, animaux, cultures, habitations, tout est contaminé autour de ce trou noir de l'angoisse atomique⁸⁸.

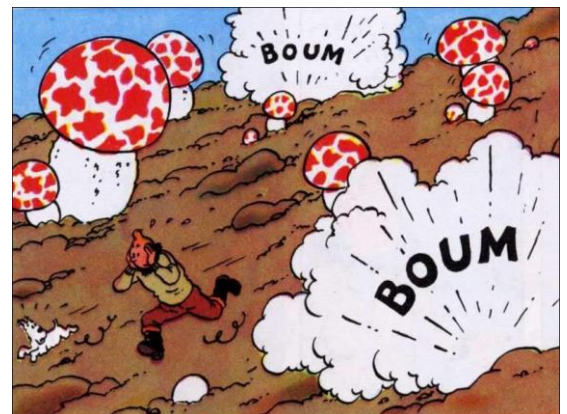
Généalogie des matières de l'angoisse

Rappelons l'évidence : ce que la catastrophe de Kychtym nous montre, avant Tchernobyl et Fukushima et après Hiroshima où l'effet des radiations se fit aussi sentir sur plusieurs kilomètres

⁸⁷ Curie (Ci) : ancienne mesure de la radioactivité.

⁸⁸ Signalons ici le film *Métamorphoses* de Sébastien Mez (2012) qui filme la région en noir et blanc avec une grande acuité et donne la parole aux habitants oubliés des plans d'urgence.

autour de l'épicentre, est que le propre du désastre atomique est de se propager, de s'étendre presque à l'infini. De là aussi vient ce sentiment qui naît dans les années 1950 que le nucléaire pourrait accomplir une apocalypse universelle. Cette propagation létale est d'autant plus dangereuse qu'elle demeure invisible. Dans *Rêves* de Kurosawa, après l'explosion de la centrale, les protagonistes se retrouvent piégés au bord d'une falaise, entourés de brouillards colorés. L'ingénieur explique alors que l'on a colorisé artificiellement les éléments radioactifs pour les rendre visibles et pouvoir savoir de quoi on allait mourir. Cette idée illustre le fait qu'intrinsèquement, la propagation radioactive échappe à la représentation. Elle a besoin d'une matière en extension qui devient le support visible de l'angoisse de ses radiations. Alain Bonfand⁸⁹ a décrit une des premières occurrences de ces matières de l'angoisse avec le « calystène », le métal découvert par le professeur Calys avec l'aide de Tintin dans *L'Etoile mystérieuse* (1941-1942). L'apocalypse est annoncée alors qu'une « énorme masse de matière en fusion » se rapproche inexorablement de la terre. Elle est montrée pour la première fois couverte du corps d'une araignée géante, en fait posée sur l'objectif du télescope. Cette Epeire Diadème est le motif de la peur « enfantine » que trouve l'angoisse pour se dire, pour se figurer dans la lumière aveuglante du corps céleste en fusion⁹⁰, car le propre de l'angoisse est bien de donner aux objets un surplus de visibilité. Cette araignée, nous la retrouvons sous la même forme ou presque dans le prologue de *Persona* de Bergman. Pour Jacques Aumont, l'araignée de *Persona* appartient à « ce qu'il y a avant le langage et qui n'a pas de nom »⁹¹. Ce qui précède le langage, n'est-ce pas l'être nu des choses avant qu'elles ne soient nommées, l'être face à lui-même ? Or, précisément, ce qui révèle l'homme à lui-même sans l'intermédiaire d'un autre étant est l'angoisse, par son privilège ontologique. Cette araignée commune aux premières pages de *L'Etoile mystérieuse* et au prologue de *Persona* est donc la première phénoménalité de l'angoisse dans les deux œuvres. Finalement chez Tintin, l'astre brûlant passe loin de la terre et l'apocalypse est évitée. Mais un morceau du corps céleste s'écrase dans la mer. Les analyses révèlent qu'il s'agit d'un métal inconnu auquel le professeur Calys s'empresse de donner son nom : calystène, donc. Alain Bonfand note à raison que le nom du professeur est en fait le cataclysme sans « le tac du contact entre l'étoile et la mer »⁹².



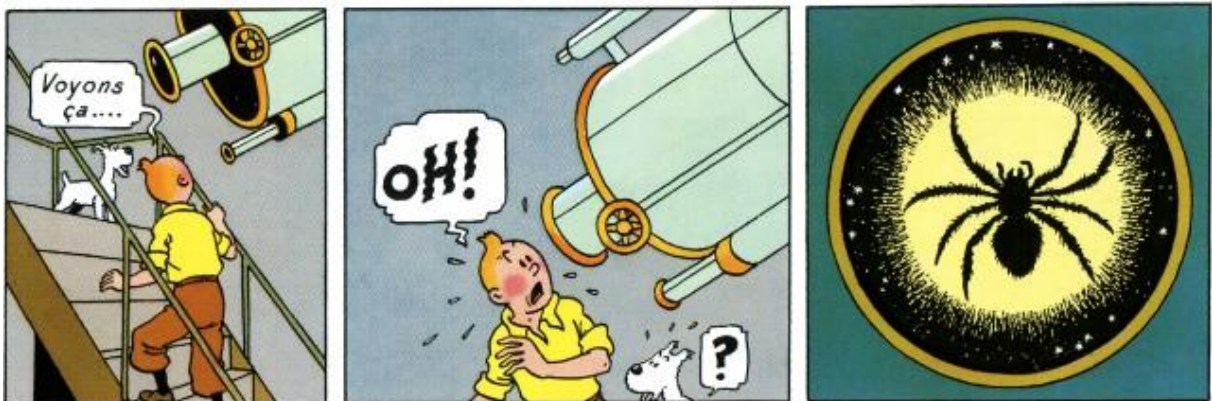
⁸⁹ Alain Bonfand, Jean-Luc Marion, *Hergé, Tintin le Terrible ou l'alphabet des richesses*, Paris : Hachette, « Coup double », 1996. Pour le chapitre sur le Calystène se référer aux pages 37 à 40.

⁹⁰ *Idem.*, p.40-41.

⁹¹ Jacques Aumont, *Ingmar Bergman, « Mes films sont l'explication de mes images »*, *op.cit.*, p.179.

⁹² Alain Bonfand, *op.cit.*, p.37.

Ce métal qui grossit tout et rend chaque objet exagérément visible dans un agrandissement fascinant est « le métal de l'angoisse », c'est-à-dire, « le métal d'une panique de mort éprouvée une fois pour toute et sans laquelle la conscience du monde n'est pas la même »⁹³. Si le calystène est la phénoménalité de l'angoisse dans le récit, le propre de celle-ci est bien de rester sans objet, selon l'acceptation heideggerienne du terme, de l'être jeté dans le néant face à lui-même. Naturellement donc, le champignon – image visionnaire de ce qui deviendra le « logo » de l'apocalypse après Hiroshima – éclate indifféremment et l'étoile mystérieuse échouée sombre dans l'océan en ne laissant aucune trace. N'en reste que la découverte philosophique de l'angoisse ontologique qui demeure dans le nom du calystène.



Hitchcock s'est souvent vanté d'avoir évoqué pour la première fois en 1945 l'utilisation militaire possible de l'uranium dans *Les Enchaînés* (film sorti en 1946). Il racontait à qui voulait l'entendre que cela lui avait valu la surveillance et les soupçons du FBI pendant plusieurs mois. Donald Spoto⁹⁴ revient sur cette boutade pour démontrer qu'Hitchcock, comme à son habitude, avait copieusement déformé la réalité. Mais la question n'est pas là. Au tournant de la fin de la guerre, Hitchcock invente des matières de l'angoisse qui sont les premiers avatars de la croûte des oiseaux qui dira la peur devant ce qui aurait pu être, en 1962-1963, une nouvelle guerre mondiale.

⁹³ Alain Bonfand, *op.cit.*, p.38.

⁹⁴ Donald Spoto, *La face cachée d'un génie, la vraie vie d'Alfred Hitchcock*, *op.cit.*

Spellbound, sorti en 1945, présente un individu qui refuse de se faire face et de se reconnaître. Il prend l'identité d'un autre, le défunt Dr. Edwardes dont on l'accuse du meurtre, pour éviter de supporter les traumatismes de sa propre existence qu'il revit au cours de crises violentes et répétées. Constance, jeune psychanalyste brillante, tombe amoureuse de lui et décide de le guérir pour prouver son innocence. Hitchcock doit inventer, en lien avec des rudiments de psychanalyse, un moyen d'apparition de l'angoisse dans laquelle est jetée John Ballantine au cours de ses crises. Le traumatisme de la mort d'Edwardes dont il a été témoin a eu lieu dans la neige sur une piste de ski ; pour se dire, l'angoisse prendra donc les caractéristiques de la neige : les traces de ski que l'on y laisse, la blancheur et la capacité d'expansion. Cette dernière qualité permet aux crises de se réveiller au contact des objets du monde contaminés par l'angoisse : une nappe blanche dans laquelle on inscrit des raies noires à la fourchette, une robe de chambre à rayures, les rails d'un train, un couvre-lit brodé. Puis, la mousse à raser dans son pot agit comme un détonateur ; tout le blanc inspire alors la terreur et le vertige : le lavabo, la baignoire, une chaise, le carrelage, même le visage de Constance au milieu des draps blancs. Point d'orgue, un verre de lait empoisonné au bromure pour assommer le malade devenu dangereux, citation du verre de lait de *Soupçons*, allégé ici de sa connotation sexuelle pour atteindre une certaine abstraction. Hitchcock le filme d'un point de vue interne en très gros plan. Le lait monte peu à peu dans l'écran jusqu'à tout recouvrir. L'écran devient blanc. Ce blanc de la neige s'avère être l'hypocentre de l'angoisse qui se diffuse aux étants du monde. Dans *Spellbound* (tourné en noir et blanc), Hitchcock a une façon d'appréhender la lumière très différente de celle de Kurosawa, Bergman ou même Antonioni. Ce qui l'intéresse n'est pas le rayonnement ou la puissance lumineuse, mais bien plutôt les aplats blancs que projette la lumière sur l'écran. Tout comme dans *Vivre dans la peur*, une scène médicale voit l'emploi des lumières de scialytique. Cependant, l'effet produit n'est pas celui d'une lumière brûlante, mais de la victoire du blanc éclatant sur toutes les nuances de gris. C'est cette blancheur conquérante qui plonge John Ballantine dans une nouvelle crise. A l'instant où Constance comprend, par un regard terrible de Ballantine vers la fenêtre ouverte sur le paysage enneigé, que le nœud de l'angoisse réside dans ce blanc de la neige, son vieux professeur y voit d'abord une expression de la photophobie, peur de la lumière. Mais Constance, dont la myopie mise en valeur à plusieurs reprises dans le film lui fait voir au-delà des évidences, ne s'y trompe pas en contestant le diagnostic de son ancien maître : « Non. La neige ». Le blanc demeure bien cette non-couleur du vide de l'angoisse.



Spellbound, Alfred Hitchcock



Les Enchaînés, Alfred Hitchcock

Dans *Les Enchaînés*, sorti en 1946, la menace au contraire vient du noir. Alicia Huberman, fille d'un ancien dignitaire nazi condamné aux Etats-Unis est recrutée par les services secrets américains pour remplir une mission à Rio. Elle tombe amoureuse de son agent de liaison, Devlin. Mais la tâche qu'on lui confie est de séduire Alex Sebastian, un ancien ami de son père qui était amoureux d'elle autrefois et qui est aujourd'hui à la tête d'un groupe terroriste. Elle doit découvrir sur quoi se concentrent ses activités. Une piste s'ouvre lors du premier dîner d'Alicia chez Sebastian qui vit avec sa mère. Un des membres de l'organisation est soudain effrayé par une bouteille de vin rouge. Le MacGuffin se met en place ; il faut maintenant découvrir ce qui se cache dans ces bouteilles de vin. Alicia et Devlin saisissent l'occasion d'une fête organisée chez les Sebastian pour descendre dans le cellier et inspecter les bouteilles. Devlin en fait tomber une par mégarde qui se brise sur le sol. Elle contient une poudre noire et brillante qui se révélera être de l'uranium. Mais Sebastian découvre la trahison de celle qui est devenue son épouse et décide, avec sa mère, de l'empoisonner à petit feu pour ne pas risquer de perdre la face devant ses compagnons qui ne lui pardonneraient pas une telle erreur. Devlin est alerté par la mine affreuse d'Alicia lors de leur dernière entrevue et décide de se rendre chez les Sebastian pour sauver la jeune femme. Les amis d'Alex seront mis au courant de son erreur qu'il ne peut plus dissimuler. Son sort est scellé alors qu'il rentre lentement chez lui dans un long travelling final. L'éclatement de la poudre noire sur le sol blanc du cellier correspond au moment de l'irradiation. Alicia tombe malade pour avoir été en contact avec cette substance mystérieuse et toxique. Son empoisonnement, d'ailleurs, se fait exclusivement par le café qu'on lui prépare. Le liquide noir dans la tasse devient l'image de la poudre brillante d'uranium dissoute et répandue. La métaphore est évidente au moment où Alicia comprend qu'on l'empoisonne. Elle est assise dans son fauteuil, prise d'un nouveau malaise, alors qu'au premier plan de l'image, sa tasse s'agrandit jusqu'à la démesure. Nous savons que cette tasse renferme la matière qui contamine la jeune femme et c'est cette puissance létale qui l'extrait au réel pour la soumettre à un agrandissement fascinant. La terreur qu'elle inspire à Alicia lui confère un excès de visibilité dans l'image. C'est le même procédé qu'Hitchcock avait déjà utilisé dans *Soupçons* en éclairant de l'intérieur le verre de lait possiblement empoisonné pour figurer l'imminence de la menace, la puissance de la terreur et la contagion du mal. Seulement ici, à la blancheur érotique du lait, s'est substituée la noirceur radioactive du café. Devant la découverte de la véritable cause de sa maladie et devant, aussi, l'angoisse d'une mort prochaine, la vue d'Alicia se trouble. L'irradiation semble avoir gagné tout son monde qui est désormais déformé par l'angoisse. Les ombres s'allongent indéfiniment, l'espace entre les choses s'étend, tout s'estompe, s'éloigne d'elle, se *vide*. Elle est jetée dans ce vide de l'angoisse, prise par le vertige de l'imminence de sa propre mort. L'utilisation du noir et blanc permet cette mise au néant de

l'image, l'accomplissement de sa pulvérisation en ombres et en lumières, le flou de sa pulvérulence. Dans *Les Oiseaux* au contraire, malgré l'utilisation d'effets spéciaux sur la majorité des plans, l'acuité de l'image reste toujours remarquable. C'est que dans la couleur, plus besoin de brouiller l'image, les taches noires des corbeaux accomplissent à elles seules sa destruction.



Les Enchaînés, Alfred Hitchcock

Dans *L'Etat des choses*, tourné en noir et blanc, l'apparition du noir profond est à nouveau le moyen que trouve l'angoisse pour se dire. La mer jette contre la fenêtre du réalisateur Friedrich Munroe, un morceau de bois mort carbonisé qui vient s'échouer au milieu de la chambre. Echo lointain de la poudre d'uranium des *Enchaînés* après la fusion. Cette matière noire est le symbole de l'angoisse qui se propage à tout le film. Elle est l'irruption dans la diégèse de la brûlure accomplie ; un fragment toxique du paysage de science-fiction de *The Survivors* qui vient contaminer le réel. A sa vue, Friedrich Munroe cite un passage de *The Searchers* qui décrit un genévrier dont la forme rappelle celle d'un corps.

« Les restes noircis du genévrier avaient le forme d'un homme, d'un cadavre desséché. Un bras semblait dressé dans un geste d'agonie ou de menace. Mais rien n'expliquait l'affreux serrement de cœur, le sentiment de fatalité qui s'emparait toujours de lui devant cette forme. Et Mart se disait que cette chose était un signe. Une prophétie maléfique s'accomplit toujours... »

Cette branche noire allongée sur le sol en position fœtale est l'image d'un corps carbonisé qui surgit dans l'écran. On pense alors aux corps brûlés d'Hiroshima pris dans cette même position qui est la posture naturelle de la mort par le feu ; au jeune Vietnamien qui s'immole dans les

actualités de *Persona* de Bergman ; au couple enlacé que l'on retrouve enseveli à Pompéi dans le *Voyage en Italie* de Rossellini. Dans ce dernier exemple, Ingrid Bergman détourne le regard, incapable de soutenir cette image de la mort. Elle n'est pas dans la même attitude que le jeune Kurosawa parti en expédition dans la ville détruite après le grand séisme de Kanto et qui se cache les yeux devant un spectacle d'une telle violence. Non, ce n'est pas la violence de cette apparition que ne peut supporter Ingrid Bergman, mais le signe qu'elle envoie : la prophétie d'une mort inéluctable que même l'amour ne peut repousser. La branche carbonisée de *L'Etat des choses* a la même valeur prophétique. Elle est le signe par lequel se réveille le vertige de l'homme devant la perspective de sa propre mort, de sa carbonisation, de la néantisation absolue. C'est en cela aussi qu'elle est nucléaire, car l'apocalypse de la bombe atomique est ce qui symbolise le mieux cette angoisse ontologique, en fournissant un objet à la peur et en rendant plausible la perspective de la destruction totale. Ce vertige s'accomplit dans une nouvelle référence explicite à *The Searchers* : sur la branche se trouve prise une petite poupée de chiffon ; citation de la poupée de Debbie dans le film de John Ford que son frère, parti à sa recherche, porte toujours sur lui. Elle est aussi un signe prophétique dans le western et permet, des années après la disparition de Debbie, d'éliminer d'autres jeunes femmes blanches élevées par les Comanches qui ne reconnaissent pas cette poupée qu'on leur présente. Une femme pourtant, tombée dans la folie, saisit toute la portée de l'objet et hurle de terreur devant ce jouet d'enfant. La poupée commune aux deux films et la branche à laquelle elle est accrochée dans *L'Etat des choses* sont des images de l'inéluctabilité, de la fatalité et de la quête qui ne peut jamais trouver de fin. Les matières de l'angoisse sont toujours ces « prophéties maléfiques ». Le calystène chez Tintin est découvert dans un contexte de peur de fin du monde alors qu'un astéroïde doit entrer en collision avec la terre. Le blanc de la neige dans *Spellbound* est lui aussi le refuge du démon de l'angoisse et l'annonce d'un traumatisme à venir. Tout comme le sable d'uranium est le signe visible de l'empoisonnement, mais également la menace qui plane désormais sur le monde entier.



Dans le vol des oiseaux

La matière de l'angoisse hitchcockienne la plus aboutie se trouve sans surprise dans *Les Oiseaux*. Nous avons déjà évoqué les raisons pour lesquelles ce film nous semblait, à bien des égards, représenter un tournant dans la filmographie du cinéaste et inaugurer la série de « grands films malades »⁹⁵ et maniéristes qui viennent clôturer sa carrière. Après *Les Oiseaux*, dans la décennie qui court de 1963 à 1973, Hitchcock réalise quatre films, alors qu'entre 1950 et 1960, date de sortie de *Psychose* (qui précède *Les Oiseaux*), ce ne sont pas moins de douze de ses films qui sortent sur les écrans. *Les Oiseaux*, puis *Marnie* règlent définitivement les comptes de l'angoisse hitchcockienne. Lorsque François Truffaut fait remarquer à Hitchcock qu'il est « inattendu de remplacer la bombe par des milliers d'oiseaux »⁹⁶, le cinéaste ne peut qu'acquiescer. Pourtant, c'est bien la fonction des oiseaux dans le film d'être le support de l'angoisse de la fin du monde dans la propagation du mal. La peur de la diffusion de la catastrophe est présente dès le deuxième plan du film : Mélanie Daniels qui marche dans la rue se retourne pour regarder le ciel et un vol d'oiseaux noirs indénombrables. La menace pèse sur le monde dès cette première minute sous la forme d'un nuage noir et inquiétant qui flotte au-dessus du récit et est prêt à fondre sur le film. Au fond, ce vol d'oiseaux n'a rien que de très banal et aurait pu (ou dû) rester au second plan, dans l'indifférence générale. Mais c'est sa charge angoissante qui le rend visible ; mieux, l'angoisse, comme nous l'avons déjà constaté à propos du calystène chez Tintin, rend ses objets exagérément visibles. Ce qui ne devrait être qu'une anecdote dans l'image l'envahit alors toute entière, vient l'inquiéter exagérément et sans raison. Ce vol d'oiseaux est l'image d'une catastrophe encore lointaine, mais qui se propage irrémédiablement. Il est comme les brouillards colorés de *La Montagne rouge* qui seraient encore loin de la terre au-dessus du Mont Fuji avant de piéger l'humanité au bord du gouffre. La suite du film nous donne raison puisque la présence des oiseaux y devient graduellement de plus en plus importante. Mélanie Daniels est d'abord attaquée sur un bateau par une mouette solitaire, puis le soir venu, alors qu'elle sort de la maison des Brenner, les fils télégraphiques de la ville sont couverts d'oiseaux jusqu'à l'horizon : la menace s'est diffusée et s'immisce partout. Deuxième véritable événement, un oiseau s'écrase contre la porte de l'institutrice. Vient ensuite la première attaque massive contre les enfants lors de la fête d'anniversaire. Nous savons désormais de façon certaine que la matière létale s'est propagée sur le monde, si bien qu'Hitchcock n'a plus besoin de montrer toutes les attaques, car nous savons bien que rien d'autre ne peut arriver que l'aggravation du mal. C'est pourquoi, nous ne voyons de

⁹⁵ Selon l'expression, discutable, de François Truffaut.

⁹⁶ François Truffaut, in *Hitchcock/Truffaut*, op.cit., p.243.

l'attaque contre le voisin des Brenner que ses conséquences à travers les yeux de Lydia. La découverte du cadavre aux yeux crevés de Dan Fawcett est suivie d'un plan large, dépouillé et très graphique, où le pick-up de Lydia fonce à fond de train sur la route poussiéreuse. L'angoisse s'étend dans le vide du paysage à cet instant précis. Plus rien ne dit l'angoisse que le vide qui est justement sa définition première. Le vrai déchaînement peut alors s'accomplir : la masse noire des corbeaux qui recouvre la cage à écureuil de l'école se soulève soudainement et fond en bloc sur les enfants pour les recouvrir entièrement, les étouffer ; l'attaque contre la maison (la cage à oiseaux) où sont enfermés les Brenner et la substance létale qui s'infiltré partout, par la cheminée, la porte et les fenêtres, entre les lames de bois de la façade ; les oiseaux se répandent comme un gaz toxique ou une marée noire. Le monde est en lambeaux, déjà, lorsque Mélanie Daniels monte dans le grenier à la toiture arrachée, qui n'est plus qu'une plaie béante à la merci de l'infection qui grandit.

Le plan final du film accomplit la conquête de la matière de l'angoisse sur le monde. Citons la description qu'en a faite Alain Bonfand⁹⁷ :

« Ce dernier plan est celui d'un vertige, mais d'un vertige à plat, sans précipice. On retrouve bien sûr la peur du vide propre au protagoniste hitchcockien, mais transformée en ce vertige ontologique qu'est l'angoisse, puisqu'il n'y a plus de détermination ontique à ce vertige. C'est l'horizon, l'alentour, le monde tout entier qui est devenu l'espace de la chute. L'écran est un nid de mort, le nid de tous les oiseaux, l'aire de la mort et de l'angoisse, le berceau pour convertir l'angoisse et la terreur en forme, et les apprivoiser. Hitchcock a filmé une immobilité qui bouge, l'écorce d'une terre humide et moisie couverte de plumes, de duvet et de déjections. Une croûte qui se soulève d'une respiration malade et de l'imminence d'une catastrophe qui pourtant a déjà eu lieu. »

Nous avons déjà insisté sur l'image de fin du monde et de fin des temps que présentait ce plan, il convient ici de lui ajouter la puissance de mort comme sourde et dormante de la « croûte » des oiseaux. Alain Bonfand précise que la dernière image du film accomplit « l'amplification atomique »⁹⁸ des explosions hitchcockiennes précédentes. Sur le même modèle, risquons-nous à affirmer que la « croûte » des oiseaux est l'amplification atomique des matières de l'angoisse surgies dans ses films pour les contaminer. Elle est le verre de lait mortel renversé à la surface du monde et qui pénètre la terre ; le sable d'uranium semé à la hâte et qui s'infiltré partout. La couche puante des oiseaux tombés du ciel et recouvrant la terre est l'équivalent étrange et toxique de la neige de *Spellbound* ; une neige irradiée et devenue prédatrice par sa puissance de contamination.

⁹⁷ Alain Bonfand, *Le cinéma saturé, essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2011, première édition aux P.U.F., coll. « Epiméthée, 2007, p.54.

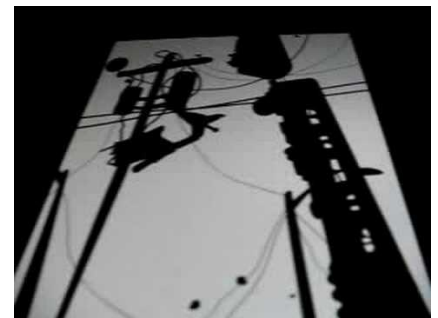
⁹⁸ *Idem.*

Partout et jusqu'à l'horizon, ne reste qu'un « cimetière de la terre », paysage malade et toxique devenu inhabitable, pénétré de la radioactivité des oiseaux qui s'y diffusera à tout jamais. Bodega Bay est alors l'Oural infecté où chaque arbre, chaque feuille est mortel, où l'eau toxique empoisonne les berges des rivières, où les lacs et les océans sont des plaies suppurantes de radioactivité et où les hommes ne peuvent que fuir ou être rongés jusqu'à l'os.

Si l'orage rouge de *Marnie* est l'écho angoissé du feu d'artifice en Technicolor de *La Main au collet*, avec *Les Oiseaux*, paradoxalement, Hitchcock continue de figurer la matière de l'angoisse en noir et blanc. A la blancheur éclatante et lumineuse du bol de lait de *Suspçons* ou de la neige de *Spellbound* répond le plumage immaculé des goélands. Le noir scintillant et profond de l'uranium des *Enchainés* trouve un écho plastique dans la couleur des corbeaux. Dans un film où les teintes dominantes sont celles du paysage vert et bleu, les oiseaux sont des points de résistance à la couleur. Plus que des taches sur l'écran, ils sont donc des trous dans l'image. De vrais *trous noirs* sans fond qui figurent le vertige de l'angoisse. En poursuivant cette surinterprétation des images, notons que les seuls oiseaux colorés, le couple d'inséparables offert par Mélanie et Cathy, ne sont jamais menaçants, au contraire, ils deviennent un point de stabilité rassurant. La terreur se dit dans l'absence de couleur, car l'angoisse est une peur vidée de son objet, un vertige devant le trou béant. Notons par ailleurs que le sang qui coule sous la douche de *Psychose* est en fait du chocolat liquide, Hitchcock ayant insisté pour que le sang soit noir dans une recherche de contraste et de complémentarité des tons avec le blanc de la baignoire, du rideau de douche et du carrelage. Lorsque Norman Bates, dans un véritable geste de peintre avec son pinceau, nettoie à la serpillère le sol de la salle de bain, il ne fait rien d'autre qu'étaler de la peinture noire sur la toile blanche. Le rouge semble être la seule couleur que s'autorise Hitchcock pour représenter l'éclatement ou la terreur. Par son intensité, le rouge hitchcockien a une puissance de surgissement dans l'image sans pareil ; il se fait d'ailleurs explosion dans *Marnie*. Mais le rouge, chez Hitchcock, devient également la couleur d'un érotisme coupable ; c'est le cas dans *Marnie*, mais aussi dans *Le crime était presque parfait* avec la robe remarquée d'une Grace Kelly adultère et meurtrière (malgré elle). Il est significatif de noter l'absence relative de rouge dans *Les Oiseaux*. Existe-t-il un autre film d'Hitchcock en couleur où cette teinte est aussi peu présente ? Pourtant, le rouge surgit à quelques reprises dans des accès de violence et de vengeance trouble : verni à ongle écarlate de 'Tippi' Hedren, tache rouge sang dans son chignon après la première attaque. Elle semble alors être le seul personnage coupable du film, le seul sur qui le châtiment doit s'accomplir. Mais bientôt le rouge de la culpabilité se diffuse par le sang et scelle le sort de tous : le sang de Dan Fawcett étalé partout dans sa chambre, le sang sur les mains de Mitch, ou les jambes dénudées d'Annie.

Le rouge est la couleur de la faute, celle qui justifie la catastrophe et qui jette l'homme face à son angoisse sans couleur.

A Fukushima, les corbeaux furent parmi les espèces qui résistèrent le mieux aux radiations. De nombreux témoignages rapportent que le seul bruit que l'on pouvait entendre dans la zone interdite, au cœur du désastre, était le croassement des corbeaux. La tradition iconographique qui fait des corbeaux (et des oiseaux en général) l'image du mauvais augure, de la mort et du mal aurait-elle ainsi une vérité scientifique insoupçonnée dévoilée par la propagation radioactive ? Paul Chan est un des meilleurs exemples contemporains de la mise en image de la puissance plastique menaçante des oiseaux. Tout son œuvre est survolé et hanté par les silhouettes de corbeaux, de chouettes ou de charognards. Lors de l'exposition qu'il donna en 2014 au Schaulager Museum dans la banlieue de Bâle, une salle entière était couverte de « portraits » d'oiseaux ou de paysages dévastés réduits à quelques lignes tirées sur ordinateur où des oiseaux assistaient à la mort douloureuse de l'humanité. L'étrangeté de cette pièce évoquait aussitôt l'inquiétant cabinet de curiosités de Norman Bates et sa passion pour les oiseaux empaillés. Dans *My Birds... Trash... The Futur* (2004), sorte de film d'animation numérique, Paul Chan fait référence en même temps à l'univers hitchcockien et à *L'Arbre aux corbeaux (côte de la mer Baltique)* de Friedrich. Un arbre dévasté se dresse sur une terre nue ; dans ses branches de gros charognards et à ses pieds l'humanité en perdition qui défile. Les oiseaux contemplant toute la déchéance et la misère humaines dans une évocation des représentations de l'enfer comme celles d'un futur post-apocalyptique. Les hommes ne peuvent plus rien faire d'autre que se pendre aux branches de l'arbre et se laisser mourir sous les yeux des charognards. Le film se termine par la disparition de tout dans un envol de feuilles colorées. Cette vidéo pourrait prendre la suite du dernier plan du film d'Hitchcock : les oiseaux ont achevé de détruire le monde et il ne reste que quelques survivants en sursis et contaminés par le chaos de la terre qui les entoure. Les recherches que mène Paul Chan sur la lumière en 2005 creusent le même sillon ; et *1st Light* puis *2nd Light* pourraient passer pour des citations détournées de certains plans du film. Des images dessinées en ombres chinoises sur la lumière sont projetées au sol. On voit notamment les mêmes arbres à l'agonie que dans *My Birds...*, mais aussi des poteaux télégraphiques ; et ces semblants de paysages en réduction sont traversés de taches noires que l'on assimile facilement à des oiseaux de malheur ou aux restes d'une explosion ; des silhouettes d'armes à feu parcourent également le faisceau lumineux. Paul Chan emprunte à Hitchcock les trous noirs qui perçaient l'écran des



1st Light, Paul Chan

Oiseaux pour en faire des taches vides au milieu de la lumière projetée. Dans l'aveuglement d'un paysage surexposé, tellement soumis à la lumière qu'il disparaît, tout ce qui reste visible l'est en creux. Nous ne voyons des objets que leur absence car les rayons brûlants les ont cachés à notre vue. Paul Chan nous montre le dispositif d'une angoisse double qui est aveuglement devant le monde brûlant qu'on ne peut regarder et vertige devant le vide qui le tache et s'y propage.



My Birds... Trash... The Futur, Paul Chan



Champ de blé aux corbeaux, Vincent Van Gogh

Jacques Aumont note que chez Bergman également « les oiseaux noirs [sont] tous létaux »⁹⁹, ils sont de plus doués de cette puissance de contagion qui nous intéresse ici. L'oiseau du *Septième sceau* qui ouvre le film et par lequel va s'incarner la mort en est peut-être le meilleur exemple. Le *Champ de blé aux corbeaux* de Van Gogh (1890) appartient au même registre et à la même angoisse. Au premier plan du tableau, un carrefour d'où partent trois chemins. Ils s'enfoncent dans

⁹⁹ Jacques Aumont, *Ingmar Bergman, « Mes films sont l'explication de mes images », op.cit., p.125.*

un champ de blé mûr secoué par le vent. Le ciel d'un bleu profond et torturé de coups de pinceaux fins et violents semble éclairé de la lumière blanche et incertaine de deux astres qui se font concurrence. Un vol de corbeaux plane sur le paysage ; arrivent-ils du coin supérieur droit de la toile ou y fuient-ils ? La plus belle description de cette toile peinte deux jours avant la mort de Van Gogh est à trouver chez Antonin Artaud :

« Il n'est pas ordinaire de voir un homme, avec, dans le ventre, le coup de fusil qui le tua, fourrer sur une toile des corbeaux noirs avec au-dessous une espèce de plaine livide peut-être, vide en tout cas, où la couleur lie-de-vin de la terre s'affronte éperdument avec le jaune sale des blés. / Mais nul autre peintre que Van Gogh n'aura su comme lui trouver, pour peindre ses corbeaux, ce noir de truffes, ce noir « de gueuleton riche » et en même temps comme excrémental des ailes des corbeaux surpris par la lueur descendante du soir. »¹⁰⁰

Les premières lignes de cette description nous disent bien ce que les oiseaux évoquent ici dans l'image: l'angoisse dans laquelle est jeté l'être face à la certitude de sa mort prochaine. C'est la matière noire et puante des corbeaux qui accomplit cette angoisse dans un paysage qui est l'image entière de la mort. Si le jaune des blés est sale, si la terre est rouge, si le ciel est sans repos, c'est que ce paysage est aussi la dernière image du monde possible pour celui qui l'a peint. Un monde comme déjà pris dans la mort et où chaque élément est déformé par l'angoisse. Le vertige vient des gouttes noires qui percent la toile et propagent leur malaise sur tout le tableau, et au-delà. Car là encore, l'espace ouvert est infini et ce dernier champ décrit par Van Gogh à la veille de sa mort agit comme une épidémie. Paul Nash en a retenu toute la leçon dans *Totes Meer*. Hitchcock aussi, évidemment. Le dernier plan des *Oiseaux* est « l'amplification atomique »¹⁰¹ du *Champ de blé aux corbeaux*. La masse cloacale des oiseaux s'est propagée partout sur le monde; le dernier champ n'est plus fait que de leur matière excrémentielle dans la lueur descendante du soir qui semble tomber à jamais.

Le spectre de la lumière

On connaît l'influence de Van Gogh sur le cinéma de Kurosawa¹⁰² qui met d'ailleurs en scène le peintre dans un des films de *Rêves*. Le *Champs de blé aux corbeaux* est une des images originelles de la « maladie de la terre »¹⁰³ qui contamine les films de Kurosawa. Le peintre et le

¹⁰⁰ Antonin Artaud, *Van Gogh le suicidé de la société*, Paris : Gallimard, « L'imaginaire », 2001, pp.43-44.

¹⁰¹ Expression empruntée à Alain Bonfand, *op.cit.*

¹⁰² A ce propos, lire Alain Bonfand, *Le cinéma d'Akira Kurosawa*, *op.cit.*

¹⁰³ *Idem.*

cinéaste partagent la même description d'un paysage désolé et toxique, image de l'angoisse de l'homme qui se propage et symbole de la terreur qui l'aveugle. La mare infectée de *L'Ange ivre* (1948) en est un des exemples les plus évidents. Trou de boue et cloaque qui s'étend au cœur de la ville, elle contamine les habitants un à un. Sa symbolique radioactive est flagrante. Il faut donner à la contamination un lieu d'origine, une cause, une sorte d'image de Géhenne insondable, mais qui peut catalyser les peurs. Dans un même mouvement, Kurosawa donne une origine au mal qui court et fait le diagnostic d'une infection qui se propage ou d'une tumeur inconnue prête à exploser. Au contraire, la menace n'a presque plus rien de matériel dans *Vivre dans la peur*. La peur du nucléaire n'y est plus abordée par la métaphore, il faut donc que les radiations soient rendues visibles dans l'image à la manière des radiographies médicales déformées par la radioactivité à l'hôpital d'Hiroshima. La mise en scène que Kurosawa propose de l'angoisse et de la fission à la fin du film, il n'en était pas satisfait. Kiichi se trouve interné dans un asile. Il occupe une chambre dotée d'une grande fenêtre grillagée qui ouvre sur la cour. Soudain par cette fenêtre, ce cadre dans le cadre, le soleil apparaît ; brûlant soleil du midi. Kiichi ne peut que s'approcher de la brûlure et lui faire face. La lumière n'est plus contenue ni retenue par rien et envahit tout. « La terre brûle. La terre a brûlé ». La prophétie s'est donc accomplie et le monde a été détruit par l'angoisse elle-même. Alain Bonfand a décrit cette scène admirablement¹⁰⁴ en montrant que cette lumière, en effet, était l'accomplissement de la néantisation de l'angoisse qui consume toute chose et ne laisse derrière elle que l'homme jeté dans le *ne-ens* face à lui-même. Les témoins à échelle humaine de cet anéantissement – le cadre de la fenêtre et le dos de Harada, le dentiste devenu médiateur au tribunal et le seul à comprendre la peur de Kiichi – donnent la mesure du désastre qui a lieu et de la propagation de cette explosion silencieuse. Le propre de la puissance létale angoissante de la lumière¹⁰⁵ est justement d'être un rayonnement, une force de diffusion. Les lumières de scialytique¹⁰⁶ qui baignent le cabinet dentaire dans la première scène du film, comme la chambre de Kiichi dans son asile, sont l'image artificielle de cette lumière brûlante qui ne laisse pas d'ombre, à laquelle rien ne peut échapper et qui ne trouve pas d'obstacles dans sa propagation. La particularité du cinéma (qu'il partage peut-être avec l'emploi oublié de la technique du photogramme utilisée notamment par Talbot, puis Man Ray – notons au passage que le terme « photogramme » s'applique de la même façon au cinéma où il désigne chaque image séparée sur la pellicule) est de trouver le moyen de figurer le rayonnement, c'est-à-dire la propagation de la lumière. Nous avons déjà insisté sur le fait que cette caractéristique liait *Vivre dans la peur*,

¹⁰⁴ Alain Bonfand, *Le cinéma d'Akira Kurosawa, op.cit.*, p.109.

¹⁰⁵ Rappelons ici l'ouvrage de Jacques Aumont déjà cité : *L'attrait de la lumière*.

¹⁰⁶ Nous avons trouvé ce terme sous la plume d'Alain Bonfand dans *Le cinéma de Kurosawa*, mais également Hergé, *Tintin le terrible ou l'alphabet des richesses*, deux ouvrages déjà cités à plusieurs reprises.

L'Eclipse et *Kiss me deadly*. Si tous ces films ont une manière commune de mettre en image l'instant brûlant de l'angoisse agrandie à l'échelle de la fission nucléaire, ils ont également en commun d'en suggérer la propagation. De là vient qu'à la fin de *Kiss me deadly*, lorsque le corps de Gaby Rodgers se consume, puis lorsque la maison entière explose progressivement, nous savons le monde condamné. Car la puissance lumineuse qui s'est déchaînée, plus rien de ne peut la contenir ou l'arrêter. Elle a été libérée de sa boîte noire et ne peut que s'étendre à l'infini. C'est également dans le noir d'une éclipse que filtre la lumière à la fin du film d'Antonioni, avant, encore une fois, de l'emporter sur la nuit pour emplir tout de son vide. Elle se propage et ne laisse derrière elle que le *ne-ens*, l'écran noir qui clôt le film.

« Ni la mort ni le soleil ne peuvent se regarder de face, ni l'angoisse ; la filmer, la faire voir, déceler ce qui brûle en elle – ce nom de l'être – c'est forcément et nécessairement la filmer au moment de l'éclipse. »¹⁰⁷

Suivant cette observation d'Alain Bonfand à propos du cinéma d'Antonioni, nous pouvons affirmer que la « méchanceté du soleil »¹⁰⁸, à travers l'aveuglement qui empêche de voir, est la nécessaire condition d'apparition de l'angoisse dans l'image et donc de la représentation de l'ontophanie qu'elle permet¹⁰⁹.



Vivre dans la peur, Akira Kurosawa



L'Eclipse, Michelangelo Antonioni



Kiss me deadly, Robert Aldrich

¹⁰⁷ Alain Bonfand, *Le cinéma de Michelangelo Antonioni*, op.cit., pp.65-66.

¹⁰⁸ *Idem.*

¹⁰⁹ Nous reviendrons sur ces notions dans le chapitre « Aveuglé ».

La force angoissante du rayonnement lumineux n'est pas étrangère à Van Gogh. Alain Bonfand a vu à raison dans *Nuit étoilée (Cyprès et village)* de juin 1889, toile citée dans *Rêves*, la représentation des étoiles comme « autant de soleils qui se métastasent dans le ciel »¹¹⁰. « Chaque étoile est un cratère. Dans le centre du tableau, une supernova annonce qu'elle va éclater. Ce sera dans le tableau un flash d'une incroyable intensité ». Ce que tous les flashes lumineux que nous avons cités accomplissent, est bien la victoire d'un cratère qui engloutit tout, d'un vide qui remplit l'image et la sature. L'angoisse nucléaire se dit dans la paradoxale saturation de l'écran par le vide. Les microsecondes de vide imperceptibles entre le défilement de chaque photographie de *La Jetée* ont une même force de diffusion. Le vide, dans le noir ou le blanc aveuglant du *ne-ens* a, comme certains produits chimiques à l'état gazeux, pour caractéristique de chercher toujours à s'étendre et à emplir tout l'espace (ou plutôt à le vider). Cette forme de lumière au cinéma a pour vocation de saturer le cadre. En cela, il y aurait donc un lien formel tacite entre le rayonnement lumineux et la propagation gazeuse. C'est grâce à cet écho lointain que le mouvement invisible des nuages radioactifs peut être remplacé par la puissance de la lumière. Nous avons déjà dit que Kurosawa n'était pas satisfait du résultat obtenu par le soleil brûlant de *Vivre dans la peur*. Est-ce pour cette raison qu'il opte dans *Rêves* pour la solution inverse et complémentaire : celle de montrer directement le gaz en mouvement ? Les derniers survivants de l'explosion d'une centrale atomique derrière le Mont Fuji sont désormais seuls au bord du monde, au bout d'une falaise qui se jette dans l'océan. Il y a un jeune homme, une mère et ses deux enfants et un ingénieur de la centrale. Devant eux, des brouillards colorés se rapprochent inexorablement, ils ne peuvent plus fuir. L'ingénieur en connaît la signification : on a colorisé les éléments radioactifs pour les rendre plus facilement détectables, pour savoir de quoi l'on meurt. Le plutonium 239 est rouge, le strontium 90 est jaune et le césium 137 violet. Face à cette menace qu'il connaît, l'ingénieur ne peut que faire comme tous les autres qui ont tenté de fuir et se jeter dans un autre vide du haut de la falaise. L'équivalent est posé entre Kiichi et ces survivants : tous font face à la phénoménalité dans l'écran de leur peur, sans plus aucun moyen de s'y soustraire. Les gaz létaux se sont propagés jusqu'à l'un des bouts du monde, ils deviennent les objets de la peur qui ne font que placer l'homme face à sa propre angoisse. On ne peut plus contourner la mort.

¹¹⁰ Alain Bonfand, *Le cinéma d'Akira Kurosawa, op.cit.*, p.111.



La lumière blanche des *Communians* est très différente de celle de *Vivre dans la peur*. On a souvent dit qu'avec ce film, Bergman tournait définitivement le dos à la religion. Rappelons ici que l'intrigue est inspirée d'un souvenir du réalisateur à propos de son père, pasteur luthérien¹¹¹. Ils se trouvaient ensemble dans une petite église de village quand le prêtre apparut pour informer les fidèles que, malade, il avait reçu l'autorisation de l'évêque de rendre un culte rapide et de ne pas donner la communion. A ces mots, le père de Bergman se lève, rejoint le prêtre parti se préparer dans la sacristie. S'ensuit une discussion agitée dont les fidèles n'entendent que l'écho. Le prêtre revient se présenter devant eux pour leur annoncer que la célébration aurait lieu normalement et qu'un collègue l'aiderait à donner l'eucharistie. *Les Communians* s'ouvre et se termine par une scène de culte ; la dernière étant rendue par le pasteur malgré l'absence des fidèles. « Quoi qu'il advienne, toujours tu célébreras ton culte », voilà la règle qu'apprend Bergman de l'attitude de son père. Si ce film se détourne de la religion luthérienne, il ne renie pas pour autant l'idée de dieu et la lumière est ce qui dit sa présence dans le film. La scène dans laquelle Jonas, terrifié par la bombe atomique chinoise, revient trouver Tomas dans sa sacristie pour chercher du réconfort met en œuvre cette puissance lumineuse agissante. Jonas apparaît sur l'écran à contre-jour, devant la large fenêtre dont la lumière envahit la pièce. Les deux hommes s'assoient alors face à face, Jonas au premier plan de l'image, Tomas au second, et entre eux, le crucifix pathétique. Tomas ne peut pas trouver les mots pour apaiser son paroissien ; il ne sait plus parler que de lui : de sa femme décédée et de sa guerre d'Espagne. « Quelle pauvre créature je suis, un mendiant ! » lance-t-il alors qu'en lui le démon semble s'être installé. « La mort est seulement la désintégration du corps et de l'esprit. Il n'y a pas de Créateur ». A cet instant, les deux hommes sont debout à nouveau. Jonas est au premier plan, Tomas au deuxième sur sa droite, et à l'arrière-plan la fenêtre qui projette sa lumière. Jonas est pleinement éclairé et visible, alors que la silhouette de Tomas reste noire et comme réduite dans l'image par un effet de perspective surprenant. Tomas est devenu un démon qui

¹¹¹ Ingmar Bergman, *Laterna Magica*, Paris : Gallimard, « Folio », 1987.

murmure à l'oreille de Jonas. Il précipite sa mort. Jonas sort de l'image et le visage de Tomas est saisi en gros plan alors que la caméra effectue un zoom avant. La lumière traversant la fenêtre se fait de plus en plus intense. Le pasteur prononce, toujours dos à la lumière, la phrase du Christ, le *Eli Eli, lama sabachtani* de l'Araméen, « Mon dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? ». Le zoom recule et Tomas se retourne pour faire face à la lumière qui l'inonde.



Dans la scène suivante, Tomas est sorti de la sacristie et marche devant l'autel de l'église en direction d'un seul rayon de lumière qui vient transpercer brutalement la haute fenêtre du bas-côté. Sous cette ouverture, Märta reste dans l'ombre. Tomas s'écroule sous la puissance agissante de ce rayon de lumière. Märta vient à son secours mais ne le relève pas. Au contraire, lorsqu'il s'exclame « Je suis libre », il est terrassé par un nouveau malaise et semble mis au supplice par l'instance lumineuse supérieure, même divine. En revoyant le film, la force de la scène nous dit que c'est à cet instant précis de la diégèse que Jonas, en hors champ, appuie sur la détente du fusil de chasse qu'il a pointé sur sa tempe. Quelques instants plus tard on vient, en effet, prévenir le pasteur, toujours à terre, que son corps a été retrouvé. La perte totale et brutale de la foi de Tomas coïncide

avec le moment exact du suicide de Jonas. Le supplice que subit le pasteur, torturé par la lumière et qui s'effondre sous ses assauts, vient remplacer l'image de l'acte désespéré de Jonas. L'effet est remplacé par sa cause ; les angoisses et les névroses se répondent et se confondent. Car il y a une terreur de Tomas face au sacré. Lui qui peut soutenir la vue des représentations absurdes et pathétiques qui trônent aux murs de l'église, est terrassé par ce qui échappe à la représentation, l'idée d'une transcendance à laquelle il ne peut plus croire. Tomas est frappé pour avoir voulu soutenir du regard ce qui ne se peut voir en face : le soleil et la mort réunis en une seule force d'apparition. Oui, la mort de Jonas est accomplie dans ce rayon aveuglant. Son angoisse n'a trouvé pour se dire que cette puissance lumineuse, et sa mort, nous ne la verrons même pas. Tomas est aveuglé par ce qu'il fuit : la présence divine dans le soleil et la mort de Jonas qu'il a encouragée.



Jacques Aumont décrit la lumière des *Communiants* comme une lumière sans origine solaire, « diffuse, immatérielle, imprégnant le visible sans partir de nulle part et sans aller nulle part »¹¹². C'est là une grande différence avec *Vivre dans la peur*. Dans le film de Kurosawa, le soleil est ce qui brûle la terre et engendre sa destruction, dans une évocation des dix mille degrés qui consumèrent le sol d'Hiroshima. Comme dans un tableau de Van Gogh, les astres deviennent des forces brûlantes. Kurosawa cherche à figurer la matérialité de la lumière, à montrer l'intensité mortelle de son rayonnement. Antonioni reprend la même idée dans *L'Eclipse* d'une façon encore plus évidente. Car à la fin du film, c'est la source lumineuse elle-même (l'éclairage public) qui vient brûler l'image. Le soleil, bien que clairement évoqué par Kurosawa dans *Vivre dans la peur*, restait toutefois une sorte d'abstraction derrière la fenêtre de la chambre d'hôpital. C'est peut-être d'ailleurs ce qui ne satisfaisait pas Kurosawa dans ce plan. Par l'utilisation de l'éclairage artificiel, Antonioni parvient à montrer l'intensité du rayonnement en même temps que la source lumineuse. L'ampoule acquiert un pouvoir de mort et devient le véhicule de l'angoisse en accomplissant la néantisation de l'image, dont il ne reste finalement plus rien qu'un écran noir. La lumière des

¹¹² Jacques Aumont, *Ingmar Bergman*, « Mes films sont l'explication de mes images », *op.cit.*, p.98.

Communiants n'est pas chargée de cette même force mortelle, sans doute parce qu'elle n'est jamais associée à une source lumineuse identifiable. Au contraire, sa matière diffuse semble vouloir symboliser la transcendance à laquelle Tomas ne peut plus croire. Elle est le contrepoids aux images absurdes de la Passion ; car le sacré véritable échappe à toute représentation. La lumière est alors de l'ordre de la suggestion et du divin. L'atmosphère des *Communiants* a plus à voir avec un œuvre de Rothko qu'avec une toile de Van Gogh. Bergman tente de faire avec la lumière ce que Rothko produit par la couleur : placer l'homme devant l'évidence métaphysique de l'existence d'une instance transcendantale. Alain Bonfand a relevé une citation de Rothko datant de 1943 :

« Parce que ce sont les symboles des peurs et des motivations primitives de l'homme, sans distinction de lieu ou de temps, qui changent en détail mais jamais en substance, que cet homme soit grec, aztèque, islandais ou égyptien. Et notre psychologie moderne les trouve encore à l'œuvre dans nos rêves, dans notre langage et dans notre art, malgré tous les changements extérieurs de notre mode de vie. »¹¹³

L'expression d'un sacré ancestral est ce qui lie *Les Communiants* et l'œuvre du peintre américain. Et en refusant toute source lumineuse aux rayons qui transpercent son film, Bergman semble mener une réflexion proche de celle qui pousse les artistes de l'expressionnisme abstrait à utiliser le grand format et le hors-tableau. Pour Rothko ou Motherwell, il s'agit de refuser l'intimité du cadre, mais aussi de prendre le risque de créer une forme dont ils ne seraient plus maîtres¹¹⁴ pour atteindre une vision grandiose et réactiver un « sens du sublime et du tragique »¹¹⁵. Tourner le dos à la peinture de chevalet ressort d'une préoccupation spirituelle, celle d'avoir une toile à la mesure de l'abstraction qu'ils veulent faire ressentir. Placer le soleil en hors-champ est une manière pour Bergman d'élargir son cadre pour donner au spirituel la possibilité d'y entrer. Les toiles de Rothko, tout comme les images de Bergman, sont une façade sans dimension devant le sacré qui les prolonge à l'infini. Elles en sont la surface visible devant le terrible et l'inconnaissable. Alain Bonfand a dit un jour, dans son cours à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris : « le mot façade justifierait à lui seul la légitimité de voir l'œuvre de Rothko à l'aune de la question de l'icône ». Risquons-nous à appliquer cette observation aux *Communiants* où cette lumière particulière apparaîtrait comme un souvenir des fonds dorés, signes de la présence divine sur l'image. Le monde est baigné de cette lumière diffuse, immatérielle et atemporelle qui est l'empreinte sur l'image du divin qu'elle suggère, et la façade visible au-delà de laquelle il s'étend.

¹¹³ Adolph Gottlieb et Mark Rothko, *The Portrait and The Modern Artist*, New York, octobre 1943, cité par Alain Bonfand in : *L'art abstrait*, Paris : P.U.F., « Que sais-je ? », première édition en 1994, corrigée en 1995, p.93.

¹¹⁴ Cf. Rothko cité par Irving Sandler, in *Le triomphe de l'art américain*, t.I : *L'expressionnisme abstrait* (traduction revue), Editions Carré, 1990, p.157. Nous avons trouvé cette référence dans *L'art abstrait* par Alain Bonfand, *op.cit.*

¹¹⁵ Motherwell cité par Irving Sandler, *idem*.

L'or de dieu qui recouvre le monde des icônes n'est rien d'autre que ce signe qui dit l'invisible, l'incommensurable, la montée au visible du divin.

C'est la mer mêlée au soleil

Toutes les chambres de l'hôtel en ruines de *L'Etat des choses* donnent sur l'océan. Il est la seule chose à regarder dans ce décor conçu comme un théâtre antique où l'hôtel figurerait les gradins et la mer occuperait toute la scène. L'hôtel et la mer, voici tout ce qu'il reste du monde. Le jeune californien le remarque en observant un globe terrestre : « C'est vraiment tout au bord. L'extrémité ouest de l'Europe... le même océan... toute cette eau... sous nos fenêtres... Ça fait un peu peur. ». A cet instant, il se lève et ouvre le rideau de sa fenêtre pour glisser son visage devant la vitre et faire face à l'océan. « Et voilà le trou où finit la terre et où entre la mer. Elle pourrait nous emporter. Une grande vague ! ». Le jeune homme prend conscience du vertige de se tenir au bord de l'infini, de l'insondable et de l'inconnaissable. Il vit l'expérience romantique de la confrontation à la nature et de la finitude de l'homme en faisant face, non seulement à la puissance des éléments, mais surtout à « l'intolérable vide qu'[il] trouv[e] partout »¹¹⁶. La mer devient l'image de ce qui dans le récit restera toujours suspendu, de l'attente de Gordon dont on sait par avance qu'il ne reviendra pas, de ce film à faire qu'on ne terminera jamais, du temps que l'on tue toujours de la mauvaise façon... La mer est le symbole de la fatalité, l'image littérale de l'ennui des profondeurs heideggérien. Senancour écrit :

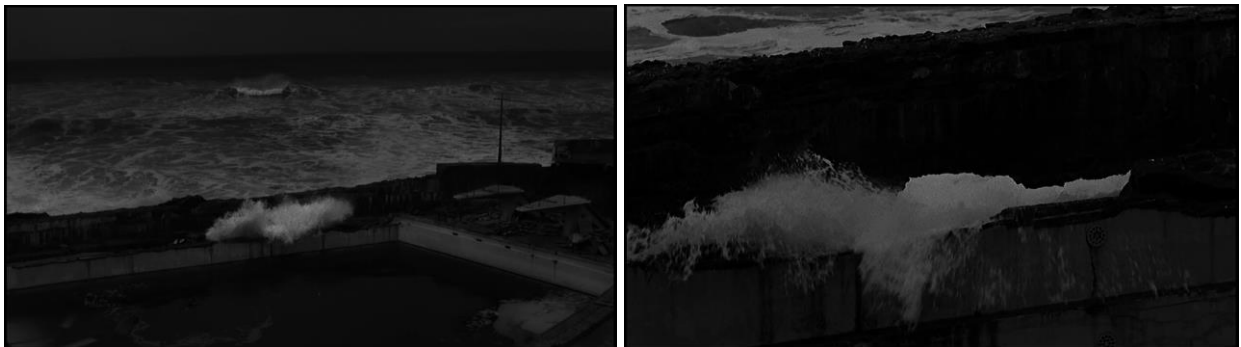
« [...] cet ordre des choses nul et insipide dont je ne saurais me débarrasser, où tout manque, diffère, s'éloigne ; où toute probabilité s'évanouit ; où l'effort est détourné ; où tout changement avorte ; où l'attente est toujours trompée, même celle d'un malheur du moins énergique ; où l'on dirait qu'une volonté ennemie s'attache à me retenir dans un état de suspension et d'entraves, à me leurrer par des choses vagues et des espérances évasives, afin de consumer ma durée entière sans qu'elle ait rien atteint, rien produit, rien possédé. »¹¹⁷

L'océan est cette volonté ennemie qui étouffe toute chose et ce vide qui déborde constamment de son trou pour se répandre sur le monde. La mer ici est toujours agitée. Les vagues dépassent le muret de béton construit pour protéger la cour de l'hôtel. L'océan devient une force de propagation. C'est en cela qu'il peut contaminer les personnages et s'immiscer comme un poison pour les plonger dans une léthargie toxique ou dans une indolence dangereuse. La mer est à la fois le

¹¹⁶ Senancour, *Obermann*, Paris : Gallimard, « Folio classique », 2006, p.73.

¹¹⁷ *Idem.*, p.194.

précipice au bord duquel se tiennent les derniers survivants dans *Rêves* et les nuages toxiques qui se rapprochent pour les empoisonner. Elle serait un paysage de Friedrich à l'époque atomique. Pour cette raison, la comparaison avec *Totes Meer* de Paul Nash que nous avons déjà décrit s'applique ici particulièrement. Chez Paul Nash la mer est morte (« tot ») dans le sens où elle n'est plus constituée que des débris atomisés de l'humanité. Dans l'espace du tableau, c'est l'infini qui s'ouvre. Et pourtant, l'étendue est menaçante, acérée et en constante propagation. Le paysage est malade et toxique et son mal est contagieux. En cela, la mer dans la diégèse de *L'Etat des choses*, est l'équivalent du désert dans *The Survivors*, film dans le film. Le paysage y est en effet désertique à perte de vue et la terre a été brûlée. On ne peut plus rien toucher car tous les éléments sont contaminés. Le gant que l'on lâche ici sur un chemin fond instantanément au contact de la terre et est englouti par elle. La mer a sur les vrais personnages ce même pouvoir d'irradiation et cette force d'engloutissement. A la désertification à l'œuvre répond la marée montante. Comme les survivants du film de science-fiction, le réalisateur Friedrich Munroe n'a pourtant d'autre choix que de traverser l'étendue toxique en se rendant aux Etats-Unis, dans l'espoir d'y trouver une solution.



Dans *The Survivors*, la désertification est accomplie par la puissance lumineuse du soleil omniprésente dès les premières images du film. C'est aussi lui en un sens qui donne aux images leur teinte sépia, c'est-à-dire la couleur d'un négatif brûlé d'avoir été trop longtemps exposé à la lumière. Le désert que traversent les survivants est en cela la reprise de celui de *The Searchers* qu'Ethan et Martin parcourt pendant des années à la recherche de Debbie. Ils le sillonnent sans autre logique que celle de leur quête : ni le temps, ni la cohérence spatiale n'impriment leur marque sur ce paysage. Les images du désert ne nous disent pas combien de temps durera leur recherche, ni les kilomètres qu'ils ont parcouru. En réalité, nous ne pouvons jamais vraiment dire s'ils suivent une piste où s'ils sont plutôt sur le chemin du retour. Toutes les fermes sont isolées et entre elles se forment comme un vide dont nous ne connaissons pas l'étendue. La seule exception vient de la

scène de la chasse aux bisons qui se déroule sous la neige. L'absence soudaine du soleil ancre le paysage dans une dimension saisonnière retrouvée. Mais cette brève dérogation est, au-delà des apparences, tout autant suspendue dans le temps que les autres séquences : Ethan y est à nouveau vêtu d'un chaud manteau, alors que dans la scène précédente, nous apprenions qu'il avait enterré le corps de Lucy dans son pardessus. C'est donc que du temps a passé entre ces deux événements. Un retour à la maison ? Nous ne le saurons pas, car leur errance dans le désert est une échappée hors du temps. La vie au village qui suit son cours et le changement d'apparence de Debbie sont les deux pôles temporels auxquels se heurtent sans cesse les deux « searchers » qui obéissent à un rythme différent, entièrement dicté par leur but et par l'ardeur du soleil. Dans *L'Etat des choses*, la leçon que tire Wenders du film de Ford est énoncée par Friedrich Munroe, le réalisateur du film de science-fiction que l'on essaie de tourner : « L'espace entre les personnages peut porter la charge » dit-il à son producteur à propos des rushs de son film. C'est que le vide est en fait saturé et le soleil écrasant rend visible cette saturation. Dans *The Survivors*, la mère chante une berceuse à son enfant qui répète : « The sun will pour on the earth forever. Go to sleep. »¹¹⁸. La charge qui sature le vide entre les personnages est cette brûlure du soleil qui fond sur la terre pour toujours dans l'apocalypse nucléaire accomplie.

La mer et le soleil sont les deux forces de propagation de ce film. Ils ont en commun d'être les symboles d'une immensité du paysage saturé par le vide ; donc de permettre la diffusion de l'angoisse dans l'image. Nous l'avons appris de John Ford, ce que l'infini de l'espace suggère est la suspension du temps. C'est la même chose que nous montre la plage où commence et se termine *Le Septième sceau* de Bergman: espace hors du temps où le cavalier et la mort sont jetés ex-nihilo pour que la prophétie s'accomplisse. Plus de déroulement des heures, des jours, ni des années dans un monde qui n'est plus qu'un trou rempli par le vide « où finit la terre ». La mer et le soleil sont ce qu'il reste d'un temps géologique où l'éternité se remet en place. Rimbaud écrivait¹¹⁹ :

Elle est retrouvée !
- Quoi ! - l'Eternité.
C'est la mer mêlée
Au soleil.

¹¹⁸ « Le soleil se déversera sur la terre pour toujours. Endors-toi. »

¹¹⁹ Arthur Rimbaud, *Faim*, in : *Une saison en enfer*.

Une tumeur

Les Démons gémissants est le chapitre qui succède à *La Montagne rouge* dans *Rêves* de Kurosawa. L'apocalypse nucléaire a eu lieu et un survivant erre dans un paysage de cendres. Il croise un homme à l'apparence monstrueuse et reconnaît en lui un démon. Il lui raconte alors comment il vit avec les autres de son espèce, comment ils se mangent entre eux et comment une hiérarchie a été recréée : les hommes qui étaient le plus haut sur l'échelle sociale ont reçu trois cornes en devenant démon, ceux qui avaient une importance moyenne deux cornes et les plus humbles, comme lui, une seule corne. Il sait donc qu'il sera dévoré rapidement par les plus puissants. Le soir venu, les démons se réunissent dans un cratère au sommet de la montagne et hurlent sous l'effet de la douleur qui se réveille : « les cornes font aussi mal qu'une tumeur ». Ces cornes sont l'image du mal qui pousse, d'un abcès purulent qui grossit en se chargeant de la sécrétion toxique échappée des matières radioactives. Car le monde irradié agrandit ce qu'il ne tue pas, dans la douleur et jusqu'au dégoût ou à la terreur. Dans le paysage des *Démons gémissants*, les seules plantes qui subsistent sont écœurantes dans leur monstruosité. Il y a une rose dont la tige a continué de pousser au milieu de la fleur et a produit un bourgeon, petite tumeur en réduction, à son bout. Il y a surtout les pissenlits géants, le moyen qu'à trouver la contamination pour se montrer, toujours en excès, car le mal désormais sature le monde jusqu'à le déborder sous la forme de ces tumeurs qui grossissent à la surface avant d'éclater et de répandre encore leur poison. Kurosawa utilise ici le même procédé qu'Hergé dans *L'Etoile mystérieuse*¹²⁰ où le calystène, métal nouveau aux propriétés aussi prometteuses que méconnues, « grossit le monde et rend tout exagérément visible »¹²¹. Le champignon (atomique avant l'heure) chez Hergé est la tumeur de la peur de la mort qui grossit. Et lorsque, devenu énorme, il éclate, ne reste rien qu'une terreur désormais sans objet, c'est-à-dire, dans l'acceptation heideggerienne du terme, la vraie angoisse. L'être jeté face à lui-même dans la certitude de sa propre finitude. La tumeur radioactive est bien la phénoménalité de l'angoisse du sujet devant la découverte de sa mort possible, même inéluctable. Ce n'est rien d'autre que voit désormais clairement le démon à une corne chez Kurosawa : il a fui car la tumeur du paysage a imposé à lui ce qu'il ne voulait pas voir, qu'il sera à son tour tué et dévoré. Il l'a toujours su, vaguement, même lorsqu'il était homme encore. Mais maintenant, il doit faire face à la maladie de tous les objets du monde qui lui rappelle à chaque seconde que lui aussi est contaminé, que la tumeur pousse sur sa tête, que la mort l'a déjà rattrapé.

¹²⁰ Cf. « Généalogie des matières de l'angoisse ».

¹²¹ Alain Bonfand, in Alain Bonfand, Jean-Luc Marion, *Hergé, Tintin le Terrible ou l'alphabet des richesses*, op.cit., pp.38-39.



Les fins de *Vivre dans la peur* et des *Oiseaux* sont deux autres « apparitions » de cette même tumeur. Comme chez Tintin, c'est à la fin que le diagnostic tumoral est possible : la peur a enflé pendant tout le récit jusqu'à ce que l'angoisse explose et se répande dans l'image. C'est un cancer, c'est-à-dire une brûlure qui ronge le film de Kurosawa lorsque le soleil, par la fenêtre, envahit la chambre de Kiichi et consume la terre entière. La tumeur lumineuse dit l'angoisse par l'aveuglement¹²². Tous les étants du monde s'effacent pour plonger l'homme dans le *ne-ens* face à lui-même. La vue obstruée n'est plus d'aucun secours puisque le monde n'existe plus à l'homme. Seul reste le sujet au milieu du vide. C'est que la tumeur a éclaté sans laisser de trace, si ce n'est justement cette néantisation de toute chose qu'accomplit au cinéma l'aveuglement. Procédé différent mais effets identiques chez Hitchcock. La « croûte » des oiseaux¹²³ du dernier plan du film est à la fois cette tumeur envahissante et purulente qui se soulève maladivement et l'image de la même tumeur éclatée qui a répandu sa matière écœurante sur le monde. Paradoxalement, Hitchcock parvient à suggérer le néant par la saturation de la matière. C'est parce que le monde est saturé par la matière des oiseaux qu'il s'anéantit et se vide. En cela, cette croûte qui n'est plus terrestre relève du même agrandissement que le champignon de Tintin ou les pissenlits de

¹²² Nous reviendrons sur cette idée dans la suite du travail.

¹²³ Cf. « Dans le vol des oiseaux ».

Kurosawa : l'excès de visibilité jusqu'à la saturation n'ouvre sur rien d'autre que le vide de l'angoisse. Sous la peau enflée de la tumeur ne se trouve rien, en définitive. Et lorsqu'elle éclate, elle ne projette que du vide sur tout ce qu'elle touche. C'est bien cela qu'accomplit la fin de *L'Eclipse*. La tumeur lumineuse a explosé et tout disparaît avec elle. Il ne restera que l'écran noir.

Ce n'est pas un hasard si *Hiroshima mon amour* est épargné par cette néantisation, car il s'agit bien plus d'un film de la reconstruction que de l'angoisse de la destruction. Dans la scène d'ouverture, alors que l'on croit d'abord voir dans l'image des corps enlacés la cendre qui recouvrait tout à Hiroshima, on s'aperçoit en fait qu'il s'agit davantage d'une pulvérisation pailletée empruntée à une certaine charge érotique du cinéma muet. L'angoisse ne peut pas s'étendre dans l'union sexuelle des corps. On notera au passage qu'*Hiroshima mon amour* est le seul film du corpus dans lequel le sexe entre les protagonistes est évoqué ou clairement représenté. A l'exception de *L'Eclipse*, mais où il faut justement que Vittoria se retrouve seule pour que la brûlure puisse s'accomplir. La tension sexuelle est un enjeu évident des *Oiseaux* ou des *Communiantes*, mais le dérèglement vient aussi du fait qu'elle n'a pas été consommée. Il y a bien un antagonisme entre la tumeur qui dit l'angoisse et l'union charnelle des corps. C'est aussi ce que nous enseignent les critiques de Kurosawa au sujet du film de Resnais : « Je déteste ce film. Il n'y a là que des scènes de coucherie motivées par le souvenir du bombardement nucléaire à Hiroshima »¹²⁴. C'est bien qu'il y a une incompatibilité insurmontable entre la tumeur nucléaire et l'union des corps. Peut-être parce que l'angoisse relève de la chair, là où l'érotisme reste au niveau du corps. L'angoisse, en effet, en ce qu'elle place l'homme face à lui-même est aussi une prise de conscience terrifiante de l'incarnation, le vertige de l'esprit qui se reconnaît tout à coup. Le propre du film de Resnais est justement de ne pas chercher à atteindre cet instant de conscience, mais d'en rester délibérément à l'histoire des corps et de leur ressenti. Dans l'amour physique du Japonais, l'héroïne ne revit autre chose que le souvenir corporel de son amant allemand, de son manque physique et de ses privations. Comment pourrait-elle appréhender la bombe autrement que par une sensation corporelle, elle qui n'a « rien vu à Hiroshima » ? La victoire du corps sur la chair et cet échec de l'incarnation sont les moyens qu'ont trouvés Resnais et Duras pour dire leur propre échec face à la bombe et en un sens l'impossibilité d'un film occidental sur Hiroshima. Ils ont bien eu conscience de la limite énoncée par Kurosawa : « Voilà la grande différence qui existe entre un peuple qui a réellement subi un bombardement nucléaire et celui qui n'a pas vécu ça. ». Resnais et Duras savent bien qu'ils ne peuvent faire un film qui comprendrait réellement le bombardement.

¹²⁴ Akira Kurosawa, *op.cit.*

Leur façon de le montrer, sans renoncer à faire un film, est de tenir à distance cette incarnation de la façon la plus flagrante possible, c'est-à-dire par la mise en scène d'une jouissance qui serait l'apanage du corps.

Les démons, le corps et la chair

Dès les premières heures qui suivirent le bombardement sur Hiroshima, les médecins firent l'expérience des ravages de l'explosion sur le corps humain. Kenzaburo Oé¹²⁵ rapporte que dans les premiers temps, docteurs et infirmières n'avaient que de l'huile et du Mercurochrome pour panser toutes les plaies et toutes les brûlures. En effet, les brûlures liées au rayonnement thermique déclenché par le flash lumineux au moment de la fission sont les plus caractéristiques d'une explosion nucléaire. A Hiroshima toute personne dans un rayon de 1,5 kilomètre autour de l'hypocentre fut brûlée au troisième degré, le port de vêtements clairs ou opaques pouvait suffire à limiter les effets néfastes. On constata des brûlures au quatrième degré jusqu'à 4 kilomètres à la ronde. A l'endroit de l'explosion, les victimes furent carbonisées jusqu'à l'hypoderme et agonisèrent pendant quelques minutes ou plusieurs heures. Le passage de l'onde de choc provoqua par ailleurs des lésions internes des systèmes respiratoires ou digestifs. Les rétines de ceux qui regardèrent l'explosion en face furent brûlées. Mais les effets secondaires les plus méconnus et les plus durables furent ceux liés à l'irradiation. 50 % des personnes se trouvant dans un rayon d'un kilomètre reçurent une dose létale immédiate de radioactivité. A plus ou moins court terme, les survivants présentèrent les symptômes de l'irradiation aiguë : vertiges, maux de tête, nausées, avant d'entrer dans une phase d'amélioration pouvant durer de quelques semaines à quelques mois. Après cela, les symptômes s'aggravent, le malade perd ses cheveux et s'achemine vers une mort quasi certaine à courte échéance. Sur le plus long terme, apparition de leucémies, de cancers du poumon, stérilité des sujets exposés. Kenzaburo Oé¹²⁶ cite le poème de Hara Tamiki, hibakusha¹²⁷, qui se termine ainsi :

La nuit vient
La nuit vient
Sur les yeux desséchés
Les lèvres écorchées
Cuisantes brûlures

¹²⁵ Kenzaburo Oé, *Notes de Hiroshima*, op.cit.

¹²⁶ Hara Tamiki cité Kenzaburo Oé, *idem*, pp.189-190.

¹²⁷ Terme désignant les victimes de la bombe et des radiations.

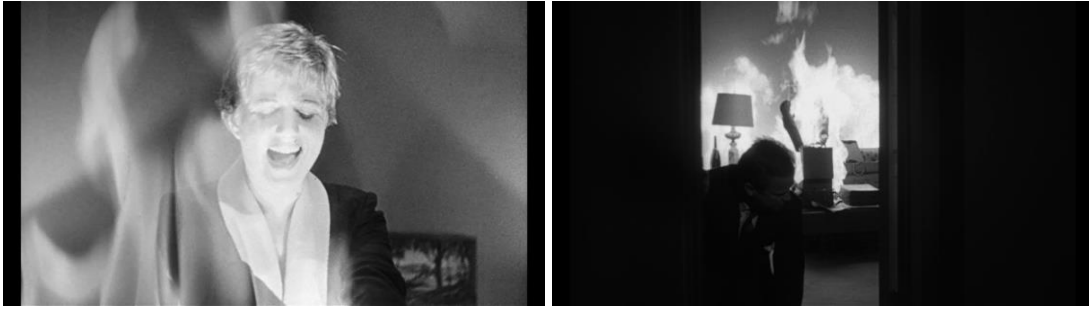
Traits qui vacillent
De ce visage
Humain qui gémit
Sa plainte
D'homme

L'image de la victime irradiée dans nos films réveille en nous le souvenir des descriptions rimbaldienne. Car *Une saison en enfer* est aussi le récit d'un déchaînement démoniaque sur un corps. Dans un monde qui n'a plus que l'angoisse comme horizon, désormais le « peuple est inspiré par la fièvre et le cancer »¹²⁸. « J'ensevelis les morts dans mon ventre » dit Rimbaud. Le démon fait son chemin à l'intérieur du corps pour incarner la chair. « Ah ! les poumons brûlent, les temps grondent ! la nuit roule dans mes yeux, par ce soleil ! le cœur... les membres... » avant de partir au combat, la chair subie cette « punition ». Oui, le démon rimbaldien qui brûle le corps est de l'ordre du châtement. En cela, il est frère des corbeaux, des cercueils démesurés, de la lumière de scialytique qui rongent les hommes soumis à l'angoisse atomique. Nous l'avons déjà dit, plane sur tous les films le sentiment d'une vengeance divine ou plutôt infernale. La bombe est larguée du ciel, mais les maux qu'elle propage « extase, cauchemar, sommeil dans un nid de flammes » viennent bien d'« en bas », des vrais enfers. Le corps rimbaldien est imprégné d'un poison qui le dévore de l'intérieur : « Les entrailles me brûlent. La violence du venin tord mes membres, me rend difforme, me terrasse. Je meurs de soif, j'étouffe, je ne puis crier. C'est l'enfer, l'éternelle peine ! Voyez comme le feu se relève ! Je brûle comme il faut. Va, démon ! ». Les vers de Hara Tamiki résonnent tragiquement avec ceux de Rimbaud, lui qui suppliait : « Donnez-moi de l'eau / Aah, donnez-moi de l'eau / Donnez-moi à boire / J'aurais préféré mourir / Mourir plutôt / Aah »¹²⁹. Dans l'expérience rimbaldienne, l'incarnation ne semble se faire que par cette souffrance, les assauts du démon réveillant la chair et condamnant l'homme par la marque de la brûlure des damnés. La description de Rimbaud est aussi celle d'un temps de la fin, assimilé ici à une certaine conception du Jugement. « l'horloge de la vie s'est arrêté tout à l'heure, note-t-il, Je ne suis plus au monde ». L'homme éprouve par la brûlure de la chair la fin de son monde : le temps s'est arrêté pour lui et il se trouve jeté dans un monde qui ne lui appartient plus, qui a changé de règne et auquel il ne peut plus être d'aucune façon. C'est la définition de l'angoisse ; la brûlure qui se propage dans sa chair jette l'homme tout seul face à lui-même.

¹²⁸ Arthur Rimbaud, *Mauvais sang*, in *Une saison en enfer*, in *Poésies*, Collection « Les Cent Livres », 1980, p.212-213.

¹²⁹ Hara Tamiki, cité par Kenzaburo Oé, *op.cit.*, p.189-190.

Image d'un corps en flammes, Gaby Rodgers à la fin de *Kiss me deadly*. Elle aussi est punie, nous l'avons dit. Punie de sa curiosité et de son machiavélisme. Aldrich nous donne à voir tout d'abord les flammes consumant uniquement le premier plan de l'image. Puis, à la vitesse d'un flash qui masque tant bien que mal des trucages approximatifs, un plan large où la jeune femme est transformée en torche humaine. A cet instant, le mannequin en plastique qui a pris la place de l'actrice est très visible. Le hasard de cette imperfection réveille, à l'évidence, les images des mannequins expérimentaux soumis aux essais atomiques dans le Nevada. Il dit aussi malgré lui quelque chose d'un rapport à l'incarnation : la jeune femme éprouve dans sa chair l'angoisse devant la lumière blanche, aveuglante et brûlante qui s'échappe de la boîte qu'elle ouvre, c'est là que se situe sa vraie fin, alors qu'elle hurle d'effroi. Il ne reste rien d'elle dans le plan suivant qu'une enveloppe corporelle, un mannequin de plastique dévoré par les flammes. C'est que sa mort éprouvée est plus effective que sa mort réelle. Mais ce que ce film nous révèle de la propagation radioactive, nous le voyons dans un autre personnage, qui est façonné à l'image des hibakusha d'Hiroshima. L'enquête que mène Mike Hammer pour découvrir ce que savait la jeune fugitive qu'il a ramassé au bord de la route et que l'on a réduit au silence le conduit chez un homme qui semble vivre caché et au visage couverts d'escarres, de plaies et de brûlures. Il est l'image même du personnage irradié et son apparition dans le film nous fait entrevoir la nature dévastatrice de ce après quoi court Mike Hammer. L'arrivée chez lui du détective est précédée d'un plan qui nous montre la rue et la perspective de l'éclairage urbain, avec une insistance et une prégnance intentionnelles. Pour la première fois dans le film depuis la séquence d'ouverture la lumière est agissante et menaçante. Justement ses rayons mènent tout droit vers la première victime de la brûlure de l'irradiation. Mike Hammer se laisse également piéger. Au moment où il retrouve la boîte contenant la lumière létale, il l'entrouvre et est instantanément brûlé à la main. Cette marque n'est pas simple brûlure du corps, elle est un signe encre plus profondément dans la chair. La plaie de Mike Hammer est la marque de sa contamination et de la fatalité. Après ça, il ne peut plus revenir en arrière et ne peut plus abandonner ; la catastrophe doit avoir lieu par lui, et définitivement. Cette brûlure est également une condamnation. Lui aussi reçoit une punition et sera désormais toujours irradié et en sursis. L'explosion finale ne le sort pas d'affaire. Accablé par la chaleur de la maison en feu, il se réfugie dans la mer. Mais la brûlure est en lui et diffuse son poison dans son corps.



Mélanie Daniels est la première à être contaminée par le venin des oiseaux. Une mouette la frappe à la tête. Elle saigne. Nous avons déjà insisté sur l'importance de la couleur rouge de son sang qui tache sa chevelure blonde. La trace de cette faute et de cette irradiation est maintenant indélébile. Mélanie est devenue toxique à son tour et le mal se répand autour d'elle : Mitch est blessé à la main par des mouettes lors de l'attaque de sa maison ; Annie, ancienne maîtresse de Mitch, est tuée par les oiseaux qui ont lacéré ses jambes nues, dans un geste de châtiment corporel évident. Le voisin des Brenner est le cadavre le plus maltraité : il est assis contre un mur, couvert de sang et les oiseaux ont dévoré ses deux yeux¹³⁰. La description de ce corps aveuglé aux yeux brûlés a une puissance d'évocation démultipliée dans le film et que vient renforcer l'effet de trois plans fixes de plus en plus rapprochés qui se succèdent à la vitesse d'un zoom syncopé. C'est ensuite une véritable scène de propagation radioactive que celle de l'attaque des enfants à la sortie de l'école. « La tumeur monstrueuse »¹³¹ des corbeaux gonfle sur la cage à écureuils de la cour de récréation avant d'éclater et de se répandre sur les enfants. Ils courent, mais au fond, nous savons que la fuite est inutile. Ils sont jetés dans la même situation que les derniers survivants de *Rêves* qui voient les nuages toxiques se rapprocher et qui n'ont plus nulle part où se réfugier. Ils ne peuvent que s'agiter, tourner en rond ou faire face à la terreur en marche et attendre qu'elle les gagne. Les oiseaux dans le film, par leur pouvoir de destruction immédiat des corps et par leur capacité à immiscer le poison dans les chairs, sont de vraies images de démons. Il est important de noter que c'est la seule occurrence du déchaînement d'un démon parfaitement extérieur aux personnages dans la filmographie d'Hitchcock. Aux supports inertes de l'angoisse de *Soupçons*, *Spellbound* ou *Les Enchaînés*, il substitue une force maléfique agissante et pénétrante. Retrouvons ici notre hypothèse de départ selon laquelle le contexte de la crise de Cuba et de la menace effective sur le sol américain influe sur la représentation du mal chez Hitchcock. La radioactivité galopante doit trouver un nouveau moyen pour se dire, une nouvelle phénoménalité dans l'image. Dans la culture japonaise d'ailleurs, la radioactivité a rapidement été associée au démon. Le folklore

¹³⁰ Nous reviendrons sur la description de ce cadavre dans la suite du travail.

¹³¹ Un terme emprunté à Alain Bonfand.

japonais est davantage enclin à ce genre de représentations, notamment à travers la figure des *Yokai*, des esprits ou des fantômes qui sont en fait de véritables forces d'apparition maléfiques. C'est bien la culture populaire japonaise qui invente *Godzilla* au lendemain de la guerre. Créature atomique et démoniaque empruntant ses traits autant aux animaux préhistoriques qu'au folklore de l'île. Son but n'est autre que la destruction du Japon et de toute trace de la civilisation qui s'y est construite. Les démons surgissent toujours d'endroits reculés, inaccessibles ou inconnus : l'*Oni* descend des montagnes, *Godzilla* vient des fonds marins et les oiseaux déferlent du ciel sur la terre.

Si les oiseaux sont bien les premiers et les seuls démons représentés comme tels chez Hitchcock, une même maladie contagieuse se transmet entre ses personnages. La main blessée et bandée de Mitch Brenner est la reprise de la main brûlée du faux docteur Edwardes de *Spellbound* (1945). C'est Constance qui la découvre sur le corps de son amant alors que lui-même a fini par en oublier l'existence. Elle diagnostique une greffe de peau récente après une brûlure au troisième degré. Revoir la plaie plonge John Ballantine (le patient et faux Dr. Edwardes) dans une nouvelle crise lors de laquelle il revit l'accident, qui restera mystérieux, au cours duquel il a été brûlé. Tout ce qu'il peut articuler alors : « Ca brûle. Ma main brûle ». Préfiguration à l'échelle de l'individu des dernières paroles de Kiichi dans *Vivre dans la peur* : « La terre brûle. La terre a brûlé. ». La marque que porte le docteur anticipe étrangement les brûlures causées par le rayonnement thermique, ou les plaies radioactives des protagonistes de *Kiss me deadly*. Cette blessure demeurera sans explication, irrésolue même par la psychanalyse qui guérit pourtant l'esprit du malade. C'est que la brûlure est la marque de l'angoisse dans la chair ; elle n'est causée par rien sinon par ce blanc qui recouvre tout jusqu'à aveugler le patient. La blessure est l'inscription dans la chair du blanc de l'angoisse. Le traitement psychanalytique ne pourra pas effacer cette trace qui se propage jusqu'à Mitch Brenner et accomplit en un sens la victoire de l'angoisse et la fin du monde. Dans *Spellbound*, le faux docteur invite Constance à faire une promenade en lui suggérant sur le ton de la plaisanterie : « Allons voir des arbres sains et des nuages sans complexes », car le monde n'est pas encore entièrement plongé dans la destruction. A la fin du film, le blanc devient même bénéfique et John Ballantine lance à Constance comme une taquinerie : « Vous seriez merveilleuse en blanc ». L'angoisse se niche dans le blanc et dans les rêves, mais l'espoir d'y échapper est encore permis. Tout n'est pas contaminé et une fin heureuse reste possible ; si ce n'est pour cette brûlure, première irradiation dans l'œuvre qui contaminera à son tour Alicia Huberman, empoisonnée dans *Les Enchaînés* pour avoir touché l'uranium et qui se propagera bientôt au monde entier.

Les mains rongées par le psoriasis de Märta dans *Les Communiantes* sont d'une toute autre nature. Jacques Aumont note :

« Märta, dans *Les Communiantes*, est une plaie vivante. Ses mains saignent, elle ne peut se retenir d'en arracher sans cesse la peau avec ses ongles. On l'expliquera, médicalement et rationnellement, par le psoriasis ; théologiquement et symboliquement, par la nature christique du personnage. N'importe : cela saigne, cela suppure, cela fait mal (au spectateur aussi). »¹³²

C'est une autre forme de contamination à laquelle est soumise Märta et ce n'est pas directement la lumière, symbole d'une présence divine, qui l'irradie. Les plaies de la jeune femme sont de l'ordre de la représentation de la Passion. Le crucifix accroché au mur de la sacristie demeure une image « absurde » du calvaire, alors que Märta le porte dans sa chair. Bergman touche ici du doigt ce qui relèverait d'une Incarnation. Notons d'ailleurs qu'en se détournant de dieu et en perdant la foi, le pasteur se détourne également, et comme par la force de l'évidence, de Märta, sa maîtresse. Elle est du côté de la lumière blanche et uniforme, de l'image nette et pleine. Tout son visage emplît l'écran au moment où Tomas lit à haute voix sa lettre et que la voix de la jeune femme vient remplacer celle du pasteur, comme si l'honnêteté du texte exigeait une image directe et sans ambiguïté. Märta ne cache pas ses pleurs lorsque Tomas lui explique qu'il ne veut plus d'elle. Elle reste toujours assise et droite, filmée de face et en plein cadre. C'est encore le pasteur qui exige d'elle qu'elle dissimule ses plaies qui l'insupportent, alors qu'elle est le seul personnage qui n'est pas du côté de la dissimulation. Même Jonas ne veut tout d'abord pas exprimer sa souffrance, porte le masque de l'indifférence et cache sa mort aux yeux des autres. Le calvaire de Märta, lui, est jeté en pleine lumière. La beauté diaphane d'Ingrid Thulin fait corps avec le manteau blanc qui recouvre tout le film : avec la neige qui assourdit le paysage et prévient toute déflagration, et avec cette lumière blanche salvatrice qui est dans le film le vrai symbole de la présence d'une instance divine, loin des poncifs absurdes des représentations chrétiennes. Pourtant, elle est un personnage rétif à la religion et même à la foi. Dès la première scène du film, elle est la seule, avec l'enfant, à ne pas être sensible à la bénédiction au cours de l'office. Tomas, d'ailleurs, s'étonnera de l'avoir vu communier à la fin de la cérémonie. Lorsque le Pasteur s'ouvre à elle à propos de ses doutes et du silence de dieu, elle lui répond : « Dieu ne parle pas parce qu'il n'y a pas de dieu ». Son eczéma lui est venu pendant qu'elle décorait l'autel pour le vendredi saint. A la fois symbole de la dimension christique du personnage et de son allergie aux choses divines. A partir de ce vendredi saint lors duquel elle est marquée sur les paumes à l'image du Christ, les blessures ne cessent de se propager dans sa chair : sa tête, son front, ses pieds et ses mains sont tour à tour infectés. Et

¹³² Jacques Aumont, *Ingmar Bergman, « Mes films sont l'explication de mes images »*, op.cit., p.132.

quand finalement la guérison lui est accordée, Märta elle-même l'associe à la lumière : « La lumière m'a été accordée » consent-elle. Mais il ne s'agit pas pour elle d'une lumière divine, mais de celle de l'amour ; son amour pour Tomas. Pour Bergman, il ne peut y avoir d'amour divin. L'amour n'existe que dans sa dimension humaine. Cette lumière transcendante qui réchauffe les corps et les soigne est donc en même temps divine et pleinement humaine puisque le salut, au fond, ne peut venir que des hommes eux-mêmes. A la fin du film, lorsque Tomas est livré à ses doutes et décide de célébrer le culte dans l'église vide, seuls Märta et le sacristain Algot sont présents pour l'épauler ; ce sont eux les images vraies de l'amour et du soutien sans condition.

Le couple que Märta forme avec Tomas accomplit la mécanique démoniaque bergmanienne. Car les démons de Bergman jouent toujours une partition binaire en apparence : il y a une victime et un bourreau. Tomas, assailli par ses propres démons, devient bourreau. Il reste froid à la lumière, drapé comme il l'est dans sa longue robe noire. Il ne peut que semer le mal : le sacrifice de Märta et la mort de Jonas. Tomas a cela de démoniaque qu'il reste étranger au mal qu'il provoque presque malgré lui. Il ne prend pas de décision, mais se contente d'être cette torche noire brûlante de fièvre à laquelle les autres se consomment. L'organiste ne s'y trompe pas lorsqu'il conseille à Märta de ne pas rester dans la nuit et la pourriture. Tomas est un oiseau de malheur qui, comme la mouette égarée qui se cogne contre la porte d'Annie dans le film d'Hitchcock, est perdu dans la nuit à la recherche de la lumière. Pourtant la lune est pleine et la nuit claire à Bodega Bay ; et la lumière divine baigne l'église luthérienne du village des *Communiants*. La fin du film accomplit peut-être un retour à la foi et une renonciation définitive à l'amour. N'importe, le couple est toujours présent à l'écran. Elle, désormais tête baissée et dans l'ombre, et lui bras ouverts et triomphant devant l'autel. Märta est le sacrifice nécessaire à la victoire sur le démon. Avec le sacristain Algot, ils sont ceux qui le combattent activement. Avant le début de la messe finale, Algot entretient Tomas de ses réflexions au moment de sa lecture des épisodes de la Passion du Christ. Il lui dit que la souffrance psychologique de se croire abandonner par dieu (« Mon dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? ») a dû primer sur les douleurs physiques. Si Tomas prononce la même plainte que le Christ au début du film, il sait en rendant ce dernier culte que d'autres ne l'abandonneront jamais : Märta et Algot. Ces deux-là forment un autre couple dans le film. Ils sont tous deux des personnages toujours bienveillants, malgré tout, et ont tous deux une apparence démoniaque. Au psoriasis qui ronge les chairs de Märta répondent les rhumatismes d'Algot, bossu sonneur de cloches. Le film s'inscrit en cela dans la logique que développe Algot dans son monologue : les personnages souffrant physiquement conservent la force nécessaire d'être présents pour les autres, alors que les personnages atteints dans leur esprit renoncent à tout comme Jonas, ou ont besoin de

soutien pour continuer, comme Tomas. Les souffrances physiques, en effet, semblent plus douces que les tortures de l'esprit. La seule façon d'échapper au mal est d'aider l'autre et d'accepter l'aide que l'on propose ; d'aimer et de se laisser être aimé.

Jacques Aumont note :

« L'Histoire, banalement, est dans le cinéma de Bergman jusqu'à 1960, synonyme de mauvaise conscience, et elle n'intervient guère que sous la forme des clichés d'alors : la Bombe, dernière manifestation du Diable (et lecture métaphorique favorite du *Septième Sceau* à l'époque : Apocalypse est alors le nom qu'on donne à la Fin du monde par désintégration) »¹³³

S'il demeure très réducteur d'envisager *Le Septième Sceau* (1957) comme la seule expression d'une angoisse atomique, cette question dresse toutefois un parallèle avec *Les Communiantes*, le seul film de Bergman à faire explicitement référence au problème nucléaire. Là où ce lien est le plus intéressant, c'est dans les moyens mis en œuvre pour incarner le mal. Il y a une figure démoniaque évidente dans *Le Septième Sceau* : la Mort personnifiée. Elle est associée visuellement au corbeau qui vient tacher le ciel dans le premier plan du film. Elle emprunte donc sa longue robe noire au plumage de cet oiseau qu'elle transmettra à la robe du pasteur Tomas. Elle prend d'ailleurs la place du prêtre dans le confessionnal pour écouter les doutes et les peurs formulés par le chevalier Antonius Block (Max von Sydow – le même acteur qui incarnera Jonas dans *Les Communiantes*). Cette scène de confession manquée annonce celle entre Tomas et Jonas dans la sacristie de la petite église luthérienne et qui criera à sa façon la perte totale de la foi : « Il n'y a pas de Créateur ». La Mort et Antonius Block sont dans *Le Septième sceau* les deux facettes d'un même personnage. Pour preuve, le chevalier joue indifféremment aux échecs seul ou contre la Mort, comme si jouer contre elle ou contre lui-même revenait au même. De la même façon, dans *Les Communiantes*, Tomas vêtu de sa robe noire et Jonas qui est « une de ces boules de souffrance morale »¹³⁴ sont deux forces de malheur dont l'une doit forcément l'emporter sur l'autre. La partie d'échec que jouent le chevalier et la mort accomplit de façon métaphorique ce qui est dit avec des mots dans *Les Communiantes* : en l'absence de Créateur, les figures démoniaques ne peuvent que triompher, voudrait-on vainement retarder leur victoire. Par l'incarnation, Bergman inaugure une image de la mort qu'il représentera de façon davantage métaphorique dans *Les Communiantes* par les wagons-cercueils qui défilent sur le passage à niveau. Ils personnifient le même augure maléfique.

¹³³ Jacques Aumont, *Ingmar Bergman*, « Mes films sont l'explication de mes images », *op.cit.*, p.112.

¹³⁴ *Idem*, pp.122-124.

La meurtrissure de la chair est, dans *Le Septième sceau* comme dans *Les Communiantes*, ce qui fait apparaître dans l'image la propagation du mal. C'est sans doute également cette donnée qui a favorisé les interprétations du film à la lumière de l'angoisse atomique. Car ici l'apocalypse est mise en œuvre par la peste noire, autre forme de contagion et d'irradiation. Elle est d'autant plus terrifiante qu'elle fait appel à l'imagination et aux fantasmes ; les personnages n'étant jamais frontalement confrontés à ses effets. La description précise des symptômes vient d'un peintre qui décore une église avec des scènes dépeignant la maladie. Le peintre cherche ici à effrayer Jöns, l'écuyer, en lui décrivant les conséquences de la peste de la façon la plus précise possible.

- « - Si tu voyais l'abcès au cou du malade, si tu voyais ses membres qui se tordent de folie.
- C'est abominable.
- Oui, c'est abominable. Il tente d'arracher sa tumeur. Il se mord les mains. Il déchire les veines de ses ongles, ses cris s'entendent de partout. Je t'ai fait peur ? »

Mais les seuls souffrances physiques dont nous serons témoins sont celles, peu naturalistes, des personnages de la fresque et celles, outrées, de l'image du Christ crucifié qui succède immédiatement à cette séquence. Sur le haut du mur est peinte une procession de flagellants. « Les gens regardent le Mal comme une punition de dieu. Ils parcourent en foule le pays et se flagellent les uns les autres pour plaire à Dieu. ». Il y a dans la suite du film un vrai défilé de flagellants auquel assistent le chevalier et son écuyer. Bergman les montre d'une façon ostensiblement outrancière. Jacques Aumont y voit à raison « une critique muette de représentations trop grossières de la divinité »¹³⁵ qui s'inscrit dans l'iconophobie bergmanienne. Les corps déchirés des flagellants sont aussi pour Bergman une façon excessive de suggérer les effets de la maladie. La peste échappe à la représentation fidèle, cantonnée à une fresque naïve, à des images christiques absurdes ou à l'expression d'une bigoterie irraisonnée. La maladie reste toujours du côté de l'image trompeuse. Le vrai personnage pestiféré bergmanien sera bien Märta dans *Les Communiantes* qui accomplit de façon grave et réaliste les souffrances de la chair. La maladie qui court dans *Le Septième sceau* reste désincarnée. C'est peut-être parce que le mal a déjà pris forme humaine sous les traits de la Mort, mais aussi parce que la question du corps reste posée en fonction de la faute dont il est porteur : le sexe, la violence, l'ivresse... L'image d'Épinal de l'homme médiéval doit faire pendant aux questionnements spirituels du chevalier, pris entre l'écuyer athée et le musicien naïvement croyant. Si la souffrance physique ne s'incarne pas, c'est que contrairement aux *Communiantes*, la notion de sacrifice est absente du *Septième sceau*. La prophétie apocalyptique ne laisse pas d'espoir : « On parle de Jugement Dernier. Une femme a enfanté d'une

¹³⁵ Jacques Aumont, *Ingmar Bergman, « Mes films sont l'explication de mes images », op.cit., p.96.*

tête de veau. Ils se purifient par le feu et en meurent. C'est mieux que l'enfer dit le prêtre » commente une femme à la taverne. Aucun sacrifice ne pourra plus sauver les damnés. Ainsi *Le Septième sceau* n'est pas tant un film sur la fin du monde (donc sur la Bombe), mais plutôt l'expression de la quête bergmanienne de comprendre la mort, de savoir ce qu'il peut y avoir après, même en l'absence de dieu.

L'homme contaminé, l'horizon de l'angoisse

*Dévisagé*¹³⁶

Robert Antelme, *L'Espèce humaine* (1947) :

« René possède un morceau de miroir qu'il a trouvé à Buchenwald après le bombardement d'août. Il hésite à le sortir parce que, aussitôt, on se précipite et on le lui réclame. On veut se regarder.

La dernière fois que j'ai eu le miroir, il y avait longtemps que je ne m'étais pas regardé. C'était un dimanche ; j'étais assis sur la paille, j'ai pris mon temps. Je n'ai pas examiné tout de suite si j'avais le teint jaune ou grisâtre, ni comment étaient mon nez ou mes dents. D'abord, j'ai vu apparaître une figure. J'avais oublié. Je ne portais qu'un poids sur les épaules. Le regard du SS, sa manière d'être avec nous, toujours la même, signifiaient qu'il n'existait pas pour lui de différence entre telle ou telle figure de détenu. A l'appel, en colonne par cinq, il fallait que dans chaque colonne le SS pût compter cinq têtes. *Zu fünf ! Zu fünf !*, cinq, cinq, cinq têtes. Une figure n'était représentable que par un objet surajouté : par exemple les lunettes, qui, dans ce sens, étaient une calamité. Et si quelqu'un devait *demeurer* repéré, pour ne pas le perdre, les kapos dessinaient un cercle rouge et un cercle blanc dans le dos de sa veste rayée.

D'autre part, personne n'avait, par le visage, à exprimer rien au SS qui aurait pu être le commencement d'un dialogue et qui aurait pu susciter sur le visage du SS quelque chose d'autre que cette négation permanente et la même pour tous. Ainsi, comme il était non seulement inutile, mais plutôt dangereux malgré lui, dans nos rapports avec le SS, on en était venu à faire soi-même un effort de négation de son propre visage, parfaitement accordé à celui du SS. Niée, deux fois niée, ou alors aussi risible et aussi provocante qu'un masque – c'était proprement provoquer le scandale en effet, que de porter sur nos épaules quelque chose de notre visage ancien, le masque de l'homme -, la figure avait fini pour nous-mêmes par s'absenter de notre vie. Car même dans nos rapports entre détenus, elle restait grevée de cette absence, elle était presque devenue cela. Du même rayé, du même crâne rasé, de

¹³⁶ Les notions développées ici sont empruntées au cours d'Alain Bonfand sur le cinéma de Godard donné à l'Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Paris au cours de l'année 2013/2014.

l'amaigrissement progressif, du rythme de la vie ici, ce qui apparaissait des autres pour chacun c'était bien, en définitive, une figure à peu de chose près collective et anonyme. D'où cette sorte de seconde faim qui nous poussait tous à chercher à nous retrouver par le sortilège du miroir.

Ce dimanche-là, je tenais ma figure dans la glace. Sans beauté, sans laideur, elle était éblouissante. Elle avait suivi et elle se promenait ici. Elle était sans emploi maintenant, mais c'était bien elle, la machine à exprimer. La gueule du SS apparaissait nulle à côté. Et la figure des copains qui à leur tour allaient se regarder, restait réduite, elle, à l'état fixé par le SS. Celle du miroir était seule distincte. Seule elle voulait dire quelque chose que l'on ne pouvait pas recevoir ici. C'était sur un mirage que s'ouvrait ce morceau de verre. On n'était pas comme ça ici. On n'était comme ça que dans la glace, tout seul, et ce que les copains attendaient avec envie, c'était ce morceau de solitude éclatant où devaient venir se noyer les SS et tous les autres.

Mais il fallait lâcher le miroir, le passer à un autre qui attendait, avide. On faisait la queue pour le morceau de solitude. Et pendant qu'on l'avait en main, sa solitude, les autres vous harcelaient.

Cependant, même s'il n'avait pas fallu passer la glace à un autre, je l'aurais abandonnée, parce que, déjà, je contaminais la figure qui était dedans ; elle vieillissait, elle allait se niveler sur celle des copains, pendante, misérable, comme les mains que l'on regarde les yeux vides. Et c'était mieux ainsi. Cet objet neuf, isolé, encadré, n'avait rien à faire ici. Il ne pouvait que désespérer radicalement, faire mesurer de façon insupportable une distance dont la nature même était insupportablement incertaine : ce n'était pas là un état passé dont on n'aurait eu qu'à se souvenir, comme tous les autres états passés, et qui aurait été comme tous les autres, simplement déchirant. C'était exténuant. C'était ce que l'on pouvait, pouvait réellement redevenir demain, et c'était le plus impossible. »¹³⁷

L'expérience de l'horreur que décrit Robert Antelme passe par une double négation du visage : pour les SS comme pour eux-mêmes, les détenus n'ont plus de visage, mais une « tête » toujours identique qui n'est qu'une valeur comptable, un poids mort. Le détenu se trouve *dévisagé* à deux reprises : d'une part on le prive de son visage afin de niveler toutes les identités et rendre l'extermination possible, d'autre part, on réduit ce qui reste de sa figure à l'état de masque. Dans cette forme extrême de déshumanisation, l'humanité ne trouve même plus le visage pour remonter à la surface, sinon sous cette forme ironique du masque, c'est-à-dire de la « machine à exprimer ». Dévisager signifie bien aussi la mise en place d'une grammaire outrée des expressions. Retrouver cette dernière trace d'humanité dans le miroir est en même temps un désir partagé par tous les détenus et un geste insupportable car l'on se rend compte alors que son vrai visage n'existe plus vraiment, qu'il a été effacé par tous les autres et par le camp. Le visage est devenu une absence qui dit l'impossibilité de retrouver son visage. L'homme a été dévisagé, si bien que sa « tête » n'a

¹³⁷ Robert Antelme, *L'espèce humaine*, Paris : Gallimard, 1957, première édition en 1947, pp.60-61.

pas plus de valeur que « les mains que l'on regarde les yeux vides ». Car le visage, réellement, est bien ce qui ne se peut jamais regarder les yeux vides. Il est « éblouissant » parce qu'il est le moyen que trouve l'être pour remonter à la surface. Le visage que l'on déchire avec les ongles comme un voile – première définition du mot *dévisager* – est donc le phénomène d'apparition du vide ontologique de l'être. Ce *ne-ens* dans lequel l'être dévisagé est jeté est celui de l'angoisse ou de la torture. Citons encore Kenzaburo Oé à propos d'un adolescent défiguré d'Hiroshima :

« [...] l'un de ces adolescents, se servant de son visage défiguré par les chéloïdes comme d'une sorte d'arme meurtrière pour intimider les autres, est devenu, tout jeune, un petit voyou. Or ce qu'il dissimulait au fond de lui, derrière sa peau ainsi enlaidie, ce qu'il a détourné pour en faire une source d'énergie menaçante, n'est autre que l'angoisse sous sa forme la plus naïve [...]. »¹³⁸

La Jetée est sans doute le film qui accomplit le mieux la description de Robert Antelme. Le court-métrage semble être pensé comme un théâtre d'apparition des visages ou des masques. Le seul visage du bonheur est une figure imaginaire, dont on ne sait pas si elle existe vraiment. Il s'agit de celui de la jeune femme sur la jetée d'Orly que le héros retrouve en voyageant dans ses souvenirs. Elle est la seule image d'un visage parfait et parfaitement incarné. D'ailleurs, c'est pour montrer ce visage en train de vivre que Marker introduit le seul plan filmé du « photo-roman ». La femme est nue sous des draps, les plans photographiques se rapprochent de son visage jusqu'à le cadrer en gros plan. L'image s'anime pour la première et dernière fois du film ; ses paupières battent et ses lèvres esquissent un sourire. Ce moment est l'antithèse des grimaces figées des scientifiques car dans cet unique plan filmé, le visage recouvre sa signification première pour devenir pleinement une ontophanie, le lieu de la montée au visible de l'être. Ce visage du bonheur, ce seul visage du temps de paix est une plénitude. Le seul être libre et comme soumis au bonheur ne peut plus appartenir qu'au passé. Ce visage est celui que voit Robert Antelme dans le miroir, une figure de l'impossible. Insoutenable au point que certains reviennent fou de leur voyage ; et ceux qui en réchappent ne le font qu'au prix d'une souffrance de l'ordre de la torture. Le visage du bonheur est cet « objet neuf, encadré, isolé » qui véritablement n'a rien à faire dans le présent. Plus précisément, il ne *peut* plus appartenir au présent. Ce visage mis à nu ne peut d'ailleurs que demeurer hors de toute temporalité, dans l'imaginaire, le fantasme, dans l'idéal, ou le paradis artificiel qui suit chaque injection. Cette figure blanche, lisse, toujours égale se tord et se noircit au moment où la réalité du présent s'invite dans le rêve, lorsqu'un des responsables du programme a rattrapé le héros dans son propre songe pour le tuer sur la jetée d'Orly. Devant ce spectacle le visage hurle, grimace et se fige. Il est contaminé et se « nivelle » sur tous les autres visages niés

¹³⁸ Kenzaburo Oé, *Notes de Hiroshima*, *op.cit.*, p.214.

du film. Ce que la fin accomplit ici est l'impossibilité qui résidait déjà dans cette figure parfaite : on ne peut échapper au présent, aussi intolérable soit-il. Le voyage est « exténuant » et l'issue ne reste que la trace illusoire d'un visage du passé qui marque le « masque de l'homme » et désormais son impossibilité.

Le visage du bonheur de la jeune femme se heurte aux autres figures dévisagées du film dont le présent est peuplé. Le plan qui succède immédiatement aux seules images filmées qui montrent le visage animé de la jeune femme est une photographie en gros plan du visage du scientifique qui mène l'expérience. Le registre du scientifique est celui de la grimace, d'une grammaire des expressions outrée et ridicule. Les traits même de cette figure évoquent un masque ou un accoutrement clownesque. Il serait devenu une mécanique figée du visage ; une « machine à exprimer » qui serait rendue ridicule par l'absence de continuité des images. Cette figure-ci convoque les études de la Renaissance, jusqu'à celles de Messerschmidt dans un registre rappelant les principes de la physiognomonie. Si ce scientifique est dévisagé, c'est bien dans le sens où le visage de l'homme se refuse ou reste masqué derrière une façade. Rappelons ici les termes d'Emmanuel Lévinas qui décrit le visage justement comme « ce qui est derrière la façade et sous la contenance que chacun se donne : la mortalité du prochain »¹³⁹. Cet homme, donc, qui n'est plus que cette façade, n'a plus de visage. Pour cette raison, il ne peut plus voir le visage de l'autre et doit appliquer un masque sur chacun de ses cobayes pour, à leur tour, les dévisager et les priver de cette individualité que cherche désespérément Robert Antelme dans son bout de miroir. Lévinas explique encore : « Le « visage » dans sa nudité est la faiblesse d'un être unique exposé à la mort, mais en même temps l'énoncé d'un impératif qui m'oblige à ne pas le laisser seul. »¹⁴⁰. Priver l'autre de visage revient donc à se donner à soi-même la possibilité d'échapper à cet impératif qui m'oblige envers l'autre. Pour infliger une souffrance ou pour torturer, il faut déjà nier le visage de l'autre¹⁴¹. C'est pour cela que dans le camp de Gandersheim, tous les détenus doivent avoir la même tête et que dans *La Jetée*, il faut cacher le visage des cobayes auxquels on inflige la souffrance du voyage dans le temps. Et celui qui prive l'autre de son visage est ici, lui aussi, dévisagé ; comme si pour nier chez l'autre ce qui est pour lui la montée au visible de son être même, il fallait se priver soi-même de ce visage de l'humanité que l'on veut abolir chez l'autre. Les traits que veut voir Robert Antelme dans le miroir sont ceux du passé, ils sont de la même nature que le visage du cobaye de *La Jetée* lorsqu'il se promène dans son propre passé. Au

¹³⁹ Emmanuel Lévinas, *De l'utilité des insomnies (Entretien avec Bertrand Révillon)*, in : *Les Imprévus de l'histoire*, Paris : Fata Morgana, « Le Livre de Poche », 1994, p.179-180. Texte analysé par Alain Bonfand dans son cours, *op.cit.*

¹⁴⁰ *Idem.*

¹⁴¹ Nous reviendrons sur la question de la torture dans la suite du travail.

contraire, dans le présent, tous deux sont privés de visage : l'un parce qu'il doit se fondre dans une même masse avec tous ses codétenus et l'autre parce que son bourreau ne peut soutenir la vue de son visage alors qu'il le torture. Dans le film de Maker, le personnel scientifique est à plusieurs reprises identifié par les étranges lunettes qu'il arbore. Ces accessoires ont un double-sens : d'une part les lunettes agissent, comme dans le texte d'Antelme comme un révélateur, un indice qui permet l'identification : elles semblent réservées à un personnel scientifique ou administratif faisant partie de la hiérarchie de ce camp de prisonnier qui ne dit pas son nom. Mais d'autre part, elles sont un instrument nouveau de la négation du visage : elles *masquent* l'individualité des hommes au sein de ce groupe. De la hiérarchie du camp, le seul visage que nous voyons vraiment est celui, grimaçant et figé, du scientifique qui administre les piqûres, les autres ne sont pas reconnaissables et constituent une autre masse anonyme à la puissance effroyable. D'ailleurs l'emploi, comme par lapsus, du terme *camp* qui est impropre, en fait, à désigner les survivants dans les souterrains de Paris s'explique par cette proximité des images avec celles que nous connaissons ou que nous imaginons des camps de la mort. Avançons, même si cela est difficile à justifier, que c'est bien dans la représentation des visages que se joue cette parenté. Figures niées des victimes, masques grimaçants des bourreaux, visage du bonheur idéal qui fait partie du passé.



Le visage de l'homme rendu fou par un des voyages qu'on lui a fait subir est un des plus frappants du film. On le découvre par quatre images successives qui le cadrent de façon de plus en plus rapprochée tout en devenant de plus en plus sombres. Son visage est d'abord éblouissant par sa blancheur et son expression terrible. Il ne disparaît pas avec l'image qui s'assombrit, mais

change de registre en passant insensiblement du vu à l'invu. Il devient de cette façon le moyen d'apparition de la terreur qu'en pleine lumière il ne faisait que traduire. Dans ce fondu au noir détourné, le masque du visage se déchire lentement pour ne donner à voir plus que cette terreur qui déformait ses traits tout à l'heure. La dernière image du fondu enchaîné voit apparaître sur l'écran ce qui n'est véritablement plus qu'un crâne et qui vient s'imprimer sur le couloir des catacombes. Le visage a été retiré jusqu'aux os et jusqu'à la mort. L'homme dévisagé n'est plus seulement animé par sa folie, mais sa terreur semble tout emporter. Ce passage semble être une citation quasi-exacte de la mort de Kurtz dans *Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad¹⁴² :

« Jamais auparavant je n'avais vu quelque chose de comparable au changement qui envahit ses traits, et j'espère bien ne jamais rien revoir de pareil. Oh, je n'étais pas touché. J'étais fasciné. C'était comme si un voile s'était déchiré. Je vis sur ce visage d'ivoire se peindre l'orgueil sombre, le pouvoir implacable, la terreur abjecte – le désespoir intense et absolu. Revivait-il sa vie dans tous ses détails de désir, de tentation et d'abandon pendant cet instant suprême de connaissance totale ? Il s'écria dans un murmure devant quelque image, quelque vision – il s'écria deux fois, en une exclamation qui n'était qu'un souffle : « L'horreur ! L'horreur ! » Je soufflai la bougie et quittai la cabine. »¹⁴³

C'est l'effet de fondu dans *La Jetée* qui traduit en image le murmure de Kurtz. Le fondu est alors de l'ordre du souffle. Et quand sur l'écran apparaît ce crâne, les dernières paroles résonnent : « L'horreur ! L'horreur ». Oui, « un voile s'est déchiré » sur un visage qui maintenant est celui même du désespoir. Sa folie est bien née d'une vision qu'il n'a pu supporter, image de l'impossibilité du passé et du futur, c'est-à-dire de l'angoisse même. L'homme est devenu fou, a perdu son masque d'humanité, lorsqu'il a été jeté hors du temps et de toute chose, donc jeté en lui-même face à la finitude de son propre être, face à sa mort. Ce passage du visage à l'invu ne se fait pas vers une référence au visage lévinassien, mais s'effectue au contraire par le déchirement et la douleur. Il n'est pas ici un impératif qui pousse vers l'autre mais la prise de conscience insoutenable de l'être devant lui-même. La peau du visage s'arrache sous des ongles rageurs jusqu'à dévoiler le crâne de la mort qui s'imprime sur toute l'image.

¹⁴² Ce texte, comme celui d'Emmanuel Lévinas, fut analysé par Alain Bonfand dans son cours que nous avons déjà cité. Nous profitons de cette occasion pour l'en remercier vivement.

¹⁴³ Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres*, Paris : L'Imaginaire Gallimard, trad. de l'anglais par Jean Deubergue, 1985, p.149.



Dans *Vivre dans la peur*, Kurosawa nous donne à voir une autre image d'un visage de la mort. Kiichi est allongé après avoir fait un malaise. La caméra le capte en plan rapproché derrière un voile qui brouille l'image. Alain Bonfand a décrit ce plan en y voyant « un ressouvenir [...] des plans documentaires du lendemain d'Hiroshima et de Nagasaki »¹⁴⁴. Ce plan, d'ailleurs, succède à une scène où le petit fils de Kiichi dort sur le sol, allongé sur le dos, les bras en croix, veillé par trois femmes de la famille. La façon dont Kurosawa nous montre le corps de cette enfant est déjà la forme lointaine du souvenir des images d'Hiroshima et Nagasaki. Il y a une inquiétude, même une violence qui s'immisce dans ce plan anodin. Le corps de l'enfant est inerte, les yeux fermés et la bouche ouverte, il est filmé en raccourci comme dans une peinture. Puis, alors que les trois femmes parlent entre elles, le visage comme sans vie de l'enfant ne quitte jamais le coin inférieur droit de la composition ; si bien que le trouble qu'il inspire gagne toute l'image. Le cadrage à ce moment-là relève véritablement de la peinture. La vue en raccourci du corps de l'enfant était déjà picturale. Ici, les trois générations de femmes sont figées dans leur conversation, prises dans une composition triangulaire inversée. La caméra très basse et placée au niveau des corps aplatit l'espace du plan dans une technique bien connue de l'estampe japonaise. Reste le petit corps inerte et ce visage qui seuls viennent perturber l'ordre pictural en brisant par l'horreur suggérée l'harmonie de la composition. Le visage d'une mort possible mais par nature insoutenable – celle de l'enfant – est ce qui vient arracher le plan à la référence de la peinture, ce qui fait voler en éclat tout classicisme et toute inertie pour happer l'image dans le tourbillon de l'horreur contemporaine. L'enfant nous est montré comme un corps sacrifié ou une certaine image du martyr. C'est le même geste qu'emploie Pasolini dans *Mamma Roma* au moment de la mort d'Ettore filmée selon ce même raccourci, mais dans une référence christique flagrante qui convoque des citations de la peinture de la Renaissance et de ses suites, dont nous connaissons toute l'influence sur le cinéma de Pasolini. Kurosawa n'a pas besoin de faire appel à une iconographie classique puisque le sous-texte de cette image est à trouver dans l'actualité récente. Autrement dit, Kurosawa invente une

¹⁴⁴ Alain Bonfand, *Le cinéma d'Akira Kurosawa, op.cit.*, p.107.

nouvelle iconographie de l'allusion à la catastrophe et du souvenir des traumatismes de son siècle. C'est à cette même iconographie nouvelle, qui naît presque ex-nihilo, qu'appartient la séquence suivante, celle où Kiichi allongé est filmé à travers un voile. Son visage en plan rapproché filmé à l'horizontal fait d'abord face à la caméra. Il garde les yeux clos. Sa figure est tachetée de noir par le voile du premier plan. Mais ce voile révèle bien plus qu'il ne dissimule. Soudain, les traits s'animent, Kiichi ouvre les yeux et redresse la tête. Nous voyons désormais son profil alors que la caméra s'éloigne insensiblement. Il gît au sol, les yeux et la bouche ouverts ; et tout son corps est pris dans la cendre de ce voile. C'est à une image de cet ordre qu'a tenté de parvenir Resnais en montrant les corps enlacés et couverts de sables (ou de cendre) dans les premiers plans d'*Hiroshima mon amour*. Mais ici, l'allusion est plus profonde qu'un écho formel. D'ailleurs, rien dans ce plan ne cite précisément les images des effets des bombardements, et pourtant nous les ressentons. Le voile révèle quelque chose du visage qu'il dissimule. Il devient ici l'écran où peuvent se projeter la peur de Kiichi et sans doute ses souvenirs. Le visage voilé, scruté, dévisagé devient à la fois souvenir de l'horreur des plans documentaires et moyen d'apparition de l'angoisse qui ronge l'être. « Le visage est le précipité de l'invisible »¹⁴⁵ : il permet ici de faire voir l'invu et ce que l'on ne peut soutenir du regard. Il fait entrer dans l'image tous les cadavres que le jeune Kurosawa ne voulaient pas voir après le grand séisme, et les corps calcinés d'Hiroshima et Nagasaki auxquels il faudra désormais faire face. Il est aussi le précipité de ce qui échappe à la représentation, de l'angoisse qui aveuglera Kiichi. Comment dire mieux cette maladie de l'être qu'en filmant ce qui en est la montée au visible, le visage ?



Le voile qui jette un noir sur l'image trouve son antagonisme évident dans la lumière qui révèle. Pourtant, comme le voile peut *dé-voiler*, la lumière peut aussi éclairer jusqu'à la brûlure et jusqu'à

¹⁴⁵ Cette expression a été employée par Alain Bonfand lors de son cours à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, *op.cit.*

dévisager. La scène d'ouverture de *Kiss me deadly* met en œuvre cette puissance de la lumière sur le visage. Les mêmes plans se répètent à trois reprises : les jambes nues d'une femme courent sur une route la nuit. Nous voyons ensuite le profil de la femme filmé en plan américain. Puis, de face, elle court en s'approchant de la caméra alors qu'une lumière hors champ se fait de plus en plus intense. Son visage est désormais capté en plan rapproché et la lumière (les phares d'une voiture qui approche) inonde son visage. Lors de la troisième répétition de ces mêmes plans, le récit se prolonge. La jeune femme qui entend arriver une voiture s'arrête les bras en croix au milieu de la route pour la stopper. La lumière est encore plus crue alors que nous voyons le visage de la jeune femme se détourner et se déformer comme sous l'action de cette puissance lumineuse. La lumière a un pouvoir de douleur et de souffrance dès cette première scène, et d'autant plus important qu'elle maltraite le visage. Quelques minutes plus tard, après que la femme est montée dans la voiture qu'elle a arrêtée, l'automobile doit ralentir à un barrage de police. L'officier braque sa lampe sur le visage de la passagère qui accuse la même déformation. La grimace est ici le moyen d'apparition de la souffrance du visage soumis à la puissance de la lumière. Bien sûr, ces images annoncent déjà l'apocalypse lumineuse de la fin du film. La grimace de la fugitive s'accomplira de manière terrible sur le visage de Gaby Rodgers lorsqu'elle ouvrira la boîte interdite. Son visage hurlant se décompose véritablement sous les assauts de la lumière. La grimace est une tentative d'opposition du visage à la souffrance. Elle marque la résistance de la figure au mal qui gagne tout. Le visage doit se montrer sous sa forme outrée et déformée pour tenter de répondre, même de façon dérisoire, au déferlement. Les grimaces de Melanie Daniels attaquée dans le grenier par des centaines d'oiseaux ont cette même valeur de réponse au déchainement de la violence. Le visage de Melanie est *dévisagé* doublement : il est dévisagé par les morsures des oiseaux qui réalisent sur l'écran cette lacération du visage par les ongles qui définit le verbe « dévisager » ; mais il est également dévisagé par ses grimaces qui sont justement le moyen que trouve le visage pour s'affirmer en excès et tenter de lutter contre son arrachement et sa lacération. La grimace en effet cherche à donner au visage un excès de visibilité alors même qu'il est menacé de disparition. C'est en cela que la grimace est un combat. D'ailleurs, au moment où Mitch sort le corps de Melanie du grenier, le visage de la jeune femme reste soigneusement dissimulé pendant tout le trajet qui les conduit jusqu'au canapé du salon au rez-de-chaussée de la maison¹⁴⁶. Pour que nous revoyions sa figure, il faut qu'elle dessine encore une fois cette grimace dans un délire belliciste où Melanie revit l'attaque dans le grenier. D'une certaine façon, son visage a été arraché au cours

¹⁴⁶ D'ailleurs, pour cette scène, Hitchcock a dû faire appel à une doublure pour remplacer 'Tippi Hedren', épuisée par le tournage de la scène précédente. Cela explique facilement le fait que l'on ne puisse pas voir le visage de Melanie pendant quelques minutes.

de cette attaque et n'existe plus que sous cette forme résistante de la grimace. Melanie est inerte, n'a plus aucune expression sauf cette terreur qui traverse ses traits lorsqu'elle revit la bataille. Au moment où Mitch et sa mère portent Melanie pour sortir de la maison, la jeune femme, absente, se laisse faire, jusqu'à ce qu'elle se trouve sur le pas de la porte, face au paysage couvert d'oiseaux. A cet instant, encore une fois, c'est sous la forme de la grimace que son visage, c'est-à-dire son être tout entier, trouve à s'exprimer. Car la grimace qui déforme le visage est bien l'ultime moyen pour l'être de s'affirmer face à la souffrance sans espoir, au pouvoir de la lumière ou à la terreur des oiseaux. De cette façon, la grimace rejoint le masque décrit par Robert Antelme. Dans la situation extrême de l'homme dévisagé dans le but de sa néantisation, le seul moyen que trouvait l'humanité pour se dire encore était le « masque de l'homme » où « ce qui est derrière la façade », comme le suggère Lévinas, peut justement monter au visible par l'intermédiaire de ce masque. La grimace donne à voir d'une façon terrible et déformée cette « façade » derrière laquelle l'être subsiste encore. Loin de le masquer, elle est au contraire l'écran qu'utilise l'être, comme moyen de résistance, pour être vu.





Dans *Les Oiseaux*, c'est bien la défiguration de Melanie, c'est-à-dire la forme d'apparition la plus violente du visage dans l'image qui appelle l'impératif de responsabilité énoncé par Lévinas dans la suite du même texte :

« Lorsque je parle de l'autre, j'emploie le terme de « visage ». Le « visage », c'est ce qui est derrière la façade et sous la contenance que chacun se donne : la mortalité du prochain. Pour voir, pour connaître le « visage », il faut déjà dé-visager autrui. Le « visage » dans sa nudité est la faiblesse d'un être unique exposé à la mort, mais en même temps l'énoncé d'un impératif qui m'oblige à ne pas le laisser seul. Cette obligation, c'est la première parole de Dieu. La théologie commence pour moi dans le visage du prochain. La divinité de Dieu se joue dans l'humain. Dieu descend dans le « visage » de l'autre. Reconnaître Dieu, c'est entendre son commandement : « Tu ne tueras point », qui n'est pas seulement l'interdit de l'assassinat mais l'appel à une responsabilité incessante à l'égard d'autrui – être unique – comme si j'étais élu à cette responsabilité qui me donne, à moi aussi, la possibilité de me reconnaître unique, irremplaçable et de dire « je ». Conscient que dans chacune de mes humaines démarches – dont autrui n'est jamais absent – je répons de son existence d'être unique. »¹⁴⁷

Le visage « dé-visagé » de Melanie après l'attaque dans le grenier offre son être dans sa nudité et vient rappeler de façon terrible sa mortalité. Devant cette apparition qui est aussi une prise de conscience pour autrui, les autres personnages sont immédiatement gagnés par le sentiment de responsabilité envers la jeune femme. La mère de Mitch qui était si froide et distante vient tendrement en aide à Melanie, s'occupant de placer ses bandages et de l'apaiser. C'est à ce moment-là également que Mitch prend une véritable décision, celle de quitter Bodega Bay sur le champ. La force du visage déchiré par des ongles (ici les becs des oiseaux) de Melanie est de donner la possibilité aux autres, dans l'aide qu'ils se sentent soudain obligés de lui accorder, de prendre conscience d'eux-mêmes et de leurs actions et d'agir enfin en tant qu'individus en orientant leurs actions vers autrui. Cette prise de conscience n'a pas lieu chez Tomas dans *Les Communiantes*, pourtant lui aussi est soumis à la détresse d'autrui, il n'est même entouré que de

¹⁴⁷ Emmanuel Lévinas, *De l'utilité des insomnies (Entretien avec Bertrand Révillon)*, in : *Les Imprévus de l'histoire, op.cit.*, pp.179-180.

souffrances. Le seul visage dans le film dont la façade laisse place à ce qu'il y a sous « la contenance » est celui de Märta dans la scène où elle lit à voix haute et face à la caméra la lettre qu'elle a écrite au pasteur. Mais Tomas à cet instant en train de lire cette même lettre ne voit pas le visage de sa maîtresse qui se réserve à la caméra seule. Le visage de Märta nu et simple s'ouvre, ou plutôt se retourne, presque à la manière d'un portrait de Bacon qui dévoile ce qui demeure à l'intérieur, derrière la façade. Märta est ici l'antithèse de Melanie Daniels et pourtant leurs deux visages sont complémentaires. L'héroïne d'Hitchcock est défigurée avec violence et doit subir cette souffrance pour être dévisagée et accomplir l'impératif de responsabilité qui engage le moi agissant des autres personnages. Au contraire, si Märta a été défigurée par le psoriasis, cela n'a fait que repousser celui qu'elle aime. Désormais, son visage se donne à la caméra sans recours à d'autres artifices. Là où Melanie Daniels est lacérée par les griffures des oiseaux, Märta, après avoir expérimenté les mêmes ravages, reste désormais d'une blancheur immaculée. Son visage sans aspérités est éclairé d'une lumière pâle et uniforme et semble s'offrir tout entier. A peine ses yeux se baissent-ils par instant pour esquisser le geste d'une dissimulation avant de se relever en une seconde pour regarder la caméra en face. Comme chez Melanie Daniels, un masque tombe, quelque chose se dévoile de cet être. D'ailleurs, le contenu de la lettre qu'elle a écrite et qu'elle lit est un élan d'ouverture à l'autre et de sincérité. Märta est du côté de l'impératif lévinassien lorsqu'elle dit à Tomas : « C'est pour vous que je vis. Derrière ma fausse indépendance, je n'ai qu'un vœu, vivre pour quelqu'un ». Si ce personnage est capable de se mettre à nu comme elle le fait, c'est bien parce qu'elle a déjà dévisagé autrui et s'est reconnue en lui comme un individu propre dont les actions doivent être dirigées vers lui. A bien des égards, tout le film relève justement du manque d'une telle prise de conscience chez Tomas. C'est parce qu'il est incapable de dévisager l'autre qu'il ne lui est d'aucun secours. Il laisse donc tomber Jonas et humilie Märta. Dans cette situation, Tomas ne peut que perdre la foi, car « Dieu descend dans le « visage » de l'autre ». Refuser de *dé-visager* autrui reviendrait donc à se couper de Dieu.



Les Communiantes



La Jetée

Le visage de Märta a une certaine parenté avec le visage de la jeune femme dans *La Jetée*, ils sont tous les deux l'image nue de la montée au visible de l'être et à eux seuls une immensité. Märta, dans sa lumière et sa blancheur, est ainsi à l'opposé du visage voilé de Kiichi. Même si nous avons dit qu'en fait ce voile servait bien plus à révéler qu'à dissimuler, le visage qu'il brouille n'est pas celui d'un être qui s'ouvre et s'offre de lui-même au regard de l'autre. Kiichi tout au long du film arbore un visage parfois à la limite du grotesque. Toshiro Mifune était encore jeune lorsqu'il a joué ce personnage de vieillard. Sa prestation est d'autant plus remarquable qu'il reste toujours au bord de la caricature. Kiichi semble porter un masque de vieillard figé. Son vrai visage se refuse, reste en retrait derrière cette façade peu avenante. C'est une des raisons de son isolement : son entourage ne le comprend pas et lui ne parvient pas à se faire comprendre d'eux car jamais il ne soulève ce masque. Le moment où nous voyons son visage voilé, dans le souvenir des images d'Hiroshima et Nagasaki, est aussi celui où il surprend la conversation de sa famille dans une autre pièce de la maison. Il comprend que l'usine familiale les rattache au Japon et les empêche de partir avec lui au Brésil. Nous saurons par la suite que c'est également à cet instant que Kiichi décide de brûler l'usine pour que la destruction de cet unique lien persuade tout le monde de quitter le Japon. Il est dans la solitude, dans le secret et la dissimulation car il est un personnage rongé par l'angoisse. C'est cette angoisse, celle qui se dira de façon brûlante à la fin du film, qui l'empêche véritablement d'être aux autres. Jonas, le personnage angoissé des *Communians*, est livré à lui-même de la même façon. Il ne parvient pas à s'ouvrir de ses souffrances devant Tomas et se suicide seul, sans même la caméra pour témoin. Le geste de pyromane de Kiichi et la mort de Jonas se font écho, davantage qu'il n'y paraît. Gestes désespérés d'individus si seuls face à leur peur identique qu'ils sont en fait seuls face à eux-mêmes. Chez Kiichi, comme chez Jonas, la peur semble perdre peu à peu son objet pour devenir vertige devant la mort ou prise de conscience de la mortalité de l'humanité entière : « La terre brûle » dira Kiichi à la fin du film. Lorsqu'apparaît l'angoisse, elle ne peut que tout envahir. La peur est sans objet,

rien de peut donc l'arrêter, aucun antidote n'est plus possible. Kiichi et Jonas, marginaux dans leurs communautés respectives, sont en cela des figures même du « désespoir intense et absolu ». Le mystère du plan voilé de *Vivre dans la peur* réside aussi dans ce constat. S'il évoque les souvenirs d'Hiroshima et Nagasaki, c'est également parce qu'il est l'image saisissante d'une solitude et d'un désespoir absolu. Bergman évoque ce solipsisme en creux : Jonas se donne la mort en hors champ, à l'écart du village, sur une berge déserte au bord d'une large rivière dont les courants sont alimentés par les neiges d'un hiver rigoureux. A l'instant de sa mort, un rayon de soleil vient terrasser littéralement le pasteur dans son église. C'est le visage de mort et d'angoisse de Jonas qui surgit. Tomas vient constater la mort de son paroissien. Et là encore, Jonas est représenté à part, seul et marginal. Son corps, dont la caméra ne s'approche jamais, résonne comme une fausse note dans ce paysage. Dans ces deux mondes, l'angoisse et le désespoir restent de l'ordre de l'invu, mis à l'écart ou voilés, mais remontant au visible avec une puissance de feu redoublée. Ces deux visages absents ou masqués ressurgissent avec fracas dans un monde où ils n'ont plus rien à faire.

Aveuglé

Marc rapporte les paroles du Christ à propos de la géhenne que nous avons déjà évoquée, c'est-à-dire l'enfer des damnés qui brûle d'un feu éternel :

« Si ton œil est pour toi une occasion de chute, arrache-le ; mieux vaut pour toi entrer borgne dans le royaume de Dieu que d'avoir les deux yeux et d'être jeté dans la géhenne du feu, là où leur ver ne meurt point et où le feu ne s'éteint pas. »¹⁴⁸

La géhenne est présentée ainsi comme ce que l'on ne peut supporter de voir en face, sous peine d'en avoir les yeux brûlés. Il vaudrait mieux s'arracher les yeux que de voir cet enfer et de subir sa brûlure. Rimbaud le résume en une formule : « la nuit roule dans mes yeux, par ce soleil ! »¹⁴⁹. Le feu éternel qui consume la géhenne n'éclaire rien, ni ne dévoile rien. Il a, au contraire, le pouvoir de répandre la nuit sur les yeux, d'aveugler quiconque le regarde en face. Ce que ce feu projette sur l'écran blanc de la rétine est le noir qui accomplit la néantisation de toute chose. L'être jeté dans cette destruction de tous les étants – *Geworfenheit* chez Heidegger – est ce qui définit la

¹⁴⁸ Marc : 9 -47-49.

¹⁴⁹ Arthur Rimbaud, « Mauvais sang », in : *Une saison en enfer, op.cit.*, p.215.

Grundstimmung de l'angoisse¹⁵⁰. Le privilège ontologique de l'angoisse est en effet de faire apparaître l'être sans l'entremise d'un étant, c'est-à-dire l'être en tant que tel. Ce *ne-ens* se donne à voir par l'aveuglement. C'est bien cela que réalise le plan final de *L'Eclipse* : la lumière du réverbère éclaire jusqu'à l'aveuglement et brûle l'écran. Il ne subsiste ensuite que le noir, petit tas de cendres, qui est tout ce qu'il reste du monde : la nuit qui roule dans les yeux.

Le meilleur exemple de cet aveuglement reste le plan à la fin de *Vivre dans la peur* où Kiichi fait face au soleil qui brûle le monde et transperce la fenêtre de sa chambre. Alain Bonfand en a fait une description admirable :

« Dans *Vivre dans la peur*, l'étant, celui de la peur objectivable et celui de la phobie, explose dans la dernière scène : « Le terre brûle, la terre vient de brûler ». Le soleil derrière la vitre aveugle le protagoniste. Il ne se prosterne plus, il ne protège plus rien, il avance et recule, égaré comme un animal, pris en étau entre cet écran dans l'écran – la vitre et le soleil qui la traverse – et le corps droit, médusé, impavide de Harada, le dentiste devenu médiateur. »¹⁵¹

L'aveuglement chez Kurosawa est la phénoménalité de l'angoisse dans la mesure où il porte, tout comme le ralenti, le sceau de la mort. L'angoisse, en effet, est la souffrance de celui qui doit regarder la mort en face, c'est-à-dire garder les yeux ouverts face à la brûlure. Rappelons encore une fois l'expérience fondatrice du jeune Kurosawa qui se promène au milieu des cadavres et des décombres à la suite du grand séisme de Kanto en 1922, qui se cache les yeux devant le spectacle de l'horreur et à qui son frère ordonne : « Regarde bien, Akira. [...] Si tu fermes les yeux devant un spectacle effrayant, la terreur va finir par te gagner. Si tu le regardes en face, il n'y a plus rien qui puisse te faire peur. »¹⁵². Le cinéma de Kurosawa est peuplé de personnages rendus aveugles pour avoir soutenu du regard cette brûlure de la mort qui ne peut se regarder en face. C'est le cas de Kiichi, mais également d'un des protagonistes de *Dodes Kaden*, sorti en 1970 et qui est, en un sens, l'image de l'accomplissement de la prophétie de la fin de *Vivre dans la peur* : « la terre brûle ». *Dodes Kaden* suit la vie de personnages habitant sur un grand terrain vague dans un monde qui a été carbonisé, sur une terre en cendres. « L'homme au regard mort » comme le nomme Serge Daney¹⁵³ habite une maison de tôle marquée par un arbre mort. Rien n'indique que cet homme est bien physiquement aveugle. Pourtant, il n'est assurément plus présent au visible car il semble avoir été aveuglé pour avoir soutenu du regard quelque chose qu'il ne pouvait supporter. Cet homme est

¹⁵⁰ Ces notions sont issues de *Etre et Temps* de Martin Heidegger et nous furent expliquées par Alain Bonfand dans le cours qu'il donna à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, *op.cit.*

¹⁵¹ Alain Bonfand, *Le cinéma d'Akira Kurosawa*, *op.cit.*, p.103.

¹⁵² Akira Kurosawa, *Comme une autobiographie*, *op.cit.*, pp.67-68.

¹⁵³ Serge Daney cité par Alain Bonfand in *Le cinéma d'Akira Kurosawa*, *op.cit.*, p.113. La note de bas de page numéro 3 précise : « Serge Daney, *Un ours en plus (Dersou Ouzala)*, Cahiers du cinéma, n°274, mars 1977. »

en cela un prolongement de Kiichi chez qui l'angoisse, sous la forme de l'aveuglement, aurait vaincu. L'homme de *Dodes Kaden* s'est trouvé à la même place que Kiichi face au soleil brûlant de la mort et n'a pas détourné le regard. S'il ne voit pas le même monde que les autres, il semble désormais doué d'un regard clairvoyant de nature différente. Il a entrevu dans l'angoisse et face à lui-même, ce qui est la vérité de l'homme ; c'est-à-dire l'être nu sans l'entremise d'un étant. Une vraie parenté lie ce personnage au fou de *La Jetée*. Comme dans *Dodes Kaden*, le personnage de *La Jetée* est aveugle dans le sens où il n'est plus présent au visible. Comme lui encore, il semble avoir été aveuglé par quelque chose que ses yeux n'ont pas supporté au cours d'un voyage dans le temps qu'on lui a imposé. Il en est revenu et a été désigné comme fou. C'est que sa manière d'être présent au monde est différente désormais. Son aveuglement est une forme de châtement pour avoir vu plus loin que les autres, ou plus profondément ; pour avoir aperçu ce qu'il ne devait pas voir. Tout ce qui lui reste à voir à présent est l'absence d'étants, le *ne-ens* de la mélancolie et de l'angoisse. Son regard n'est pas un regard de fou, mais un regard brûlé par le soleil ou la mort, ou par tout ce qui dans le monde aveugle et renvoie chacun dans la solitude de son être face à lui-même. Dans *Notes de Hiroshima*, Kenzaburo Oé cite une strophe d'un poème d'Evtouchenko qui lui revient en mémoire devant les visages des survivants d'Hiroshima¹⁵⁴ :

Les prunelles immobiles de cette femme
 étaient sans expression
 Pourtant il y avait là quelque chose
 une tristesse une douleur
 Innomable
 Quelque chose d'absolument épouvantable



¹⁵⁴ Kenzaburo Oé, *Notes de Hiroshima*, op.cit., p.162.

Une réciprocité du regard se joue dans l'œil de l'homme face à son néant. Maurice Blanchot a écrit : « l'image capable de nier le néant est aussi le regard du néant sur nous »¹⁵⁵. Cette phrase pose la question de la vérité de l'image. Elle serait elle-même un masque que l'on poserait sur le néant pour lui donner une contenance. Et derrière ce masque, comme derrière un voile, le néant reste là qui nous regarde. L'image est une façon de faire croire qu'il y a quelque chose plutôt que rien. Cette chose est la façade qui dissimule le vide infini derrière elle. Vouloir créer une image du néant revient donc à vouloir déchirer l'image elle-même pour laisser apparaître ce qu'il y a derrière : le rien. De là vient la brûlure et l'aveuglement au cinéma. La lumière aveuglante consume l'image pour laisser voir cette absence d'étants originelle ; dans un même mouvement, elle brûle les yeux de celui qui la fixe, car le néant réapparu s'est tourné vers lui et le regarde. Et ce regard du néant est précisément ce que l'on ne peut soutenir. Peut-être, comme le rapporte Marc, vaut-il mieux alors s'arracher les yeux que laisser le vide les remplir et les consumer. Dans *Rhapsodie en août*, Kurosawa donne une autre version de cet aveuglement dont il n'était pas entièrement satisfait dans *Vivre dans la peur*. Le film se déroule à Nagasaki pendant quelques semaines d'été. Une grand-mère garde ses petits-enfants alors que leurs parents sont partis aux Etats-Unis rendre visite à un oncle malade qui souhaite revoir sa famille une dernière fois. La grand-mère a refusé de partir afin de pouvoir assister aux commémorations du bombardement du 9 août dans lequel son mari a péri. Apprenant cela, un cousin d'Amérique décide de faire le voyage pour rencontrer sa vieille tante et se recueillir à l'endroit où son oncle se trouvait au moment de l'explosion. Vers le milieu du film, la grand-mère décrit à ses petits-enfants, qui sont partis sur les traces de leur grand-père disparu, ce qu'elle a vu le 9 août 1945 :

« Le ciel s'est fendu et mis à briller. Dans la déchirure, un œil énorme regardait. Suzukuchi et moi on se sentait épiés par cet œil énorme. On était pétrifiés, et on restait là ; à fixer le ciel... Puis ; un bruit assourdissant ; et la terre a tremblé. Suzukuchi était terrifié. Je l'ai regardé. Il regardait encore le ciel. Depuis, envoûté par l'œil de l'Eclair ; il n'a rien vu d'autre et s'est mis à la dessiner. Moi non plus, je n'ai pu l'oublier... Rien n'est plus terrifiant. »

A la fin de ce monologue, Kurosawa nous montre l'image du souvenir de la grand-mère : entre les collines en direction de Nagasaki, le ciel soudain devient rouge et brillant, puis le champignon atomique envahit l'image et devant lui un œil géant en surimpression. La citation littérale de l'œil de l'« Eclair » - mot traduit du japonais *pikadon* qui associe *pika*, la lumière aveuglante, au *don* du bruit assourdissant. La terreur a donc un regard tourné vers les hommes. Ce plan réalise la réciprocité du regard sur la destruction absolue. En donnant à voir une image de la néantisation,

¹⁵⁵ Cette phrase, citée à de nombreuses reprises par Jean-Luc Godard, nous a été expliquée par Alain Bonfand lors de son cours à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, *op.cit.*

Kurosawa l'associe à cet œil du néant sur nous. Ce regard est aveuglant puisque lorsqu'on l'a soutenu, on ne peut plus s'empêcher de le voir et on ne peut plus voir rien d'autre que lui. Suzukuchi, personnage que nous ne verrons jamais et qui est resté envoûté par l'œil de l'Eclair, trouve son incarnation dans l'homme fou de *La Jetée*. Il a assisté à un phénomène saturé au point qu'il réduit à néant tout le reste. Le vide, chez lui, a tout emporté puisqu'il l'a expérimenté dans une réelle confrontation : œil contre œil. Le regard du néant a triomphé et a couvert le regard au monde. Notons encore que la seule chose que Suzukuchi peut faire, le seul domaine dans lequel il peut encore agir, est l'art. Il est condamné à reproduire à l'infini cette vision du néant qui est un regard braqué sur lui. L'homme aveuglé et qui, en cela, est devenu une figure de l'angoisse peut encore créer. Pourquoi Suzukuchi ne cesse de dessiner cet œil ? N'est-ce pas pour affirmer que même dans le néant absolu, il reste une chose qui est ce regard sur nous qui rend l'image possible. L'image capable de nier le néant ne serait donc possible que si ce regard du néant sur nous existe. En son absence, ce serait le rien absolu et aucune image ne subsisterait plus.



L'approche de Bergman dans *Les Communiants* est une nouvelle fois très différente. Il y a bien aussi un aveuglement dans ce film mais qui est d'une toute autre nature. Il concerne le personnage de Märta handicapée par une forte myopie. Dans la scène de confrontation entre Tomas et sa maîtresse dans la salle de classe de celle-ci, au milieu des pleurs de Märta qui baisse les yeux, le pasteur lui lance : « Regardez-moi je peux le supporter ». Sa réponse : « Je vous vois mal sans mes lunettes. Tout est brouillé. Vous n'êtes pas réel. ». Cette scène donne à voir l'opposition entre deux visages dont l'un s'offre dans sa nudité, sa vulnérabilité et sa souffrance et dont l'autre, au contraire, se refuse. Tomas a beau affirmer qu'il peut supporter que Märta le regarde, en réalité, il ne s'ouvre pas à son regard. C'est pour cela que Märta le voit mal, comme s'il n'était pas réel. Amoureuse, elle ne peut voir que lui, mais elle est aveuglée par son refus de se laisser regarder. Märta est aveugle au monde car ses yeux ne peuvent voir que celui qui cherche à les éviter. Tomas

est aussi un personnage aveugle aux autres, son regard n'étant plus tourné que sur lui-même. Il est incapable de dévisager Märta qui s'offre à lui et n'a pas non plus d'image divine à voir ayant perdu la foi. Sa foi semblait être son moyen d'être au monde ; après l'avoir perdue, son regard s'est obscurci, ou plutôt retourné sur lui-même, comme si la seule chose qu'il pouvait voir désormais était ce néant en lui. L'amour de Märta donne donc l'impression d'être sans véritable objet. Elle le dit elle-même, l'homme qu'elle aime n'est « pas réel ». Elle est aveuglée par son amour parce qu'il tend à être sans objet. C'est-à-dire qu'il devient ce phénomène dont l'intensité se transforme en supplice. « La mort, le soleil, le sacré, la trahison, l'amour, le désamour, que sais-je encore, tout cela, à un certain degré d'intensité, aveugle celui à qui il a été donné de le voir »¹⁵⁶. Tomas, au contraire, ne peut plus rien voir de tout cela, parce que plus rien n'a l'intensité suffisante pour le toucher. Aveugle il l'est, mais aveuglé par le vide, l'absence de tous ces phénomènes qui se donnent à voir aux autres. Le regard de Tomas est vide, celui de Märta est saturé et ils ne peuvent plus se voir.

Torturé

Le moment de la torture est celui qui est le plus proche de l'angoisse : par un effet de destruction, l'être est jeté dans le néant qui le saisit¹⁵⁷. L'instant de la torture est donc également celui d'une prise de conscience douloureuse de l'être face à lui-même. Comment décrire les ravages de la radioactivité ou du « flash thermique » autrement que comme une torture ? La souffrance de la chair devient ainsi parente de l'angoisse. En cela, l'homme soumis à la torture, comme l'homme pris par l'angoisse, est un être dévisagé et aveuglé. Nier le visage de l'autre est le ressort qui rend la torture possible, car il faut ôter à la victime ce qui est le précipité de son humanité. C'est-à-dire qu'en cachant le visage, le bourreau cache ce qui dévoile l'être propre de sa victime et qui, si on lui fait face, empêchera la torture de se faire par l'impératif lévinassien de responsabilité envers autrui. Pour la victime, la torture s'effectue dans la destruction de tout le reste : plus rien n'existe alors pour elle que cette torture qu'elle subit et qui devient une puissance de néantisation. L'être se dévoile par la douleur extrême dans la néantisation de tous les étants. On pourrait donc dire que la torture serait l'équivalent physique de l'angoisse spirituelle dont elle

¹⁵⁶ Alain Bonfand, *Le cinéma d'Akira Kurosawa, op.cit.*, p.114.

¹⁵⁷ Nous devons cette remarque à Alain Bonfand, dans son cours donné à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, *op.cit.*

possède le même privilège ontologique de faire apparaître l'être nu comme tel. Reprenons le poème cité par Kenzaburo Oé de Hara Tamiki, hibakusha¹⁵⁸, qui se termine ainsi¹⁵⁹ :

La nuit vient
La nuit vient
Sur les yeux desséchés
Les lèvres écorchées
Cuisantes brûlures
Traits qui vacillent
De ce visage
Humain qui gémit
Sa plainte
D'homme

C'est dit, la souffrance fait vaciller les traits ; la douleur agit comme un masque qui dissimule le visage en le tordant. La bombe a été une instance de la torture en ce qu'elle a dé-figuré les victimes, desséché les yeux, écorché les lèvres et brûlé la peau. Il fallait que la bombe dévisage les hommes pour ouvrir la brèche du néant de l'angoisse et de la torture par la combinaison de la naissance d'une peur aveuglante et sans objet et d'une souffrance des chairs propre à arracher le visage de l'homme. Robert Antelme témoigne encore une fois de la même expérience dans les camps :

« Il ne faut pas rester devant ce mur. Il ne faut pas en parler. La faim n'est rien d'autre que l'un des moyens du SS. Contre elle la révolte serait aussi vaine que contre le barbelé, le froid. Elle déforme la figure, tend les yeux. La figure de Jacques, l'étudiant en médecine, n'est plus la même que celle qu'on a connue lorsque nous sommes arrivés ici. Elle est creuse et coupée par deux larges rides et par un nez pointu comme celui des morts. Personne ne sait là-bas, chez lui, quelle étrangeté pouvait receler cette figure. Là-bas, on regarde toujours la même photographie, photographie qui n'est plus de personne. Les copains disent : « Ils ne peuvent pas savoir », et ils songent aux innocents de là-bas avec leurs visages inchangés qui demeurent dans un monde d'abondance et de solidité, avec des peines achevées qui semblent elles-mêmes d'un luxe inouï.

On se transforme. La figure et le corps vont à la dérive, les beaux et les laids se confondent. Dans trois mois, nous serons encore différents, nous nous distinguerons encore moins les uns des autres. Et cependant chacun continuera à entretenir l'idée de sa singularité, vaguement. »¹⁶⁰

Sous la torture, l'idée de la singularité, c'est-à-dire de l'être propre subsiste toujours, même « vaguement ». La torture, le monde de la privation et du dénuement extrême et le visage à la

¹⁵⁸ Terme désignant les victimes de la bombe et des radiations.

¹⁵⁹ Hara Tamiki, cité par Kenzaburo Oé in : *Notes de Hiroshima*, op.cit., p.190.

¹⁶⁰ Robert Antelme, *L'espèce humaine*, op.cit., p.97.

dérive deviennent même les révélateurs de l'être par une prise de conscience de l'ordre de la douleur. Ceux qui ne souffrent pas sont les « innocents », c'est-à-dire ceux qui n'en sont pas passés par cette conscience douloureuse. La trace de cette souffrance sur le visage est la grimace qui devient alors la marque de la prise de conscience de l'être, c'est-à-dire le signe de la résistance de l'humanité que l'on cherche à nier. Le visage se montre par la grimace d'une façon exagérée et déformée pour résister à l'effacement qu'on veut lui faire subir.

Les hommes torturés de *La Jetée*, les cobayes à qui les scientifiques font subir par des injections des voyages dans le temps, n'ont plus de visages. Ils sont dissimulés derrière un masque blanc qui tend à les confondre dans une même masse. Leur masque à cela de particulier qu'il cache en particulier le regard : les yeux doivent être occultés pour pouvoir s'ouvrir sur des images d'un autre monde dans un rêve artificiel. Les yeux doivent également être cachés au regard du bourreau pour que la torture puisse se déchaîner. Mais ce masque est aussi un écran blanc devant les yeux où le regard doit projeter ses scènes imaginées. Sur son avers le masque blanc est donc une façade qui dissimule le visage ; sur son revers, il est un petit espace de liberté qui permet à l'imaginaire de se développer, au passé de se revivre, même sous la contrainte. Le visage se ménage ainsi un lieu de résistance, d'échappée. Dans l'espace du voyage dans le temps qui est celui où les visages sont nus et dévoilés, il y a un seul moment où soudainement les figures sont tâchées par des ombres, où elles se brouillent. Cette image est immédiatement expliquée par la photographie suivante qui est un gros plan subjectif où l'on voit le masque être retiré du visage du cobaye. Le premier instant où s'immisce l'inquiétude dans le rêve correspond à celui où l'on retire le masque des yeux du rêveur, où on le prive de cet écran qui est nécessaire à la projection de l'imaginaire. Et sur cette « façade » dissimulée du visage s'inscrit la souffrance qui tord les traits. Même sous le masque, la douleur remonte au visible et peut se lire par la grimace. La première expérience que nous voyons est conduite sur le prisonnier qui reviendra fou de son voyage. Son visage n'est reconnaissable qu'à la petite moustache dessinée sous le masque. Il se tord et se défigure sous la souffrance. Le même sort est réservé au héros du film dont le visage se pare des mêmes grimaces. Le moment où enfin ses traits s'apaisent n'est pas vu comme une victoire, mais bien plutôt comme un renoncement. Lorsque son visage se calme, la voix-off précise « [...] des images commencent à sourdre comme des aveux ». Nous sommes bien dans la logique de la torture qui cherche à arracher des aveux à celui sur qui elle s'abat. L'instant où le visage se tordait encore, grimaçait jusqu'à se déchirer et à se perdre était bien le temps d'une résistance qui subsistait. L'apaisement des traits n'est qu'un leurre qui témoigne de la victoire de la torture sur le visage, donc sur l'être qui apparaît et se débat à travers lui.



Au moment de la première expérience sur l'homme qui deviendra fou, puis de façon encore plus nette lors de la première injection pratiquée sur le personnage principal, nous pouvons entendre en fond sonore le murmure d'une voix allemande. Tout comme les images d'archives qui servent à montrer Paris détruit par la bombe atomique, l'utilisation de la langue allemande prouve que dans la réalité européenne, la destruction et la torture restent principalement associées à la Seconde Guerre Mondiale et plus précisément à la barbarie nazie. Dans cette évocation de l'apocalypse nucléaire, pas de référence japonaise chez un cinéaste qui pourtant s'intéressera beaucoup à ce pays et s'en sentira proche¹⁶¹. Godard, dans *Le Petit soldat*, tourné en 1960, représente la torture dans un contexte différent et nouveau qui est celui de la guerre d'Algérie et qui vaudra d'ailleurs au film trois ans d'interdiction. Mais cet exemple est une exception et nous

¹⁶¹ Citons ici, notamment, la parution en 1982 du *Dépays*, ouvrage mêlant texte et photographie sur le Japon contemporain et le film *Sans soleil* qui lui est exactement contemporain.

pouvons reprendre l'hypothèse formulée au début de nos recherches et selon laquelle chez Hitchcock, la peur de la bombe atomique apparaît dans des références aux images insoutenables des camps de la mort. Le même mouvement semble animer le « photo-roman » de Marker. Quelque chose des images documentaires tournées à la libération des camps refait surface dans ces visages torturés soumis à des expériences violentes, dans ces yeux devenus fous et dans la confrontation des êtres aux sculptures qui peuplent le décor. En effet, le long couloir qui mène jusqu'à la chambre de torture est parsemé de sculptures antiques célèbres. C'est à ce même moment que nous découvrons le visage du héros dans une série de gros plans successifs. La peur qui anime alors ses traits n'est rendue que plus frappante par la comparaison avec les antiques. Il ne s'agit pas uniquement de montrer les traces d'une civilisation disparue, mais aussi de créer une inquiétude dans l'image. L'emploi de la photographie qui fige ce qu'elle capte renforce l'opposition entre les marbres et le visage de l'homme. Les sculptures immobiles répondent à la figure figée par le temps de la photographie. Pourtant le choc visuel est là qui nous montre d'un côté le souvenir de l'humanité, des « innocents » qui demeurent dans un monde de « solidité » ; la solidité marmoréenne. De l'autre, le visage de l'homme pris par la terreur dans un couloir qui nous a véritablement été présenté comme un couloir de la mort à la fin de la scène précédente, lorsque le visage de l'homme fou a disparu en fondu, ne laissant que l'image d'un crâne sur la photographie du couloir. Il y a bien dans cet endroit, même de façon lointaine, le souvenir des images des camps et des baraquements des prisonniers. La présence des sculptures ne fait que renforcer la terreur qu'il inspire en confrontant ce souvenir de l'horreur aux traces d'un temps désormais révolu où l'humanité de l'homme n'était pas en danger. Ce long couloir noir qui tourne en rond et ne mène nulle part est le seul endroit où errent désormais les cobayes avant leurs injections ou après leur séance de torture. Lieu d'errance, donc, qui est le seul moyen pour les prisonniers soumis aux expériences de vivre le présent. Ils ont été réduits à l'errance par ce qu'ils ont vu sous la torture : « une seconde naissance à l'âge adulte », c'est-à-dire la prise de conscience soudaine et douloureuse d'eux-mêmes et de leur finitude. Ils ont été doués d'une sorte de pouvoir de voyance au cours de la séance, qu'ils ont perdu à mesure que le liquide dans leurs veines se dissipait et qui désormais les empêchera d'être au monde naturellement. Il ne reste pour eux que ce couloir qui tourne sur lui-même, donc échappe au temps en un sens. Errer dans cet espace est une façon de vivre hors du temps, car l'homme soumis à la torture ne peut plus appartenir au présent.



La question de la torture est également présente, de façon détournée, chez Hitchcock où elle trouve ses racines dans les mêmes images de la Seconde Guerre Mondiale sur lesquelles le réalisateur a travaillé. Cette référence éclate dans l'image au moment où nous découvrons le cadavre de Dan Fawcett, tué dans sa ferme par une attaque d'oiseaux. Cette scène est emblématique de la construction hitchcockienne. Nous voyons tout d'abord la voiture de Lydia, la mère de Mitch, se diriger vers la ferme sur une longue route droite en plan d'ensemble. Elle frappe ensuite à la porte et personne ne répond. C'est ouvert ; elle entre. Dans la cuisine, elle est prise d'effroi devant la vision des tasses à café brisées dans le vaisselier. Elle comprend, et avec elle le spectateur, que les oiseaux sont entrés ici. Elle se dirige alors vers un long couloir où la caméra ne la suit pas. Elle s'éloigne dans le corridor en direction de la fenêtre opposée qui ouvre sur le paysage. Elle ouvre la porte de la chambre. Puis dans une série de champs/contre-champs, la caméra cadre le visage de Lydia et la chambre dévastée de Dan Fawcett : une mouette s'est écrasée contre la fenêtre, tout est mis à sac, des traces de sang maculent le décor. Lydia découvre alors les jambes ensanglantée de Dan sur le sol, derrière la porte. Son regard remonte le long des jambes. Nous voyons en plan large Dan Fawcett qui gît appuyé contre un mur. Dans une série de trois plans fixes coupés *cut* en un mouvement de zoom avant, la caméra s'approche de son visage. Il est défiguré et ses yeux sont crevés. Ne restent que les orbites béantes. Lydia quitte la maison en courant et en suffoquant. Elle est incapable de parler à l'homme qui se tient dans la cour et ne se doute de rien. Elle remonte dans sa voiture et s'enfuit dans le même plan d'ensemble qu'au début de la scène. Mais cette fois-ci, la camionnette projette un lourd nuage de poussière derrière elle. Hitchcock tenait tellement à cet effet qu'il avait fait mouiller la route pour tourner le plan du début de la scène afin qu'aucune poussière ne se soulève au passage de la voiture. Au contraire, la route devait être sèche pour le second plan identique afin que ce nuage se forme de façon spectaculaire. Il s'agissait de traduire visuellement l'effroi de Lydia qui s'enfuit à pleine vitesse. Le visage dévisagé de Dan Fawcett est l'image la plus frontalement violente du film. L'effet de zoom syncopé démultiplie sa puissance d'apparition. Dan est un personnage qui a subi jusqu'au bout la torture

infligée à Melanie dans le grenier à la fin du film. Personne ne l'a secouru et il est mort là, sous les coups. Son visage a été arraché par les oiseaux et il n'a plus de regard. Ses yeux ont été brûlés par la violence du phénomène qu'il a pu voir. Dan a été dévisagé et aveuglé sous la torture. Il est, de plus, un des seuls cadavres de tous les films que nous avons évoqués, il en est en tout cas le plus marquant et le plus terrible. Le corps d'Annie, l'institutrice tuée sur son perron alors qu'elle protégeait les enfants, est le pendant féminin du cadavre de Dan, prise dans une mort tout aussi crue, mais filmée avec plus de pudeur. S'il fallait trouver l'équivalent macabre du corps du fermier, ce serait sans doute le squelette de Mme Bates installé dans sa cave par son fils. Dan, d'ailleurs, a tout d'un squelette : la peau arrachée et les globes oculaires crevés qui laissent un trou dans la figure, jusqu'à sa position, à moitié allongé, le haut du buste appuyé contre un mur. Sa parenté avec Mme Bates n'est en fait peut-être pas fortuite : il continue d'explorer une iconographie nouvelle chez Hitchcock du cadavre, de la putréfaction des chairs, de la puissance visuelle du squelette. Sans doute est-il abusif de voir dans cet intérêt nouveau du réalisateur pour la représentation macabre frontale, la seule influence des images des camps de la mort, mais les plans qu'il filme contiennent bien ce souvenir, presque refoulé, en sous-texte. Hitchcock ne cherche pas la citation exacte, ni même l'évocation transparente, mais la brutalité de son cadrage au moment où il filme le cadavre de Dan Fawcett est bien l'écho, même lointain, de l'horreur des images de Bergen-Belsen auxquelles il a été confronté. L'enseignement principal qu'en a tiré le réalisateur consisterait en cette puissance terrible du cadre dans lequel peut entrer désormais sans détour l'horreur la plus abjecte. La violence, ici, ne réside pas dans la séance de torture elle-même, mais dans les traces qu'elle a laissées. Nous ne verrons pas l'attaque de la ferme des Fawcett mais nous en imaginerons la puissance de déchainement à partir de ses conséquences visibles. D'une certaine façon, Hitchcock peut se permettre une telle brutalité dans le cadrage du cadavre de Dan parce que nous n'assistons pas à sa mort. D'ailleurs, nous ne voyons pas non plus la mort d'Annie, l'autre cadavre du film. Hitchcock n'avait pas pris de telles précautions dans *Psychose* où l'image insistante du corps mort de Marion Crane succédait au déchainement de violence du meurtre sous la douche. Si nous ne voyons jamais dans *Les Oiseaux* la mort d'un personnage en direct et de manière frontale¹⁶², c'est qu'un pas supplémentaire a été fait dans l'horreur par rapport au film précédent. Hitchcock semble vouloir choisir entre le déchainement de violence et le cadavre qui en résulte, en filmant l'un *ou* l'autre avec une brutalité nouvelle.

¹⁶² Il y a bien un homme dont nous voyons la mort à la station-service, mais cette scène est vue à travers plusieurs filtres : filtre du regard des autres personnages réunis dans le restaurant d'en face, filtre de la fenêtre du restaurant ou encore filtre de l'éloignement de la caméra.



Nous avons déjà insisté sur la puissance létale de la lumière et sur son caractère proprement radioactif, notamment par ses capacités de brûlure et de propagation. En cela, le rayonnement est aussi une instance de la torture. La lumière a ce même pouvoir des injections expérimentales de *La Jetée* de défaire le visage et aveugler le regard. De là vient le lien formel qui unit dans une même souffrance le héros de Chris Marker, Dan Fawcett et Melanie Daniels, Kiichi et Gaby Rodgers. Les acteurs de *The Survivors*, film dans le film *L'Etat des choses* sont eux-aussi des êtres soumis à la torture de la lumière. Elle prend la forme, au début du film, d'un cercle composé de plusieurs points lumineux ; image d'un soleil à la puissance démultipliée. Cet anneau de lumière nous le retrouvons en fait sur l'écran d'un appareil que détient Mark, le leader du groupe de survivants. Il s'agit certainement d'une sorte de compteur Geiger, si bien que l'intensité lumineuse initiale est pleinement associée à la radioactivité. Les survivants doivent effectuer une longue marche vers la mer pour porter un message (nous ne saurons pas lequel). Au cours du trajet, les organismes les plus faibles « fondent » sous l'effet de ce soleil radioactif. Au contraire, les corps plus résistants, comme celui de Mark, mutent et se transforment pour résister aux assauts. Tous

portent le même accoutrement : de grosses lunettes opaques à travers lesquelles on ne voit que par une fente, ainsi qu'un masque couvrant la bouche et le nez. L'action du soleil ne leur permet plus de dévoiler leurs visages. Une petite fille est particulièrement atteinte par la radioactivité. Son visage doit être couvert par un linge blanc. En voyant cette image on ne peut que se souvenir qu'à Hiroshima et Nagasaki, les vêtements blancs avaient permis de limiter les brûlures et les effets de la propagation du rayonnement. Kurosawa a évoqué cette réalité dans *Rhapsodie en août* : vers la fin du film, la grand-mère revit dans un délire le jour de l'explosion ; elle couvre alors ces petits-enfants d'un drap blanc en disant « on a sauvé beaucoup de gens avec du blanc ». Ce voile porté par la fillette malade est donc un écran de protection, autant qu'un signe de la contamination. La mort de l'enfant nous est montrée avec ce voile. Elle est allongée sur une pierre, immobile, le visage couvert. Avec ce plan, nous savons déjà qu'elle est condamnée ; l'absence de visage la fait entrer dans la mort. Soudain, elle rejoint Kiichi et son visage filmé derrière un voile noir. La négation de ces deux figures rapproche les deux êtres dans une même souffrance. Même si la représentation est de l'ordre du souvenir ou de la métaphore chez Kurosawa, les deux images se retrouvent dans une même agonie. Wenders ajoute à cette dimension la question de la torture qu'il aborde de front. L'enfant est arrivée à bout de force, contaminée par le soleil. Sa mère retire alors le voile de son visage. La fillette est évanouie, pleinement offerte à la lumière, sur une pierre comme sur un autel. Mark comprend qu'il n'y a plus d'espoir pour elle : « la fusion a commencé ». Malgré les vaines objections de sa mère, Mark doit l'achever. Il se saisit d'un morceau de linge blanc qu'il plaque sur son visage pour l'étouffer. Les mains gantées de Mark et ce tissu empoisonné recouvrent complètement la figure de la petite fille. On peut même dire que la main, à ce moment-là, écrase le visage de toutes ses forces. Elle a alors la puissance de le nier, indispensable pour commettre ce geste d'une horreur absolue. Le visage subit ici la torture de la main qui le dévisage. La fillette se débat un instant, puis son corps s'immobilise. La main se retire et le visage dévoilé glisse lentement sur la pierre et quitte la lumière. Il entre dans l'ombre jusqu'à disparaître presque entièrement. Alors, ce visage rejoint le vide et n'est plus rien. Le corps de l'enfant s'effondre sur le sol en hors champ. Nous ne la verrons plus. De ce visage, ne peut-il rester qu'une empreinte sur le linge blanc ? Il a été arraché sous la torture, comme un aveu ; puis jeté au néant pour n'être plus rien. Disparu, ce visage ; deux fois disparu : sous le voile qui le protège, puis sous la main qui l'achève. Vidé de tout en définitive. Comme si pour donner la mort il fallait mimer ce qui lui succède : la disparition de toutes traces de l'être.



Les prophètes

Kenzaburo Oé dans *Notes de Hiroshima*, à propos des survivants du bombardement :

« L'homme qui porte un regard trop lucide sur toutes les perspectives d'une situation limite n'a sans doute d'autre issue que le désespoir. Seul celui qui, avec un œil émoussé, prend cette situation uniquement comme l'un des aspects de la vie quotidienne, est en mesure de lutter contre elle. Encore faut-il préciser ce qu'implique cette « vision émoussée » des choses. Car s'interdire de considérer une situation limite autrement qu'avec ce regard, c'est justement ce qui permet, sans désespérer, d'y faire face avec une folle témérité dont seul l'être humain est capable. Or, cette forme de myopie repose sur la ténacité, et cache aussi, au fond d'elle, une clairvoyance extraordinairement vive. »¹⁶³

C'est cela qui différencie profondément Kiichi dans *Vivre dans la peur* de Mitch dans *Les Oiseaux*. Le premier est trop lucide, jusqu'à en perdre une certaine clairvoyance. Il est conscient plus que tout autre du danger nucléaire, et il veut fuir au Brésil. Pour quelle raison ? Pourquoi le Brésil serait-il à l'abri d'un cataclysme atomique ? Ces questions-là, il ne se les pose pas, car il est incapable d'appréhender la catastrophe de façon raisonnée, accaparé comme il l'est par sa peur et ses certitudes. Mitch, au contraire, n'a aucune compréhension de la catastrophe globale qui est en train de se mettre en place, sa seule préoccupation est d'assurer matériellement sa survie et celle des siens. C'est pour cela qu'il est un personnage d'action. Il nous est présenté comme le seul homme de la famille, ce qui le place, dans la perspective de la famille hitchcockienne où la mère

¹⁶³ Kenzaburo Oé, *Notes de Hiroshima*, *op.cit.*, p.184.

est un membre toxique, dans la situation de garant de l'ordre matériel. Il est celui qui assure la survie quotidienne : il barricade la maison, entretient le feu dans la cheminée, appelle la police, écoute les nouvelles à la radio, organise l'évacuation du foyer... Son appréhension de la catastrophe se limite à un pragmatisme à toute épreuve. Sa clairvoyance réside donc justement dans le fait de ne pas chercher à voir plus loin que l'épreuve matérielle qui se pose à lui dans son immédiateté. Kiichi, en un sens, voit *trop* loin. Le don de voyance qui semble lui avoir été accordé l'a aveuglé au réel et l'empêcherait de faire face à une crise si celle-ci se présentait réellement. Il n'est sans doute pas neutre de noter que Kiichi est le symptôme d'un pays traumatisé par les bombardements d'août 1945 et dont la peur est réveillée par la contamination du chalutier japonais « Lucky Dragon 5 » - événement qui est à l'origine de *Vivre dans la peur*. Mitch, de son côté, est à l'image d'un pays qui tire sa puissance d'une lutte idéologique avec le bloc de l'Est et dont la propagande vante la virilité, le courage dans l'adversité et l'invincibilité. Les Japonais ne sont plus dans une logique belliqueuse et payent encore le prix psychologique des ravages de la guerre, alors que les Etats-Unis sont engagés dans un conflit qui a du mal à dire son nom et qui est davantage une guerre des images qu'une bataille en rangs serrés. Kiichi est un prophète de l'apocalypse, incompris et qui ne peut qu'en être réduit au désespoir, alors que Mitch est un chantre de la survie et de la reconquête, aussi illusoire soient-elles.

Remontons à nouveau jusqu'à *L'Etoile mystérieuse*, album de Tintin publié en 1942 qui s'ouvre sur l'annonce de la fin du monde. Tintin a repéré une nouvelle étoile dans le ciel qui ne cesse de grossir. Alors qu'il s'est rendu à l'observatoire pour en référer aux astronomes, il croise dans le couloir un vieil homme aux yeux fixés dans une expression d'effroi qui annonce celle du cobaye fou de *La Jetée* ou de l'homme aveugle de *Dodes Kaden*¹⁶⁴. Le vieux scientifique parle tout seul dans une unique litanie, avec ces premiers mots : « Le châtement ! ». Et ce sont les mêmes paroles qu'il répète alors qu'il passe devant Tintin sans le voir. Après que le professeur Calys a confirmé de manière scientifique la collision imminente entre l'astre inconnu et la Terre, alors que Tintin rentre chez lui en traversant les rues prises déjà dans la catastrophe, le vieux chantre de l'apocalypse réapparaît. Il portait auparavant le même complet que Calys et son assistant, mais revêt maintenant une longue toge drapée qui l'assimile aux prophètes bibliques desquels il se revendique. « Je suis Philippulus le Prophète » lance-t-il à la foule à qui il prédit la mort dans de terribles souffrances. Lorsqu'il revient, c'est dans un rêve où il est associé à l'Epeire Diadème, cette araignée agrandie sur la première image de l'étoile en fusion et que l'on retrouve, menaçante,

¹⁶⁴ Nous reviendrons sur ce personnage dans les pages suivantes.

à la fin du récit sur l'aérolithe. Philippulus apporte en rêve à Tintin l'image de l'araignée, comme symbole de l'angoisse qui étreint le reporter devant l'imminence de la fin du monde. La dernière scène de Philippulus a lieu au moment où l'équipage embarque sur L'Aurore. Le prophète est monté sur le mât et continue de prédire l'apocalypse. Il veut lancer sur le bateau un bâton de dynamite allumé, mais manque sa cible et le jette à l'eau, mimant ainsi la fin du monde avortée qui vient d'avoir lieu : la dynamite vaut pour l'étoile en fusion qui passe loin de la terre comme le bâton qui tombe à l'eau. Philippulus ne voit plus le monde que comme peuplé de démons ; il accuse Calys d'en être, le démon aurait « pris son visage » comme on prend un masque pour se dissimuler. Dans son monde entièrement gagné par le Mal, il devient le seul maître après dieu. Et ce n'est qu'en singeant les voix du seigneur que Tintin parvient à le faire redescendre et quitter le navire.

Dans *Les Oiseaux*, à côté du personnage pragmatique de Mitch, on trouve une autre figure de prophète. Après l'attaque de l'école, Melanie vient se réfugier dans le restaurant de Bodega Bay. Là, elle téléphone à son père, célèbre homme de presse pour qu'il puisse publier un article sur la série d'évènements qui secouent la petite ville. Le personnel du restaurant ainsi que les clients entendent le récit de Melanie à son père ; et tous se mettent à parler des attaques. Un personnage reste en retrait au bout du comptoir, toujours vu selon le même angle. Il répète sans cesse : « C'est la fin du monde ! » en citant à loisir des passages de la Bible, notamment le chapitre VI du livre d'Ezéchiel qui énonce :

« [...] Voici ce que dit le Seigneur Yahvé aux collines, aux coteaux, aux ravins et aux vallons : Je vais amener sur vous l'épée pour détruire vos hauts lieux. Vos autels seront démolis, brisés vos obélisques ; je ferai tomber les vôtres, percés de coups, devant vos idoles. Oui, devant elles je mettrai les cadavres des Israélites, je répandrai vos ossements tout autour de vos autels. Dans tous vos lieux de séjour les villes seront dépeuplées, et dévastés les hauts lieux, de sorte que vos autels seront saccagés, démolis, vos idoles brisées, supprimées, vos obélisques mis en pièces, vos ouvrages anéantis. Au milieu de vous, on tombera percé de coups, et vous saurez que je suis le Seigneur. [...] »¹⁶⁵

Cet homme est présenté comme un ivrogne vissé au comptoir, une façon de le mettre à l'écart des autres, car le prophète a cela de particulier qu'il ne semble jamais vraiment appartenir à la communauté. L'alcool est aussi une manière de suggérer l'état de transe qui peut accompagner la prophétie. En effet, si l'homme qui prédit la fin du monde à Tintin est présenté comme fou et si celui qui récite la bible dans le restaurant de Bodega Bay est un ivrogne, c'est que la peur - ancestrale s'il en est - de l'apocalypse, réveille en même temps le souvenir de pratiques

¹⁶⁵ Ezéchiel : 6

chamaniques. Catherine Clément a bien montré comment « la peste noire, les grandes découvertes, l'expulsion des Juifs, et plus tard, celle des Maures [...] les guerres de religion »¹⁶⁶ avaient enfanté de récits décrivant l'état de transe. Cet « appel » a bien à voir avec l'aveuglement et la clairvoyance puisque les chamanes, sorciers(-ières), ou ceux que nous nommons aussi « prophètes », en insistant ainsi sur la parenté de leurs discours avec les écrits religieux, s'aveuglent au monde réel (souvent par les drogues ou l'alcool) pour voir plus loin ou plus profondément. Leur comportement hors du monde est la cause de leur isolement, de leur ostracisme, voire de leur persécution. Mais c'est également cette forme particulière de la transe qui a le plus grand pouvoir de fascination et de terreur. A ce sujet, Catherine Clément nous rappelle :

« Pendant la Seconde Guerre Mondiale, des savants d'Amérique ont étudié sur enregistrements la voix d'Adolf Hitler quand il vociférait devant une foule immense, à la lueur des torches. Alors que le nombre de vibrations par seconde d'une voix normale qui crie est de 200, celle de Hitler atteignait 228 vibrations. La puissance de cette voix était si efficace que l'instance américaine qui allait devenir la CIA songea sérieusement à glisser des hormones femelles dans la nourriture du Führer. Outre la scénographie – drapeaux, roulements de tambours, micros amplificateurs, projecteurs – ses discours obéissaient à une méthode : très long silence, murmures, chuchotements, puis la voix enflait jusqu'au hurlement. A cet instant précis, les femmes sanglotaient. Et les hommes jappaient. »¹⁶⁷

La folie du prophète d'Hergé et l'alcoolisme de celui d'Hitchcock modifient leur présence au monde. Philippulus, drapé de blanc, harangue les foules et ponctue ses mots d'un battement de gong. Il poursuit Tintin en l'accusant d'être un « valet de Satan » et hurle sous ses fenêtres. Les ombres – noires et épaisses – ont une importance particulière dans cette séquence. Celle du prophète est folle et dansante ; elle est une masse noire d'où se détachent des membres fins et désarticulés. Celle de Tintin est particulièrement marquée et solide. Il est même complètement pris dans sa propre ombre au moment où ses pieds s'enfoncent dans l'asphalte fondu sous l'effet de la chaleur. Alors que Tintin est endormi, il associe dans son rêve la sonnerie d'une pendule à une visite de Philippulus qui frapperait de sa baguette son gong et la tête du reporter ; dans une sorte de réplique prémonitoire du tremblement de terre qui va suivre. Le personnage d'Hitchcock est tout aussi désarticulé, cela d'autant plus, que nous ne le voyons jamais dans une autre position qu'assis sur son tabouret de bar. Ses bras et les traits de son visage sont seuls en mouvement. L'alcool déforme sa voix et sa diction, elles s'impriment donc d'une façon particulière sur toute la bande-son de la séquence : son unique et moins amusant qu'inquiétant, en vérité. Ces deux prophètes ont bien en commun d'être toujours entre le gag et la terreur. La transe dans laquelle ils

¹⁶⁶ Catherine Clément, *L'appel de la transe*, Paris : Stock, « L'autre pensée », 2011, p.53.

¹⁶⁷ *Idem.*, pp.60-61.

sont plongés par l'alcool ou la folie est un ressort comique évident, en même temps qu'une puissance d'appel fascinante et terrifiante. C'est bien pour cette raison qu'ils ont à voir avec le chamanisme, c'est-à-dire avec la possession et la voyance, état qui ne peut qu'engendrer fascination et peur, allant jusqu'à la répulsion, chez celui qui en est témoin. En ce sens, la comparaison avec les attitudes d'Hitler telles qu'analysées par les scientifiques américains est valable, tant les discours du Führer relevaient également d'une forme de transe, fascinante au point de plonger les auditeurs dans un état de transe semblable. De là vient également tout le pouvoir politique de ces chantres de la fin du monde, dont Michaël Fœssel a bien montré les astuces¹⁶⁸.



L'autre point commun important entre Philippulus et l'ivrogne des *Oiseaux* réside dans leurs prophéties même. Celle de Philippulus est tout à fait comparable à celle d'Ezechiel citée par le personnage d'Hitchcock : « Je suis Philippulus le Prophète, Et je vous annonce que des jours de terreur vont venir !... La fin du monde est proche !... Tout le monde va périr !... Et les survivants mourront de faim et de froid !... Et ils auront la peste, la rougeole et le choléra ». Dans la suite de ses prédictions, après le passage cité littéralement dans le film d'Hitchcock, Ezéchiel rapporte :

¹⁶⁸ Michaël Fœssel, *Après la fin du monde, Critique de la raison apocalyptique, op.cit.*

« Voici ce que dit le Seigneur Yahvé : Bats des mains, frappe du pied en disant : Hélas ! Hélas ! sur toutes les abominations perverses de la maison d'Israël, qui va périr par l'épée, la famine et la peste. Celui qui sera loin mourra de la peste, celui qui sera proche tombera sous l'épée ; les survivants assiégés périront de faim, car j'assouvirai sur eux ma fureur. »¹⁶⁹

Ces prophéties se rejoignent, non seulement dans les maux qu'elles annoncent, mais également dans le caractère de châtement qui les anime. Le personnage de l'ivrogne dans *Les Oiseaux* accomplit cette impression d'assister à la punition de l'humanité qui imprègne tout le film et que nous avons déjà décrite. Cette peur, en effet, est réveillée à l'âge atomique par la menace d'un cataclysme nucléaire. La bombe, alors, incarne une nouvelle peste. (De là vient l'interprétation du *Septième Sceau* à l'aune de la menace atomique). En cela, elle réactive la peur d'une mort inexorable et massive et devient elle-même l'instance supérieure qui met en œuvre le châtement de l'humanité. Kenzaburo Oé écrit, dans le même sens : « La bombe atomique, à l'instant même où elle explosait, a pris valeur de symbole : celui de la volonté maléfique de l'homme. Elle est devenue divinité perverse et déchaînée, visage le plus moderne de la peste. »¹⁷⁰. En l'absence de bombe, dans *Les Oiseaux*, la peste s'incarnera dans le vol des corbeaux. Dans le restaurant, Mitch qui a rejoint Melanie parle de « *plague* » à propos des attaques d'oiseaux, un terme qui se traduit dans les sous-titres par « fléau », mais dont la signification première est précisément « peste ». Mais il faut encore un *visage* moderne pour la faire voir. Et ce sera celui de Melanie Daniels, malmené tout au long du film jusqu'à la torture finale. Après les annonces de l'ivrogne qui prédit la fin du monde, une nouvelle attaque a lieu devant le restaurant, à la station-service. Melanie, sans raison apparente sinon par l'unique volonté du metteur en scène de montrer les forces du mal se déchaîner contre elle, sort du restaurant et se retrouve au beau milieu des oiseaux. Lorsque finalement elle retourne dans le restaurant, elle subit les mêmes accusations que Tintin quand il essaie de s'opposer au prophète : elle serait elle-même l'incarnation du Mal (« *evil* », autre terme mal traduit dans les sous-titres par « sorcière ») et ce serait par elle que le châtement s'accomplirait. Mais cette fois, ce n'est pas le prophète qui porte l'accusation. Non, lui a disparu corps et biens au moment où Melanie revient dans le restaurant. Il avait regardé tous les hommes se ruer à l'extérieur au début de l'attaque, en restant toujours vissé sur son siège. Et pourtant, quand les clientes et employées restées à l'intérieur trouvent refuge dans un couloir aveugle, lui n'est plus là. Nous ne le reverrons plus ; il a disparu après avoir énoncé sa prophétie et en avoir constaté la réalisation. La vieille ornithologue, qui était le pendant de la figure du prophète puisqu'elle était du côté de la rationalité, de la science et du scepticisme, s'est rendue compte qu'elle avait tort, que la prophétie

¹⁶⁹ Ezéchiel : 6.

¹⁷⁰ Kenzaburo Oé, *Notes de Hiroshima, op.cit.*, p.168.

était en marche et reste atterrée dans le couloir du restaurant. La mère de famille effrayée par les propos de Melanie avant l'attaque est à son tour gagnée par la transe. Elle est tendue et tremblante lorsque, du fond du couloir, elle s'avance vers Melanie. Ses yeux sont exorbités et son visage déformé. C'est elle qui accuse Melanie d'être l'incarnation du Mal. Elle ne sort de sa transe qu'avec la gifle qu'elle reçoit de celle qu'elle fustige et qu'elle voit comme un démon.



Est-ce parce que la bombe apparaît à la fois comme la peste qui s'abat sur les hommes et la divinité supérieure qui préside à leur châtement qu'elle semble donner naissance à une forme nouvelle de prophètes, sorciers aveuglés de l'ère atomique ? Kiichi, par exemple, dans *Vivre dans la peur*, a aussi un don de voyance. Il ne peut pas se satisfaire de prophétiser dans le vide et, persuadé que la fin du monde est proche, veut à tout prix sauver les siens, même contre leur grès. Ce personnage prend tout son sens si on le relie à l'homme aveugle de *Dodes Kaden*. On pourrait voir, en effet, le film de 1970 comme une suite de *Vivre dans la peur* : la terre a bien été brûlée et les hommes, désormais, doivent vivre sur un sol malade et calciné. L'homme qui vit dans une maison de tôle marquée par un arbre mort serait ainsi la continuité du personnage de Kiichi. A la fin de *Vivre dans la peur*, Kiichi est aveuglé par le soleil, donc mis face à sa propre peur de la fin du monde au point, en réalité, de subir la vraie néantisation de l'angoisse. C'est cette angoisse devant la mort totale et le vide absolu qui se transforme en phénomène aveuglant. L'homme de *Dodes Kaden* est aussi un personnage aveugle : il est aveugle au monde comme l'était Kiichi avant la brûlure du soleil, lorsque, pris entièrement par sa peur, il ne pouvait plus rien voir d'autre. Mais nous avons bien le sentiment qu'il a également été aveuglé par un phénomène comparable à la lumière brûlante de *Vivre dans la peur*. Comme Kiichi, il a possédé un don de voyance certain, avant de se brûler les yeux devant le supplice auquel il a fait face. Reprenons ce qu'écrivait Kenzaburo Oé à propos des survivants d'Hiroshima pour dire que l'homme aveugle de *Dodes*

Kaden a porté un « regard trop lucide »¹⁷¹ sur le phénomène saturé dont il a été le témoin. Il n'a plus d'autre issue que le désespoir. C'est là la particularité de ce prophète de l'ère atomique : il ne peut plus mettre en garde, haranguer ou écrire, ni poursuivre les démons. Ses yeux qui voyaient plus loin ont été brûlés à leur tour par le flash de la bombe. Il ne lui reste plus rien que ce désespoir qui le mure dans le silence. La fin du monde annoncée par Ezéchiel portait en elle l'espoir d'une rédemption ou la promesse d'un salut possible. Le monde devait s'anéantir pour qu'un autre royaume, nouveau et bon, se mette en place. Dans la perspective nucléaire, ces espoirs se défont et ne laissent derrière eux que la possibilité d'une destruction absolue, sans royaume nouveau ni vie éternelle. Le prophète devient donc celui qui a pris conscience de cette réalité et s'en trouve, naturellement, plongé dans le désespoir. C'est ce même désespoir qui habite l'homme au regard aveugle de *La Jetée*. A travers le voyage dans le temps qu'on lui inflige, il est né une seconde fois adulte, mais dans un monde du passé où il sait que plus aucun avenir n'est possible. Le seul horizon de cette conscience pleine et immédiate est le désespoir, ce que les scientifiques diagnostiquent comme « folie », mais qui est en fait l'expression d'une lucidité complète. Il y a un plan court et très beau dans *Les Oiseaux* au moment où Melanie, revenue dans le restaurant après l'attaque de la station-service, fait face à toutes les femmes qui ont trouvé refuge dans un couloir : la vieille ornithologue, vue de dos, sent peser le regard de Melanie sur elle et reste silencieuse et accablée, ne pouvant se tourner pour lui faire face. Elle proclamait quelques minutes auparavant que l'idée d'attaques d'oiseaux était ridicule et impossible, mais que si tel était le cas, les humains n'auraient certainement aucune chance de vaincre. Atterrée dans son couloir, désormais elle a compris. La véritable prophétie, c'est elle qui l'a énoncée comme une bravade : 100 milliards d'oiseaux, les hommes n'auraient aucune chance. Elle sait maintenant mieux que quiconque la fin de tout. Elle n'a plus que la lucidité de son désespoir.



¹⁷¹ Kenzaburo Oé, *Notes de Hiroshima*, op.cit.

Les silences

« De tous les témoignages réunis dans cet ouvrage à propos de l'abominable matin d'été d'il y a vingt ans, l'impression la plus frappante qui se dégage est celle du *silence* qui saisit les habitants de Hiroshima après le bombardement. En un instant, un monstre gigantesque, énigmatique, a conquis la ville. N'est-ce pas naturel que, devant lui, la réaction première des blessés, si minuscules et vulnérables, ait été un *silence* hébété ? »¹⁷²

Dans *Les Oiseaux*, après que Lydia a découvert le corps défiguré de Dan Fawcett dans sa ferme, elle court hors de la maison. Son visage est épouvanté, mais aucun bruit ne sort de sa bouche grande ouverte. Elle ne parvient pas même à dire ce qu'elle a vu à un employé debout, là, à la clôture, et qui n'a aucune idée de la scène dont Lydia vient d'être témoin. Elle chancelle, regagne sa voiture et repart sur la route à pleine vitesse. Cette scène rappelle un des témoignages d'Hiroshima rapporté par Kenzaburo Oé :

« Sautant par-dessus les arbres abattus, par-dessus les pierres, j'ai couru comme une folle vers le pont de Tsurumi. Et là, qu'est-ce que j'ai vu ! Dans l'eau, sous le pont, grouillait un nombre incroyable de gens. Impossible de distinguer les hommes des femmes. Ils avaient tous le visage boursoufflé, grisâtre, les cheveux dressés sur la tête, les bras qui s'agitaient en l'air, et c'était à celui qui se précipiterait le plus vite dans la rivière en poussant des gémissements inarticulés. »¹⁷³

Ces « gémissements inarticulés » font résonner le silence d'une façon particulière en le peuplant d'une terreur sourde. Ils sont le signe d'un silence d'effroi et de fuite éperdue. Dans *Les Oiseaux*, le seul son que l'on entend au moment de la course de Lydia est justement celui de ses pas dont le crescendo bat la mesure de sa fuite. Hitchcock tenait particulièrement aux effets de son et de silence dans cette scène, jusqu'au moment où Lydia entre dans la camionnette qui pousse alors un cri « d'agonie »¹⁷⁴. La poussière que la voiture projette derrière elle dans sa course folle aide, de la même façon, à traduire l'état de frénésie de la mère ; « ce que l'on entend n'est pas un simple bruit de moteur, mais un son qui est comme un cri, comme si la camionnette poussait un cri »¹⁷⁵. Le silence de Lydia s'impose d'autant plus qu'il est renforcé par l'exagération des autres bruits du monde qui prennent tous part à sa terreur. Cette scène se joue comme une partition musicale où le silence vient mettre en valeur toutes les autres notes qui participent de la même émotion. Mais l'origine de cette composition reste le « gémissement inarticulé », ce son éteint, mort-né, qui

¹⁷² Kenzaburo Oé, *Notes de Hiroshima*, op.cit., p.259.

¹⁷³ Kenzaburo Oé citant une victime d'Hiroshima in : *Notes de Hiroshima*, idem., p.260.

¹⁷⁴ Alfred Hitchcock, in : *Hitchcock/Truffaut*, op.cit., p.253.

¹⁷⁵ Idem.

agonise dans la bouche de Lydia sans jamais pouvoir en sortir. Car c'est aussi une torture que ce silence, quand la mère voudrait pouvoir hurler, appeler au secours, alors que quelque chose retient son cri dans sa bouche. Ce cri qui doit trouver un moyen de sortir, vaille que vaille, même sans la bouche ; dans le bruit des pas, d'abord, qui soudain emplit la partition, puis dans le hurlement du moteur où enfin il se libère. Un silence qui, finalement, crie plus fort que toutes les douleurs.



Dans *Vivre dans la peur*, Kiichi est un personnage du silence. Il n'a que deux attitudes : il se tait ou vocifère, ce qui est également une forme de repli sur soi dans l'impossibilité de communiquer, donc de silence. Il y a une scène dans le film où il est confronté à sa peur. Il s'est rendu chez l'une de ses maîtresses avec laquelle il a eu un enfant, encore bébé. Il est venu lui proposer, à elle et à son père, de le suivre au Brésil. La maison familiale est située sous un couloir aérien, sans doute près d'un aéroport puisque le bruit répété du passage des avions couvre souvent la conversation. Kiichi se tend à chaque fois qu'il entend un avion approcher et vit une seconde de suspens lorsque le bruit, à son intensité maximale, indique que l'appareil survole la maison. Il croit faire l'expérience à chaque reprise de la dernière seconde de vie avant le largage de la bombe. Ce jour-là, après l'énième passage d'un avion avec son bruit assourdissant, un flash lumineux intense l'éblouit. A cet instant, Kiichi bondit pour aller protéger l'enfant qui dort tout à côté. Une déflagration se fait entendre et le visage de Kiichi reste déformé par une grimace immobile. Ce n'est qu'un orage qui éclate. La jeune femme prend son fils dans ses bras. Mais Kiichi reste prostré, en silence, à bout de souffle et comme paralysé. Pendant ces longues secondes où il reste terrassé



par sa peur, il semble aussi prendre conscience de sa névrose en entendant tomber la pluie et en comprenant qu'il ne s'agit que d'un orage. Comme dans la scène des *Oiseaux* où Lydia découvre le corps de Dan Fawcett, tous les sons ici sont organisés autour du silence de Kiichi. Il y a tout d'abord le passage répété des avions qui met en tension toute la séquence. Puis la déflagration lointaine et longue, qui est en fait le grondement de l'orage. Et enfin, le déchainement soudain de l'averse et le son de la pluie sur le toit. Il reste cet instant suspendu de silence entre le bruit du tonnerre et celui de la pluie, quand Kiichi est plongé dans sa terreur. Ce silence n'est pas vide, mais il est une absence de bruit qui est saturée de peur. L'attitude naturelle de l'homme face à la mort ne serait pas le cri, mais le silence. Robert Antelme, à bout de force pendant une marche de la mort après l'évacuation du camp où il était interné, raconte : « Je sombre, c'est cela, je cherche l'air, je ne dispose plus que de grimaces. »¹⁷⁶. Nous avons déjà insisté sur le phénomène d'apparition de la grimace sous la torture ; il s'agit ici d'affirmer que le silence est son compagnon naturel. Devant un phénomène qui tourne au supplice, la voix de l'homme *ne dispose plus que du silence*. D'ailleurs, à propos des exactions qui ont lieu au bout de la colonne de prisonniers en marche, il écrit : « C'était cela, la rafale, la rafale, et le silence, et les coups isolés »¹⁷⁷. L'horreur s'accomplit sans un bruit. On peut même dire que le silence est le pendant nécessaire au déchaînement. C'est pour cette raison que le grondement de l'orage et le fracas de la pluie dans *Vivre dans la peur* sont séparés par ces secondes suspendues dans lesquelles se niche la terreur. La grimace et le silence sont parmi les derniers moyens que trouve l'homme pour être au monde. On constate, du reste, que les grimaces sont presque toujours silencieuses : celui qui l'incarne le mieux, le cobaye de *La Jetée*, n'est pas même doté d'une voix. Tout le film est commenté en voix-off. Pourtant il n'est pas dénué de bande-son : musique, bruitages, son du moteur des avions... C'est que l'humanité n'est plus qu'en état de survie et *ne dispose plus que du silence*. La communication est devenue impossible, car la destruction à tout emporté, jusqu'aux mots. Par le silence, les hommes de *La Jetée* expérimentent tous une façon d'être seuls face à eux-mêmes et à leur survie. Employer ce terme de « survie » est une façon de dire que le silence est également l'expression de l'attente ; si l'on considère la survie comme l'attente de quelque chose, d'une vie nouvelle retrouvée ou d'une mort annoncée. « C'était cela, la rafale, la rafale, et le silence, et les coups isolés » : ce silence qui marque en fait l'attente terrible des coups suivants qui scelleront la mort et la peur de savoir si l'on sera le prochain. Kiichi se tait de la même façon. Il attend que le souffle de l'explosion qu'il imagine ne l'atteigne et ne le brûle, ou que son délire s'évanouisse et qu'il puisse se relever, la vie sauve. La fin de *L'Eclipse* réalise à grande échelle ce silence de

¹⁷⁶ Robert Antelme, *L'espèce humaine*, op.cit., p.234.

¹⁷⁷ *Idem.*, p.227.

l'attente inquiète. Nous voyons un dernier plan du visage de Monica Vitti avant qu'il ne disparaisse et qu'un silence se fasse, qui inaugure le « collage » de la dernière scène du film. Plus aucun dialogue ne se fera entendre. Mais, pourtant, tous les autres bruits sont exagérés, comme s'ils étaient (re)-découverts pour la première et la dernière fois : bruit de la calèche sur les pavés, du vent dans les branches des arbres et de l'eau sur leurs feuilles, ronronnement de l'autobus, claquement des pas, cris lointains des enfants qui jouent, murmure de l'eau coulant vers le caniveau, qui prend soudain l'importance du son d'un fleuve... Dans le silence des hommes, ce sont les derniers bruits du monde qui sont enregistrés. Quelques notes de piano répétées accompagnent la partition urbaine. Mais elles sont sourdes et ménagent de longues mesures de silence total. L'étrangeté du « collage » de plans banals et cette absence de voix humaine plongent toutes les perspectives dans l'inquiétude. Quelque chose se prépare qui brisera le silence et inaugurerait un nouveau déchaînement. Le paysage est désormais plongé dans le noir. La caméra se rapproche de l'ampoule d'un réverbère. Soudain, la déflagration a lieu : la lumière brûle l'écran et la musique monte en crescendo. La puissance sonore retrouvée joue avec l'éclairage pour faire sentir la catastrophe. Et lorsque la lumière disparaît, que l'écran noir est tout ce qu'il reste, la musique, elle, continue. Son volume augmente encore, dans un esprit de conquête. Car c'est bien une lutte qui a eu lieu : la lumière brûlante et la musique contre les images sans but et les sons du monde malades. La néantisation a triomphé et le monde peut retourner à son silence originel.

Les « gémissements inarticulés » décrits par Kenzaburo Oé¹⁷⁸ n'ont pas la même charge d'attente que le silence absolu, et ne résonnent pas de la même façon. Ils restent pris dans l'action, dans un déchaînement qui continue d'avoir lieu. Les malheureux décrits par Oé, qui se jettent dans la rivière pour calmer leurs brûlures, sont encore happés dans l'instant de l'explosion ; ils restent au moment de la première « rafale », avant que le silence ne finisse par les gagner. La fin des *Oiseaux* accomplit cela de façon magistrale. Après être tombée sous les coups des oiseaux dans le grenier, puis sauvée in extremis par Mitch, Melanie est plongée dans un mutisme complet. Elle en sort une première fois, allongée sur le canapé, alors qu'elle se réveille en ayant la sensation de revivre l'attaque dont elle vient d'être victime. Elle agite ses bras dans le vide et n'a plus la force que de gémir dans une respiration saccadée. Mitch la calme et elle replonge dans son silence traumatique. Au moment où ils quittent la maison, sur le pas de la porte, alors qu'elle voit le paysage couvert d'oiseaux, Melanie a un mouvement de recul et parvient à articuler un gémissement plus assuré : « No... No ! ». Mais ils montent tous dans la voiture. Après cela, on

¹⁷⁸ *Op.cit.*

n'entendra plus de voix humaine. C'est une forme de silence qui s'installe, mais qui est couvert par le bruit électronique des oiseaux qui va crescendo, dans un mouvement qui atteste de la victoire de leur son sur celui des hommes. Les gémissements de Melanie étaient un dernier signe de résistance sous le coup des assauts qu'elle revivait. Mais après ces ultimes sons humains, il ne leur reste désormais plus que le silence, qui devient ici celui des vaincus. Le son des oiseaux a la même valeur que le crescendo dans la musique de la fin de *L'Eclipse*, de témoigner d'une victoire du mal ou de la destruction sur la résistance humaine. Le même procédé est employé à la fin de *Kiss me deadly* : Mike et Velda courent en silence sur la plage, alors que, derrière eux, le bruit électronique et atomique de l'explosion de la maison se déchaîne. La voix humaine ne peut plus rivaliser avec le fracas du chaos qui triomphe. Les gémissements de Melanie, qui, elle, tente dans un dernier élan de ne pas renoncer à la parole, ont en cela une parenté avec le murmure de Kurtz, dans *Au cœur des ténèbres*, au moment de sa mort. Rappelons la description de Conrad¹⁷⁹ : « Il s'écria dans un murmure devant quelque image, quelque vision – il s'écria deux fois, en une exclamation qui n'était qu'un souffle : « L'horreur ! L'horreur » »¹⁸⁰. C'est dans ce même souffle mourant et délirant que proteste Melanie Daniels. Elle ne *dispose plus que* d'un souffle pour dire la terreur devant l'instant de sa mort qui arrive et qu'elle avait cru déjà vivre. Le murmure est l'apanage de ceux qui ont déjà un genou à terre, mais ne veulent pas rendre les armes. L'horreur qui saisit Kurtz et Melanie est celle de la fin inéluctable et à laquelle, pourtant, ils résistent encore, de façon dérisoire. Oui, le geste de recul de Melanie et son gémissement devant le paysage envahi est bien dérisoire. Et pourtant, comme une grimace, ce simple souffle est là pour dire que l'humanité n'est pas encore morte, tout à fait.

Robert Antelme :

« Il y a encore autre chose, et peut-être est-ce le plus important. Sa terreur l'hallucine. Comme certains Allemands à Buchenwald étaient pris d'une frénésie magique en parlant du crématoire, le toubib révèle sa psychose lorsqu'il parle du sang. Il dit « chang » ; ses yeux deviennent mobiles, s'exorbitent légèrement, et il sourit en montrant ses dents. »¹⁸¹

Le silence, le murmure ; il reste une troisième forme du langage qui pose la question de la place de la voix humaine dans la mise au néant que représente l'angoisse : on pourrait parler d'incantation, puisque cette langue-là semble une nouvelle fois se dire dans une forme de transe. Il y a dans *Rhapsodie en août* une scène qui est la reprise quasi-exacte de celle de *Vivre dans la*

¹⁷⁹ Nous n'en prenons volontairement que la fin. Pour la citation complète, se reporter au chapitre « Dévisagé ».

¹⁸⁰ Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres*, *op.cit.*, p.149.

¹⁸¹ Robert Antelme, *L'espèce humaine*, *op.cit.*, p.186.

peur où Kiichi croit voir dans l'orage la déflagration d'un bombardement atomique. La grand-mère revit la journée de la destruction de Nagasaki à laquelle elle a assisté et, dans un délire, confond le tonnerre avec l'explosion de la bombe. Elle se rue dans la chambre de ses petits-enfants pour les couvrir de draps blancs en répétant : « Pikadon ! Pikadon ! », le terme japonais qui désigne à la fois le flash lumineux et le bruit assourdissant et qui est habituellement assimilé à l'explosion atomique. C'est ce mot qui vient se substituer au silence de Kiichi. Les paroles de la grand-mère sont une scansion qui relève de la transe, du délire hallucinatoire. « Sa terreur l'hallucine ». Les lumières se coupent brutalement sous l'effet de l'orage ; la scène est alors filmée dans un violent clair-obscur bleuté. La caméra zoom sur le visage de la grand-mère, qui s'est étendue sur ses petits-enfants allongés, pour les protéger. A cet instant, toute la scène est contaminée par son délire. Elle est filmée comme un personnage en lutte face aux vents et au déchaînement, mais son visage n'est pas celui de la folie. C'est sa terreur que l'on peut lire sur ses traits. C'est parce que ce visage emprunte l'expression réaliste de la peur la plus intense que la scène ne sombre pas dans la psychose, mais plutôt dans le cauchemar, dans le délire, donc dans la transe. Le mot « Pikadon » est un sortilège qui envoûte. Robert Antelme a écrit : « le langage est une sorcellerie »¹⁸², car les mots, face à la *terreur abjecte*¹⁸³, conservent ce pouvoir hallucinatoire. C'est pour cette raison que dans le camp, « on reculait le moment [de] parler, on le réservait toujours comme une ultime provision. ». Le seul mot de *pikadon* est pour la grand-mère une force d'apparition suffisante qui la replonge dans la réalité de ce qu'a été le bombardement. Rien qu'un mot a ce pouvoir. Ce terme-ci révèle, dans sa forme même, une nature quasi-chamanique, puisqu'il est fait de la contraction de deux mots apparentés à des onomatopées : *pika* de la lumière aveuglante et le *don* du bruit assourdissant. Il se récite comme une formule magique.



¹⁸² Robert Antelme, *L'espèce humaine*, op.cit., p.177.

¹⁸³ Expression empruntée à J. Conrad.



Même si dans la scène équivalente, Kiichi reste silencieux, il entre, à la fin du film, dans une transe comparable. Il est interné dans un asile où il semble condamné au silence. Il est important de noter ici comment, chez la grand-mère de *Rhapsodie en août*, chez Kiichi, ou même chez Melanie Daniels, le délire trouve ses racines dans un silence traumatique ; il éclate en une seconde avant de replonger le sujet dans sa solitude silencieuse. Harada, le dentiste devenu médiateur au tribunal, rend visite à Kiichi. Le plan où Harada fixe le vieil homme assis, immobile, sur son lit est parmi les plus saisissants. Le visage de Kiichi, négligé, est figé dans une attitude paradoxale de sourire jaune, glaçante. Il tourne lentement la tête vers Harada en gardant cette même expression terrible et lui lance : « Soyez le bienvenu... Oui, bienvenu ». Kiichi peut commencer à lui parler. Et plus il parle, plus son visage change pour entrer dans le délire. Insensiblement, ses traits se sont parés de l'expression de sa peur la plus profonde. Ses paroles changent, deviennent plus rapides, jusqu'au moment où il se lève en fixant le soleil derrière la fenêtre. Il ne sait plus que répéter « La terre brûle... Elle brûle... Voyez comme elle brûle », en s'éloignant et en se rapprochant de la fenêtre dans un mouvement constant. A cet instant, sa peur l'a gagné complètement et l'hallucine. La phrase qu'il ne cesse de prononcer, comme une incantation, est le signe de la transe dans laquelle il est entré et qui est identique à celle de la grand-mère de Nagasaki. Il existe une vraie parenté thématique entre l'incantation de Kiichi et la berceuse que récite une mère à sa fille dans *L'Etat des choses*, plus précisément dans une scène de *The Survivors*, film dans le film. Elle chantonne : « The sun will pour on the earth forever. Go to sleep. The earth will send us prayers forever. The stars will walk in the sky forever »¹⁸⁴. Cette comptine est une véritable incantation, c'est-à-dire qu'elle est de l'ordre de la prière. Il ne s'agit plus uniquement de constater les dégâts du soleil brûlant, mais de l'implorer dans un souvenir des rites païens. La berceuse est la preuve de la dimension transcendante, disons divine, qui accompagne l'apocalypse (terme utilisé à raison) nucléaire. Rappelons que Kenzaburo Oé a écrit à propos de la bombe qu'à l'instant de son

¹⁸⁴ « Le soleil fondera sur la terre pour toujours. Endors-toi. La terre nous enverra des prières pour toujours. Les étoiles marcheront dans le ciel pour toujours. »

explosion, elle était devenue « divinité perverse »¹⁸⁵. Dans la prière païenne, le soleil est la métaphore de la bombe et la terre, malade, prie les hommes de la sauver, dans un retournement tragique car sans issue. L'incantation, qui se présente comme le dernier recours des hommes survivants, place la catastrophe atomique dans un temps cosmique ou divin où, selon les points de vue, elle apparaît comme un événement à échelle géologique ou à celle de la création (entendue comme divine). Dans sa transe, Kiichi ne voit pas simplement un désastre nucléaire, mais toute la terre brûlée. La comptine de Wenders prend les étoiles à témoin, qui continueront de tourner dans le ciel, avec ou sans la terre. Si l'incantation et la transe semblent avoir une telle importance dans ce cas, c'est bien parce qu'elles sont les moyens qu'à trouvés l'homme, dans sa finitude, pour appréhender une échelle temporelle qui le dépasse. Le chamanisme et la transe ont toujours été utilisés pour établir une communication avec un « autre monde », un « au-delà », pour que l'homme puisse avoir l'impression d'atteindre et d'agir à ce qui le dépasse. La bombe, en tant que « divinité perverse » aux pouvoirs possiblement incommensurables réactive la peur ancestrale de l'homme devant la mort et la fin du monde ; elle le pousse, alors, à chercher dans le délire, l'hallucination, la transe et la prière, les réponses qu'il ne peut trouver ailleurs. C'est pour cette raison que Melanie Daniels est accusée par les autres femmes d'être une sorcière, c'est pour cela également que Gaby Rodgers est assimilée à Pandora dans *Kiss me deadly*, que le cataclysme nucléaire donne naissance à des démons dans *Rêves*, qu'on a souhaité voir dans *Le Septième sceau* une citation de la peur atomique, et que l'apocalypse est annoncée par un prophète biblique chez Hergé.

Le dessein et la fin : l'homme face au mal

Somme toute, la question que posent tous les films étudiés, ainsi que les écrits de Hans Jonas, Kenzaburo Oé, Robert Antelme, Joseph Conrad, ou même Rimbaud est celle de l'attitude de l'homme face au mal. Ou bien, si on se place toujours dans l'horizon de l'angoisse : comment peut agir l'homme en ayant fait l'expérience du *né-ens*, c'est-à-dire d'avoir été jeté face à son être nu ? La réponse que tous proposent se trouve dans la relation à l'autre. La différence demeure dans l'échelle envisagée : la communauté, la famille, l'être aimé, voire la solitude...

De ce point de vue, *L'Eclipse* est peut-être le film dont la fin serait la plus pessimiste. Les dix dernières minutes s'attachent précisément à montrer l'absence de relation à l'autre. Chaque figure

¹⁸⁵ Kenzaburo Oé, *Notes de Hiroshima*, *op.cit.*, p.168.

humaine, ou chaque groupe est pris dans une action mécanique, le plus souvent dans le silence et sans interactions avec autrui. Tous s'ignorent cordialement. La nurse promène son landau indéfiniment sur le même trottoir, sans croiser personne, que le conducteur de la calèche qui ne la remarque pas. Les passants sont filmés seuls, à mi- buste, dans quelques portraits individuels. Les passagers sortent du bus un par un. Les couples sont isolés sur leurs terrasses de béton. Et quand les enfants jouent ensemble, c'est à l'écart. Cette séquence tue dans l'œuf tout sentiment d'appartenance communautaire, alors qu'elle est filmée dans quelques rues à peine d'un même quartier. C'est que le silence, la solitude des silhouettes et ce va-et-vient étrange et constant entre la figure humaine et les objets inanimés pèsent de tout leur poids sur la scène. Chaque individu est seul, dans l'attente inquiète d'un événement inconnu, qui semble grandir derrière l'image à chaque seconde. C'est en cela que cette séquence peut être assimilée à un collage : le rythme des images, leur absence de lien apparent, mais l'harmonie du tout qu'elles forment, les rapprochent de cette technique. La solitude de l'homme décrite ici dans sa vie quotidienne, comme dans l'imminence d'une catastrophe ressentie vaguement et redoutée est très différente de la solitude bergmanienne sur laquelle nous avons déjà insisté. Antonioni décrit le malaise d'une communauté qui se propage à l'échelle de l'individu. Alain Bonfand a montré en quoi l'errance était le mode d'être du sujet antonionien¹⁸⁶ ; Piero en est un exemple significatif dans *L'Eclipse*, même si son errance ordonnée le long des rues orthogonales des faubourgs romains est très différente, dans sa forme, de celle d'Aldo dans *Il Grido* par exemple. En cela l'unique horizon du sujet antonionien est la solitude : il est littéralement insaisissable par autrui, otage des contingences de la communauté. Le mouvement, chez Bergman, est plutôt inverse. Dans *Les Communiantes*, la solitude de chaque personnage met à mal la société qui nous est présentée dans la première scène du film. *Les Communiantes* s'ouvre sur une scène de culte. Tout le village est réuni dans l'église devant Tomas qui officie. Trois plans extérieurs qui nous montrent l'église dans le paysage d'hiver, alors qu'en voix-off nous entendons toujours l'office, créent ce sentiment de communauté villageoise que le film va s'attacher à détruire. Pourtant, lors du chant avant la communion, chaque paroissien est décrit individuellement ; les enjeux personnels se laissent deviner ainsi. Mais ces portraits sont très différents de ceux des passants à la fin de *L'Eclipse*, car tous ces individus nous ont au préalable été présentés comme les membres d'une même société. Ce lien est le plus évident au moment de la communion – terme ici bien choisi. Les paroissiens s'avancent tour à tour vers l'autel pour aller s'agenouiller devant la balustrade qui entoure le lieu saint réservé au pasteur. Nous les voyons alors tous de dos, tête baissée, et unis dans la prière. La silhouette de Tomas, seul debout,

¹⁸⁶ Alain Bonfand, *Le cinéma de Michelangelo Antonioni*, op.cit., p.98.

les domine tous. Puis, un à un, ils reçoivent l'eucharistie : le corps du Christ d'abord, et son sang. Au moment où chacun boit le vin au calice, les mêmes plans se répètent cinq fois : le fidèle est montré en gros plan buvant à la coupe, puis Tomas est filmé en contre-plongée récitant les paroles du Christ. Dès cette séquence d'ouverture, le pasteur est présenté comme un individu à part de la communauté. Le film s'ouvre sur un plan long et rapproché du pasteur disant la messe. Nous découvrons dans le plan suivant qu'il est en fait dos aux fidèles. Pendant toute la séquence, il est maintenu devant l'autel et derrière la balustrade qui le sépare de ses paroissiens. Dans le jeu des champs/contre-champs, il fait pendant à lui seul au reste de la communauté unie, en apparence. Le film raconte la confrontation de toutes ces solitudes qui aboutit, dans le drame, à l'explosion de la communauté.



Tomas est le personnage le plus individualiste du film. Il est emmuré seul, face à lui-même et à ses doutes. Si sa solitude est si grande, c'est parce qu'il a perdu la foi et cette perte est à l'origine du délitement de la communauté. Il ne croit plus, donc ne peut plus remplir le rôle qui lui avait été confié dans la première scène, celui du berger qui veille sur l'unité du troupeau. Il faut qu'il y ait cette incroyance soudaine pour que Tomas devienne le personnage maléfique incapable de porter secours à Jonas et torturant la femme qu'il aime. Jacques Aumont a rappelé les citations de Bergman sur sa vision du mal :

« Je veux décrire l'activité omniprésente du Mal qui se propage grâce à des procédés microscopiques et ultra-secrets, comme une chose, microbe ou autre dotée d'une vie indépendante au sein d'une vaste relation de cause à effet »¹⁸⁷

¹⁸⁷ Entretien d'Ingmar Bergman en 1947 cité par Jacques Aumont, in : *Ingmar Bergman, « Mes films sont l'explication de mes images »*, op.cit., p.107.

puis vingt ans plus tard :

« Je croyais à cette époque – et j’y ai cru longtemps – à l’existence d’un Mal virulent, ne dépendant nullement de facteurs liés à l’environnement ou à l’hérédité. Appelez-le péché originel ou ce que vous voulez, en tout cas il s’agit d’un mal actif dont les êtres humains, contrairement aux animaux, ont le monopole. »¹⁸⁸

C’est ce Mal microbien qui s’est immiscé en Tomas pour lui faire perdre la foi et faire de lui un de ses démons. Jonas est à son tour gagné par le mal, sous la forme de la peur. Là encore, il fait le choix de la solitude. C’est sa femme qui va demander de l’aide au pasteur, alors que Jonas se tait. Le Mal qui ronge les deux hommes est une expérience solitaire, c’est même lui qui les isole. Tomas et Jonas, lorsqu’ils sont confrontés l’un à l’autre, ne peuvent rien l’un pour l’autre. Le pasteur s’enfonce dans ses doutes et la peur de Jonas, transformée en angoisse, a raison de lui. Les deux personnages qui luttent contre le Mal, Märta et Algot, le sonneur de cloches, sont aussi seuls. Mais ils mettent leur solitude au service de l’autre : Märta se dévoue entièrement à Tomas et Algot, à la fin du film, lui ouvre les yeux en lui parlant de la Passion du Christ. Dans la dernière scène, le pasteur rend un culte devant une église vide. Seuls Märta et Algot sont présents pour l’écouter. La communauté a bien volé en éclats, mais, dans la confrontation des solitudes, il reste un espoir : que les personnages du bien parviennent à vaincre les forces obscures qui se sont propagées.

Les Oiseaux décrit aussi la décomposition d’une communauté. Lorsque Melanie arrive à Bodega Bay, le village est une société soudée. En témoigne son parcours pour connaître le prénom de la petite-sœur de Mitch et pour se rendre chez elle : tout le monde se connaît et se tutoie. Dans ce contexte, son arrivée ne passe pas inaperçue. Mais au fil des attaques, ce petit sentiment d’appartenance se délite. Déjà, après que Melanie a été attaquée par une mouette sur le bateau qu’elle a loué, lorsque Mitch la conduit au restaurant pour la soigner, sa blessure l’isole et la stigmatise. Les attaques progressent ensuite en s’étendant à tout le village : les oiseaux déferlent sur les invités au cours de la fête d’anniversaire de Cathy, puis, obéissant à la même logique, sur les enfants au sortir de l’école. La cruauté qui est atteinte alors a raison de l’organisation sociale. Les divergences éclatent au cours de la longue séquence dans le restaurant, entre Melanie qui décrit la scène dont elle a été témoin, la vieille ornithologue qui soutient le contraire, ceux qui sont sceptiques, ou ne se prononcent pas. Lorsque Mitch entre à son tour dans le restaurant, il tente de mobiliser toutes les forces pour organiser une protection, mais n’y parvient pas. L’officier de

¹⁸⁸ *Le Cinéma selon Bergman*, cité par Jacques Aumont, in : *Ingmar Bergman*, « *Mes films sont l’explication de mes images* », *op.cit.*, p.107.

police qui arrive avec lui, comme toujours chez Hitchcock, n'est pas à la hauteur de la situation ; il ne veut pas ouvrir les yeux et s'obstine à croire que Dan Fawcett a été tué par des cambrioleurs. Arrive le moment où la dislocation définitive de la communauté de départ éclate en quelques plans : alors que tout le monde est encore dans le restaurant, la station-service est attaquée par des mouettes ; tous les hommes sortent pour venir en aide à ceux qui s'y trouvent, mais des litres d'essence se déversent sur le sol ; à côté, un homme qui vient de se garer allume une cigarette et s'apprête à jeter son allumette encore chaude dans la flaque du carburant qu'il n'a pas vu. Tous les personnages restés à l'intérieur ouvrent la fenêtre du restaurant pour le mettre en garde. Chacun tente de sortir son visage par la fenêtre plus loin que son voisin et de crier plus fort. L'homme à la cigarette les regarde, interloqué, sans comprendre un mot de leurs vociférations désordonnées. Il lâche son allumette et brûle avec sa voiture. Et devient la première victime de l'échec de la communauté. Il aurait eu la vie sauve si tous s'étaient entendus pour qu'un seul ne lui crie de ne pas jeter cette allumette. Mais il semble que le lien social ne résiste pas à la catastrophe. D'ailleurs, à partir de cet instant, le récit se concentre exclusivement sur la famille Brenner qui se barricade seule. La famille devient la seule instance protectrice face au déchaînement du mal et la seule qui vaille qu'on se sacrifie pour elle. De chronique d'une communauté, le film devient drame familial, mettant en scène le resserrement des liens entre les membres d'une même famille face à l'adversité. Melanie qui était rejetée au sein de la société villageoise, accusée d'être une sorcière, pourra finalement être acceptée dans la famille par la mère qui, pourtant, lui était hostile avant l'émergence de la violence dans son monde.



Vivre dans la peur pose également la question de la famille comme instance de protection et de lutte face au mal. Kiichi est un personnage qui n'est pas si éloigné de Mitch Brenner. Alors qu'il pense tout le Japon condamné à court terme par le péril atomique, sa préoccupation première reste de sauver les siens. La scène que nous avons déjà décrite dans laquelle Kiichi croit assister à l'explosion d'une bombe dans l'éclatement de l'orage est, en cela, emblématique. La première

réaction du père de famille à cet instant est de se jeter sur son fils bébé pour le protéger. La grand-mère de *Rhapsodie en août* a exactement la même attitude quand, dans la même situation, elle recouvre ses petits-enfants d'un drap blanc et s'allonge sur eux. Le rapport à la famille dans *Vivre dans la peur* a également cela de positif que l'alarmisme du vieil homme, interprété comme de la folie par les siens, permet aux familles cachées de Kiichi d'être acceptées au sein de la famille légitime. On se montre les photos de famille, on prend soin ensemble du nouveau-né, une des filles de Kiichi va jusqu'à confier à la plus jeune de ses maîtresses que sa propre mère n'a rien contre elle et n'est pas hostile. Kiichi prend même la peine de les réunir tous une dernière fois pour réitérer sa demande de partir s'installer ensemble au Brésil. Son épouse se place à ses côtés et, en pleurs, supplie tout le monde d'accéder à son souhait. Cela ne doit pas faire oublier, bien sûr, que la famille, dans *Vivre dans la peur*, est une instance malade. Elle choisit de trainer au tribunal celui qui sort du rang, fusse-t-il son chef. Elle l'abandonne et lui tourne le dos jusqu'à ce qu'il commette un geste désespéré (l'incendie de l'usine) et soit interné pour de bon. Un de ses fils, en sortant de sa chambre d'aliéné dira même : « Il se sentira heureux dans cet hôpital. », ce qui choque tout de même les autres enfants. Le médecin Harada, médiateur au tribunal, est le seul personnage principal qui ne fait pas partie de la famille ; il est le seul entièrement bon et compréhensif, le seul aussi à prendre au sérieux la peur de Kiichi. Alors que la famille, au contraire, reste à la fois impuissante et sourde. Les fils ne sont pas à la hauteur de la situation et ne parviennent pas à s'entendre, la jeune fille voudrait aider son père mais est réprimandée de toutes parts, l'épouse, enfin, reste prostrée et à bout de force. Cependant, le dernier plan à nous montrer les membres de la famille réunis est d'une force visuelle saisissante. Ils sortent tous ensemble du couloir de l'hôpital. La mère reste devant, soutenue par sa fille et son gendre, suivie du reste de la famille. Ils semblent presque marcher au pas, en formant bloc derrière la mère bouleversée. Ils s'engagent dans la longue rampe qui fait office d'escalier et descendent ainsi, groupés, vers la caméra. La famille a dû se débarrasser de Kiichi, élément malade, pour retrouver son unité. Finalement, et de manière tout à fait imprévue, le réconfort et le soutien face à l'angoisse viennent de l'amitié, à travers le personnage de Harada, qui rend visite à Kiichi et reste debout à ses côtés lorsque celui-ci voit, par sa fenêtre, dans un délire, la terre brûlée par les assauts du soleil.



Le groupe des survivants de *The Survivors*, puis par analogie l'équipe du film dans *L'Etat des choses* posent des questions similaires. Dans les scènes de science-fiction, la communauté humaine apparaît comme un élément obligatoire à la survie. Le leader, Mark – extension du réalisateur Friedrich Munroe –, endosse le rôle du chef de famille traditionnel illustré par Mitch Brenner. C'est lui qui conduit le groupe, prend les décisions et garde toujours en tête le but à atteindre. Il n'hésite pas à achever l'enfant condamnée et à laisser son corps derrière lui avant de reprendre la route, sans autre forme de cérémonie. Mitch et Mark sont les représentants les plus flagrants d'une forme d'héroïsme, qui serait associée à la virilité, à la résistance physique, au courage, et surtout à la capacité d'assurer la protection ou la survie de ceux qu'ils placent sous leur charge. Mais tous les deux ont aussi en commun de n'accomplir, finalement, aucun acte véritablement héroïque. Dans *Les Oiseaux*, c'est Melanie qui se propose de veiller sur Cathy, qui protège les enfants à la sortie de l'école, ou qui part inspecter le grenier de la maison après l'attaque. Mark, de son côté, est trop dénué de sentiments pour apparaître comme une figure de héros véritable. Mark, Mitch, mais aussi la famille Nakajima posent la question de la place d'une virilité triomphante dans la survie et la catastrophe. Kiichi ne parvient pas à s'imposer et ses fils sont des personnages sans consistance ; Mitch, finalement, n'accomplit presque rien ; Et Mark, au contraire, ne ressent plus rien. Face au déchaînement du mal, les stéréotypes deviennent caducs. Mike Hammer dans *Kiss me deadly*, quant à lui, est la figure parfaite de l'anti-héros. Il est présenté d'emblée comme un être peu aimable, plus attaché à sa voiture qu'aux relations humaines, comme un homme misogyne et rustre. Il poursuit son enquête par bravade et curiosité et l'intrigue se résout presque malgré lui, voire par sa faute. Pourtant, il reste un personnage héroïque, n'étant pas contaminé par l'angoisse. Ce qu'il découvre l'étonne à peine, l'effraie encore moins, et il poursuit sa quête de vérité coûte que coûte. C'est aussi parce qu'il chemine seul et qu'il n'a pas, comme les autres personnages masculins, la responsabilité de la protection d'une famille.

Mike Hammer est, certes, un personnage solitaire, il ne reste pas pour autant seul face au déchaînement, lorsque Gaby Rodgers ouvre la boîte radioactive et fait progressivement exploser la maison où elle se trouve, avec Velda, la maîtresse de Mike qu'elle a enfermée dans une chambre, et Mike lui-même à ses trousses. Lorsqu'il retrouve la fugitive, celle-ci lui tire un coup de revolver dans le ventre, juste avant d'ouvrir la boîte. Mike assiste blessé au spectacle de la lumière qui consume Gaby Rodgers et au début de l'incendie. Il se redresse et dévale les escaliers à la recherche de Velda, alors que les flammes grandissent. Il entend sa maîtresse crier derrière une porte à l'étage et revient sur ses pas pour l'enfoncer et délivrer Velda. Le couple sort de la maison en se soutenant mutuellement. Lorsqu'ils arrivent sur la plage et courent le plus loin possible jusqu'à la mer, leurs corps se confondent en une seule masse infirme et mal assurée. Mike trébuche, Velda le relève et ils s'enfoncent ensemble dans l'eau jusqu'à la taille et regardent, horrifiés, la maison qui explose sous leurs yeux. Dans cette scène finale, un lien se crée entre les deux personnages qui était absent tout au long du film. Il faut qu'il y ait ce cataclysme pour qu'ils aient besoin l'un de l'autre et prennent conscience, malgré eux, que leur survie se fait à deux. On ne peut pas évoquer ce couple, où l'homme et la femme prennent la mesure de l'amour qu'ils partagent à l'instant où ils doivent faire face à la possibilité de leur mort, sans le comparer aux étreintes vénéneuses des deux amants d'*Hiroshima mon amour*. L'homme et la femme du film d'Alain Resnais obéissent au mouvement inverse à celui du couple que forment Mike Hammer et Velda : ce n'est pas à la découverte de l'autre qu'ils partent dans leurs étreintes, mais à la découverte d'eux-mêmes. L'héroïne reste incapable d'envisager autrui : elle ne voit rien à Hiroshima et ce qu'elle perçoit dans le corps de son amant est le souvenir de son premier amour tragique. A la fin de *Kiss me deadly*, l'amour partagé est la seule force qui permet la survie ; dans *Hiroshima mon amour*, il n'est pas une force qui se partage, mais une sorte de traitement anti-douleur que l'on s'administre à soi-même. Au-delà de la frivolité qui avait choqué Kurosawa dans un contexte post-atomique, *Hiroshima mon amour* est un film qui affirme qu'après la Seconde Guerre Mondiale, les souffrances de l'Occupation et les bombardements nucléaires, l'amour n'est plus possible. On ne peut plus aimer au présent après 1945. Les corps enlacés et mourant de Mike Hammer et Velda sur la plage affirment l'inverse : face à la possibilité de la destruction totale, l'amour est le seul refuge.



Un miracle

Alain Bonfand a défini le miracle théologique comme « la possibilité que cela ait lieu à l'intérieur même de l'impossible »¹⁸⁹. Etudier le miracle revient donc à se demander ce qui, dans la situation limite de fin du monde que nous avons décrite, reste possible. Reprenons un passage de *L'Espèce humaine* que nous avons déjà cité où Robert Antelme décrit son visage qu'il voit dans un morceau de miroir qu'on lui tend :

« Cet objet neuf, isolé, encadré, n'avait rien à faire ici. Il ne pouvait que désespérer radicalement, faire mesurer de façon insupportable une distance dont la nature même était insupportablement incertaine : ce n'était pas là un état passé dont on n'aurait eu qu'à se souvenir, comme tous les autres états passés, et qui aurait été comme tous les autres, simplement déchirant. C'était exténuant. C'était ce que l'on pouvait, pouvait réellement redevenir demain, et c'était le plus impossible. »

La réapparition du visage nié, *dévisagé*, qui résiste sur le morceau de miroir est un miracle. L'entrevue de la possibilité que cet impossible du visage résistant soit retrouvé à jamais est un miracle plus grand auquel on n'ose croire ; ou plutôt auquel il est insoutenable d'être confronté, tant son impossibilité semble irrévocable. Et pourtant, faut-il croire au miracle, à la possibilité que cela ait lieu, malgré tout, à l'intérieur de ce qui semble le plus impossible ?

Les fins de *L'Eclipse* et de *Vivre dans la peur*, si semblables sur le plan formel, diffèrent en réalité selon cette idée du miracle. *L'Eclipse* est un film dans lequel la notion d'impossible n'entre pas en jeu. Elle ne semble pas compatible avec la notion de fascination qui est, chez Antonioni, le moyen privilégié du phénomène qui apparaît dans l'image. Citons encore Alain Bonfand :

« Antonioni invente un sublime qui lui est propre, un sublime de l'ordinaire ou plutôt un sublime où ce qui est en deçà de l'ordinaire, ce qui est déchu, déshérité, lépreux, en déroute ou en faillite prend le

¹⁸⁹ Définition énoncée dans son cours à l'ENSBA durant l'année 2013-2014.

relief (c'est-à-dire la noblesse) de l'extraordinaire, du formidable, littéralement de ce qui effraie dans le visible. »¹⁹⁰

L'impossible n'intéresse pas Antonioni, il cherche plutôt l'apparition esthétique dans son incomplétude et son énigme. Nous avons déjà évoqué la silhouette fascinante du château d'eau qui prend la forme du champignon atomique et apparaît violemment dans l'image dès la première scène, lorsque Vittoria ouvre les rideaux des fenêtres. On le retrouve au début de la séquence finale, où il veille et inquiète tout le paysage qu'il domine. Il est un objet parfait de la fascination antonionienne dans le film, car sa visibilité, comme impromptue, lui vient du vertige de l'angoisse devant la néantisation qui s'accomplira dans le dernier plan. La mélancolie est l'autre état d'être antonionien qui révèle dans un agrandissement fascinant les objets qu'elle touche. Prenons en exemple une scène d'*Il Grido*¹⁹¹. Aldo, le héros du film qui erre le long du Pô après le départ de sa compagne, se trouve sur un terrain-vague avec sa fille qui s'est endormie et sa maîtresse, Virginia. L'étreinte d'Aldo et Virginia est surprise par l'enfant qui se réveille. Leur amour meurt à cet instant. Aldo murmure le prénom de sa compagne disparue et Virginia s'enfuit sur un chemin qui ne mène nulle part. Le sol chaotique de ce décor est jonché de lourdes bobines en bois qui, conjointement, dissimulent et dévoilent les silhouettes, et accomplissent par un brouillement d'échelle l'agrandissement infini du vide du paysage. Ces bobines, en elles-mêmes, sont des objets agrandis jusqu'à la fascination. Outils banals jetés là au rebus, elles sont prises dans « le vertige mélancolique »¹⁹² qui leur confère un excès de visibilité dans l'image. Ces bobines et le château d'eau de *L'Eclipse* sont deux formes témoignant du nouveau sublime antonionien et qui prennent leur caractère de mystère fascinant dans « l'étendue et l'immobile »¹⁹³ du paysage de la périphérie. La plaine du Pô est en elle-même, et particulièrement dans cette scène d'*Il Grido*, une image de l'absolument grand¹⁹⁴ ; cette immensité est suggérée par le champignon atomique dans *L'Eclipse* qui donne une idée, à l'intérieur de cette banlieue, de la terreur de l'infiniment grand. La différence entre les bobines et le château d'eau vient de cette Grundstimmung qui les fait apparaître : la mélancolie dans *Il Grido*, l'angoisse dans *L'Eclipse*. La fin du film approfondit cette idée en montrant l'aveuglement, c'est-à-dire le phénomène d'apparition de l'angoisse dans l'image, en agrandissant jusqu'à saturation du cadre, un objet ordinaire ou déchu : un des réverbères pris dans une série insignifiante qui éclaire une rue qui n'en est pas une. C'est la mise en contact de la

¹⁹⁰ Alain Bonfand, *Le cinéma de Michelangelo Antonioni*, op.cit, p.10.

¹⁹¹ *Le Cri*, 1957.

¹⁹² Expression empruntée à Alain Bonfand in : *Le cinéma de Michelangelo Antonioni*, op.cit.

¹⁹³ *Idem.*, p.11.

¹⁹⁴ Alain Bonfand l'a montré p.21.

fascination et de l'angoisse qui crée la fission où se dissout l'étant. Les objets agrandis, qui sont les déchets de la fission, restent, eux, innommés et énigmatiques.



Il Grido



L'Eclipse

La brûlure à la fin de *Vivre dans la peur* est, elle, du côté du surgissement de l'impossible. Son apparition est préparée dès la scène précédente, dans laquelle Harada discute du cas de Kiichi avec son médecin. A l'arrière-plan, derrière un grillage, un dortoir peuplé de fous. Au début de la scène, certains se sont massés devant la cloison pour fixer, de leurs yeux malades, Harada qui vient d'arriver. Alors que la conversation s'engage au premier plan, des infirmiers viennent chercher les fous restés devant le grillage pour les reconduire vers leurs lits. La vue se dégage ainsi sur le dortoir. Derrière le médecin, c'est une sorte de masse grouillante qui s'étend en une image d'un chaos poisseux, inquiétant par sa folie et son aspect informe. On ne peut pas voir toutes ces faces dévisagées par la maladie sans penser aux descriptions de Robert Antelme, au « moignon de figure »¹⁹⁵ du Vendéen qui va mourir. « Il est tout à fait envisageable que l'humanité de demain ne soit plus faite que de créatures étranges et innommables » en a conclu Oé¹⁹⁶. Nous les avons sous les yeux. C'est l'homme nouveau de l'ère atomique qui s'agite derrière le grillage comme un animal en cage, ou qui regarde le vide qui l'a recraché dans cette masse malade. Voici l'état de la

¹⁹⁵ Robert Antelme, *L'espèce humaine*, *op.cit.*, p.293.

¹⁹⁶ Kenzaburo Oé, *Notes de Hiroshima*, *op.cit.*, p.270 (avant-dernière page).

Terre, désormais. Kiichi avait raison. Son médecin lui-même en convient : « Est-ce vraiment lui qui est fou ? Ou nous, qui restons impassibles en ces temps de folie ? ». Après ces mots, il reste prostré dans le silence, ne jette plus un regard à Harada qui prend congé, envahi comme il l'est par son désespoir. Dans ce monde de l'impossible, le délire de Kiichi est un miracle. L'environnement de la scène où Harada lui rend visite contraste absolument avec les plans précédents dans le bureau du médecin. La cellule aux murs nus est baignée de la lumière blanche de l'unique fenêtre. Harada en est inondé en franchissant le seuil. Kiichi reste assis sur son lit dans la pénombre. Au contraire, pendant le délire du malade, Harada restera de dos, impassible. C'est que Kurosawa cherche à rendre par l'image la conviction de Kiichi que, dans cette cellule, il se trouve sur une autre planète où il est en sécurité. La terre reste en-dessous, peuplée des fous massés derrière le grillage du bureau du médecin chef, qui ne sont plus destinés qu'à une lente agonie. Mais la cellule de Kiichi s'est évadée de cet impossible pour créer l'espace d'un possible retrouvé à travers le délire du malade. Lorsque Kiichi se dresse et répète en fixant le plein soleil derrière sa fenêtre « La terre brûle. La terre brûle. », c'est parce que de là où il se trouve, il assimile la Terre au soleil lointain. Depuis sa chambre miraculeuse, il contemple la Terre des fous livrée aux flammes jusqu'à n'être plus que cette boule de feu qui l'aveugle. Ce point de vue extérieur impossible sur la destruction totale de la Terre est absent de *L'Eclipse*, où la néantisation finale ne laisse aucun autre témoin que le spectateur lui-même. Chez Antonioni, l'objet agrandi, produit de la fission qui résulte de la rencontre de la fascination et de l'angoisse, disparaît avec tous les étants du monde. Il ne reste que l'écran noir et la musique qui met en sons la destruction. Dans *Vivre dans la peur*, Kiichi, aveuglé par la vision de la mort absolue, est jeté dans le *né-ens* de l'angoisse. Mais dans cette absence d'étants, il reste son délire miraculeux, cette chambre à l'abri, seule dans le cosmos.



Comme Mike Hammer et Velda qui se réunissent au milieu de la destruction à la fin de *Kiss me deadly*, un plan de la scène finale des *Oiseaux* propose l'image d'un lien qui subsiste dans cette fin du monde annoncée. La famille a pris place dans la voiture. Melanie est blottie contre Lydia, la mère de Mitch. On voit en gros plan les mains de la jeune femme blessée se serrer autour de celles de Lydia, puis ses yeux se lever vers elle. Et Lydia lui sourit. La mère de Mitch demeurait hostile à Melanie dès le début du film, mais dans l'impossibilité d'un monde pris déjà dans la destruction, pourtant, elle lui sourit. Le visage implorant de Melanie et la réponse douce de Lydia apparaissent malgré la fin du monde, ou grâce à elle. Ce sourire, comme réponse dérisoire à la croûte des oiseaux, affirme la possibilité que cette tendresse ait lieu, à l'intérieur même de l'impossible. Et c'est un miracle.



Conclusion : Une forêt qui s'étendrait de Tchernobyl à Fukushima

Terre de départ

Au début de l'année 2014, la plasticienne Angelika Markul présente, dans le cadre de l'exposition *L'Etat du ciel* au Palais de Tokyo, une série de salles qu'elle intitule : « Terre de départ ». Dès la première, le spectateur est pris dans un paysage dévasté, imprégné d'une dangerosité latente. Films et installations se répondent pour créer une même sensation d'un monde en fin de course, d'une planète à l'agonie. Le titre qu'elle a choisi vient d'une croyance des Indiens du Chili selon laquelle la terre ne serait qu'une zone de départ ou de transit, avant que l'homme ne gagne d'autres étoiles. Cette idée fait écho à une phrase de Vincent Van Gogh dans une lettre adressée à son frère Théo : « Si nous prenons le train pour nous rendre à Tarascon ou à Rouen nous prenons la mort pour aller dans une étoile. »¹⁹⁷. Le propre du travail d'Angelika Markul est en effet d'appréhender la mort et la destruction de la terre à l'échelle du cosmos. La dernière salle, d'ailleurs, a pour titre « 400 milliards de planètes » et propose une vidéo du télescope géant de Cerro Paranal dans le désert chilien de l'Atacama. La seule échappée désormais possible est de quitter la terre pour gagner d'autres étoiles. Nous pensons ici au délire de Kiichi à la fin de *Vivre dans la peur*, pour qui sa petite chambre d'hôpital est devenue une planète à part, flottant dans le cosmos, loin de la terre dévorée par les flammes de la radioactivité. Seul sur son étoile, il plaint les hommes restés sur la terre qui se consume au loin. Inventer cette autre planète, saine et protégée, est le seul moyen pour Kiichi de maîtriser sa peur, devenue angoisse devant la possibilité de la néantisation totale. Le propos d'Angelika Markul est semblable : après avoir traversé une terre plongée dans la catastrophe et le chaos, la seule issue offerte au visiteur demeure

¹⁹⁷ L.A.S. de Vincent Van Gogh à Théo Van Gogh, datée 9 ou 10 juillet 1888, original conservé au Van Gogh Museum d'Amsterdam (inv. nos. b547 a-b V/1962). Nous remercions ici Alain Bonfand pour nous avoir fait connaître cette citation dans le cours sur Jean-Luc Godard qu'il a donné à l'ENSBA dans le courant de l'année 2013-2014, cette phrase ayant été reprise plusieurs fois par le cinéaste.

l'éloignement cosmique sur une des 400 milliards d'autres planètes flottant dans la galaxie. L'artiste inscrit ainsi la dévastation de la surface de la terre dans le temps géologique de sa création - en même temps que de celle du cosmos dans son entier - pour rendre prégnant le sentiment d'une mort possible de notre planète suite, notamment, à une catastrophe écologique d'origine naturelle ou industrielle. En entrant dans l'exposition, le visiteur est confronté au paysage de la ville abandonnée de Tchernobyl, où la nature a repris ses droits malgré les taux dangereux de radiations. La vidéo projetée est complétée par une installation reprenant, dans des matériaux naturels, certaines des formes significatives du film, notamment les lignes des jeux du parc pour enfants de la ville. La salle suivante poursuit la même expérience : la pièce est vide, obscure et lourdement silencieuse. Les murs en sont couverts d'une substance noire, nouvel avatar de ces matières de l'angoisse qui prophétisent l'apocalypse. Nous nous retrouvons ici face au silence de la destruction accomplie et au milieu du vide qu'elle projette. Il ne reste que cette matière noire qui a tout couvert, tout étouffé. Ensuite, Angelika Markul reconstruit un paysage qui pourrait passer pour une citation de celui des *Démons gémissants* de Kurosawa¹⁹⁸ ou du *Désert rouge* d'Antonioni ; un paysage en sang, contaminé par l'angoisse où tout est brûlant et indistinct, pris dans la même maladie. Avant l'envolée finale vers les autres planètes, nous traversons un dernier souvenir de la terre, une vue de cascades coulant à l'envers, ou plutôt remontant dans le cours de leur fleuve. L'image littérale de la remontée dans le temps d'avant la destruction.

La première vidéo, tournée sur le lieu de la catastrophe, a pour titre *Bambi à Tchernobyl*. La musique du film de Walt Disney a été retravaillée sur une partition trouble et inquiétante. Les ruines de la ville toxique défilent devant la caméra : les habitations, les boutiques, les parcs, puis une fête foraine dont la grande roue, dévorée par la rouille, reste figée à jamais. Partout, la nature s'étend à nouveau, jusqu'à ronger ces ruines malades. Une nature terrifiante par cette emprise et cette dévoration. Kenzaburo Oé écrivait à propos de la flore d'Hiroshima :

« D'après les documents concernant Hiroshima, quelqu'un avait prédit qu'à la suite du bombardement atomique, aucune végétation ne repousserait à cet endroit pendant soixante-quinze ans. L'auteur de cette prédiction était-il un prophète stupide trompé par son jugement hâtif ? Non, c'était au contraire l'observateur le plus direct de cette situation extrême. Mais sa prévision a immédiatement été contredite par la réalité : la pluie de la fin de l'été a bien vite stimulé, sur cette terre dévastée, une nouvelle germination. Et pourtant, la véritable destruction ne s'est-elle pas faite beaucoup plus en profondeur ? En observant au microscope un spécimen de feuilles de *Veronica Persica* dont les cellules agrandies étaient déformées, rongées par une laideur subtile pour laquelle il n'est pas de mots, j'ai

¹⁹⁸ Un des chapitres du film *Rêves*.

éprouvé – je m’en souviens – la même nausée brutale, venant du plus profond de l’être, que devant le corps d’une personne blessée. En fait, toutes les plantes de Hiroshima, à présent drues et verdoyantes, ne portent-elles pas ainsi en elles la même fatale destruction ? »¹⁹⁹

Ici, la caméra d’Angelika Markul s’aventure dans la forêt enserrant la ville et qui est désormais l’unique paysage de la zone interdite. Elle en scrute les arbres, la terre et les rares percées de ciel. La végétation est noire, humide, comme suintante. Les images sont scandées d’un écran blanc, soudain aveuglant, qui rappelle au néant le sol de Tchernobyl. Cet aveuglement répété veut nous faire voir que cette terre fut brûlée, qu’elle connut cette irradiation mortelle et qu’elle en reste marquée pour toujours. La soudaineté de l’apparition du blanc fait s’entrechoquer les temporalités : l’instant de la catastrophe vient constamment se rappeler au temps naturel pour marquer son emprise toujours renouvelée et annoncer sa victoire finale. Le cas de cette terre est bien désespéré, où même la nature n’est plus une force vitale, où le vent est un souffle malade et où la forêt est une infection qui se propage.

Fukushima, de l’aube au crépuscule

La zone interdite entourant Fukushima s’étend sur 515 km² dont 408 de forêt, elle laisse des villages entiers à l’abandon, invivables au cœur d’une des zones les plus hautement radioactives du globe. C’est ce lieu qu’a choisi Fujii Hikaru pour installer sa caméra²⁰⁰. Dans la vidéo *Record of a coastal landscape* d’une durée de douze minutes, il capte en plan fixe le lever du soleil dans un village à proximité de Fukushima le 30 août 2012 à cinq heures du matin. Il a décidé, lui aussi, de filmer la forêt où la lumière se diffuse lentement et où les sons peu à peu s’éveillent. Le temps naturel est lent : douze minutes d’un unique plan comme un enregistrement rigoureux et neutre des activités de la forêt. A la fin de la vidéo, trois chiffres s’impriment sur l’image : la latitude, la longitude et l’altitude du point choisi, puis apparaît le niveau de radiation, dangereusement élevé. Ce dernier chiffre est devenu, comme les autres, une donnée constitutive et essentielle du paysage. Le temps saisonnier de la nature se heurte ainsi à un temps mathématique et géologique qui le dépasse infiniment. Cette œuvre, comme celle d’Angelika Markul, pose la question de la radioactivité à l’échelle de la vie de la planète : de sa création et de sa fin devenue possible. Le niveau de radiation dans *Record of a coastal landscape* prend la même valeur que les données de

¹⁹⁹ Kenzaburo Oé, *Notes de Hiroshima, op.cit.*, p.185.

²⁰⁰ L’œuvre de Fujii Hikaru a été présentée par Michaël Ferrier dans sa conférence « Fukushima ou la traversée du temps. Notes sur l’art au temps de Fukushima » donnée dans le cadre du cycle « Prophétie, apocalypse et temps » à l’auditorium du musée du Louvre le 16 juin 2014.

l'ordre du million d'années que sont les latitudes, longitudes et altitudes. Là où le travail de Fujii Hikaru diffère de celui d'Angelika Markul est dans la façon dont les deux artistes filment la forêt : la flore est toxique et inquiétante dans *Bambi à Tchernobyl*, alors qu'à Fukushima, rien ne laisse présager dans le paysage la déflagration du chiffre blanc qui s'imprime sur l'image et vient clore la vidéo. L'œuvre d'Angelika Markul est entièrement prise dans le temps de la catastrophe qui se dit dans l'apparition de cet écran blanc qui scande le film ; il n'y a plus de cycle naturel, le soleil ne peut plus se lever quand tout est figé dans la maladie. Au contraire, Fujii Hikaru insiste davantage sur l'impossibilité de la représentation de la radioactivité. Elle ne peut pas apparaître plastiquement dans l'image et oblige d'avoir recours à l'écriture (c'est-à-dire à la parole). De cette façon, *Bambi à Tchernobyl* relève d'une forme de suspense : la catastrophe a eu lieu ou est encore en cours et le temps adopte la forme de sa propagation ou de son imminence. Quelque chose a explosé et se soulève encore dans l'image. Et le paysage reste cette tumeur contagieuse ; image en suspend de la mort à l'œuvre, dans l'attente douloureuse d'un ultime souffle malade. A l'inverse, le taux de radioactivité à la fin de *Record of a coastal landscape* surgit dans l'écran avec la force de la surprise, car rien dans l'image ne préparait à son apparition. On peut même dire que la longueur de ce plan fixe, en installant une forme de contemplation, semblait interdire tout sursaut dans l'image. Il est vrai que les chiffres qui s'inscrivent en blanc à la fin de la vidéo ne sont pas de l'ordre du déchainement – contrairement à l'écran blanc de *Bambi à Tchernobyl*. Ils ne sont qu'un élément de cet enregistrement (*record*) neutre et objectif. Leur puissance d'effroi vient de ce qu'ils éveillent dans l'esprit du spectateur, bien plus que de leur forme d'apparition sur l'écran. La radioactivité semblerait s'inscrire dans une forme de banalité de paysage. Fujii Hikaru nous fait sentir comme personne que ce taux de radiation est une donnée nouvelle qui a acquis quasiment immédiatement la vérité et l'éternité de toutes les autres données qui peuvent définir un point précis à la surface de la Terre.

« *Il faut faire voir le vent comme il faut savoir faire entendre le silence* »²⁰¹

Les vidéos d'Angelika Markul et de Fujii Hikaru se retrouvent dans leur tentative de faire *sentir* le paysage. Et c'est peut-être ce qui lie le mieux tous nos films. Tous cherchent non seulement à faire surgir l'invu derrière ou au-delà du visible, mais encore à le faire *sentir*. Toutes ces images de fin du monde n'ont d'autre but que de rendre le sentiment de l'effroi, de la terreur et de

²⁰¹ Alain Bonfand, *Le cinéma de Michelangelo Antonioni*, op.cit., p.132.

l'angoisse. Dans *L'Eclipse*, comme l'a noté Alain Bonfand²⁰², le vent souffle dès la première scène à travers le ventilateur posé dans la pièce. Dans les derniers plans du film, avant la longue séquence finale, le visage de Monica Vitti se tourne une dernière fois pour regarder le vent dans les branches des arbres. Puis le temps se fige et le silence tombe, le vent disparaît avec son écoulement. Lorsqu'Antonioni filme à nouveau les arbres au cours de cette dernière scène hors diégèse, c'est précisément pour nous en montrer l'immobilité. Les feuilles sont couvertes de gouttelettes que l'on devine toxiques. La nature est l'objet qui dit le mieux ce sentiment de dérèglement dans le cataclysme nucléaire. La sensibilité de la nature sur l'écran devient le moyen privilégié du passage à cet invu ressenti. Ici se rejoignent l'arbre décharné recouvert de corbeaux de la fin des *Oiseaux*, la forêt malade et la tempête de *L'Etat des choses*, la marée montante sur la plage de *Kiss me deadly* et l'ombre de l'arbre qui brouille les visages de *La Jetée*. L'orage de *Vivre dans la peur* et sa réplique dans *Rhapsodie en août*. Les pissenlits géants de *Rêves* et les champignons chez Hergé. La neige des *Communians*. Et la lumière sans soleil.

Le silence gagne au crépuscule quand descend la nuit. Le soleil se couche en même temps sur Bodega Bay, sur les ruines d'un hôtel au Portugal, sur une plage de Californie ou sur l'hiver d'un village suédois.

²⁰² Alain Bonfand, *Le cinéma de Michelangelo Antonioni*, op.cit., p.132.

Table des matières

Remerciements	1
Avant-propos	2
Introduction	4
Fission, images de l'apocalypse.....	11
Inscription de la bombe	11
Mémoires d'images : Kanto, Bergen-Belsen, Hiroshima.....	13
La dernière image du monde possible	19
Le châtement de l'atome	28
Le temps de la catastrophe.....	36
L'apocalypse documentaire : la question des images d'archives	45
Un futur anachronique	50
Ces espaces infinis.....	54
Propagation, le mal qui court	56
Le Phare et les « cimetières de la terre »	56
Généalogie des matières de l'angoisse	57
Dans le vol des oiseaux	65
Le spectre de la lumière.....	70
C'est la mer mêlée au soleil.....	78
Une tumeur	81
Les démons, le corps et la chair.....	84

L'homme contaminé, l'horizon de l'angoisse	94
Dévisagé	94
Aveuglé.....	107
Torturé	112
Les prophètes.....	121
Les silences.....	129
Le dessein et la fin : l'homme face au mal	136
Un miracle	144
Conclusion : Une forêt qui s'étendrait de Tchernobyl à Fukushima	150
Terre de départ.....	150
Fukushima, de l'aube au crépuscule.....	152
« Il faut faire voir le vent comme il faut savoir faire entendre le silence ».....	153
Table des matières	155
Index des films cités	157
Bibliographie	160

Index des films cités

Films du corpus principal

Vivre dans la peur, Akira Kurosawa, 1955.

Kiichi, chef de famille et propriétaire d'une usine de charbon au Japon, veut convaincre sa famille légitime, ainsi que ses maîtresses, de partir s'installer au Brésil, car, terrorisé par la perspective d'une guerre nucléaire, il tient l'Amérique du Sud comme le seul endroit sûr de la terre. Mais sa famille, sourde à ses appels, veut le placer sous tutelle auprès du tribunal. Seul Harada, dentiste devenu médiateur dans l'affaire, comprend ses craintes. Kiichi, gagné par sa névrose et sa solitude, doit être interné dans un asile.

Kiss me deadly, Robert Aldrich, 1955.

Mike Hammer récolte sur le bord de la route une jeune femme échappée d'un asile qui lui fait promettre, si elle disparaît, de se souvenir d'elle. Effectivement, la voiture de Mike Hammer tombe dans un guet-apens et la jeune femme est enlevée. Le détective décide d'éclaircir le mystère. Avec l'aide d'une amie de la jeune fugitive, il remonte jusqu'à la piste d'une boîte mystérieuse liée au projet Manhattan et renfermant une substance lumineuse létale. La jeune femme qui en comprend l'importance se retourne contre Mike Hammer et décide, malgré toutes les recommandations, d'ouvrir la boîte. Elle est brûlée vive et déclenche une explosion d'un type nouveau et inconnu.

Hiroshima mon amour, Alain Resnais, 1959.

La liaison éphémère entre une actrice française venue tournée à Hiroshima un film sur la paix et un jeune japonais fait remonter à la mémoire de la jeune femme le souvenir de son amour pour un soldat allemand pendant la guerre, de son chagrin lors de sa mort au cours de la Libération et de la honte qui tomba sur elle et sa famille dans les jours qui suivirent. Elle revit les mois passés

enfermée dans la cave de sa maison à Nevers, en entendant que ses cheveux tondu ne repoussent, en même temps qu'elle entrevoit encore les ravages du bombardement à Hiroshima.

Les Communiantes, Ingmar Bergman, 1962.

Dans une petite paroisse suédoise, le prêtre Tomas perd la foi. Désormais incapable de faire la moindre bonne action, il ne parvient pas à apaiser un de ses fidèles terrorisé par la bombe atomique chinoise et qui finit par se donner la mort, complètement gagné par sa peur. Märta, la maîtresse du pasteur, voudrait l'épouser et tente d'apaiser ses doutes. Mais Tomas se refuse à elle cruellement.

L'Eclipse, Michelangelo Antonioni, 1962.

Après avoir rompu avec son amant, Vittoria fait la connaissance à la bourse d'un jeune agent de change qu'elle voudrait pouvoir aimer, dans le décor des faubourgs modernes de Rome.

La Jetée, Chris Marker, 1962.

Après un cataclysme nucléaire, les derniers survivants se sont réfugiés dans les souterrains de Chaillot. Là, des expériences sont menées sur des cobayes pour tenter de les envoyer dans leurs souvenirs, puis dans le futur, afin d'en rapporter le secret de la survie de l'humanité. Le héros du film vit au cours de ses voyages imaginaires un amour pour une femme dont il a vu le visage dans son enfance.

Les Oiseaux, Alfred Hitchcock, 1963.

Après avoir rencontré Mitch Brenner chez un oiseleur de San Francisco, la jeune Melanie Daniels décide de lui rendre visite à l'improviste dans sa maison familiale de Bodega Bay. L'arrivée de la jeune femme dans la petite ville coïncide avec le moment où les oiseaux commencent d'attaquer les habitants. Leurs assauts se font de plus en plus violents, jusqu'à ce que la famille de Mitch reste seule retranchée dans la maison toujours soumise aux attaques.

L'Etat des Choses, Wim Wenders, 1982.

Toute l'équipe d'un tournage est réunie dans un hôtel en ruines du Portugal pour filmer le remake de *The Survivors*, film de science-fiction des années 1950 dont l'action se déroule après une catastrophe nucléaire mondiale. Mais le producteur du film a disparu et le réalisateur n'a d'autre choix que de rentrer à Los Angeles pour tenter de retrouver sa trace. Les acteurs et techniciens restent livrés à eux-mêmes dans leur hôtel à l'abandon.

Autres films cités (par ordre alphabétique du réalisateur)

Il Grido, Michelangelo Antonioni, 1957
Le Désert rouge, Michelangelo Antonioni, 1964
Le Septième sceau, Ingmar Bergman, 1957
Persona, Ingmar Bergman, 1966
Le Bunker de la dernière rafale, Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet, 1981
Images du monde et inscription de la guerre, Harun Farocki, 1988
The Searchers, John Ford, 1956
Le Petit soldat, Jean-Luc Godard, 1960
Le Nouveau monde, Jean-Luc Godard, 1962
L'Homme qui en savait trop, Alfred Hitchcock, 1934
Quatre de l'espionnage, Alfred Hitchcock, 1936
Souçons, Alfred Hitchcock, 1941
Memory of the camps, Alfred Hitchcock, 1945
Spellbound, Alfred Hitchcock, 1945
Les Enchaînés, Alfred Hitchcock, 1946
L'Inconnu du Nord Express, Alfred Hitchcock, 1951
Le crime était presque parfait, Alfred Hitchcock, 1954
Fenêtre sur cour, Alfred Hitchcock, 1954
La Mort aux trousses, Alfred Hitchcock, 1959
Psychose, Alfred Hitchcock, 1960
Marnie, Alfred Hitchcock, 1964
Le Rideau déchiré, Alfred Hitchcock, 1966
Godzilla, Ishiro Honda, 1954
Le Dernier rivage, Stanley Kramer, 1959
L'Ange ivre, Akira Kurosawa, 1948
Dodes Kaden, Akira Kurosawa, 1970
Rêves, Akira Kurosawa, 1990
Rhapsodie en août, Akira Kurosawa, 1991
The Beast from 20, 000 Fathoms, Eugène Louvié, 1953
Allemagne année zéro, Roberto Rossellini, 1948
Voyage en Italie, Roberto Rossellini, 1954

Bibliographie

I. Le cinéma

1.1. Le cinéma et la bombe atomique

Hélène Puiseux, *L'apocalypse nucléaire et son cinéma*, Paris : Editions du Cerf, 1987.

Mick Broderick, *et alii, Nuclear Movies : a critical analysis and filmography of international feature length films dealing with experimentation, aliens, terrorism, holocaust and other disaster scenarios, 1914-1989*, Jefferson N.C., McFarland & Co, 1991.

Mick Broderick, *Hibakusha cinema : Hiroshima, Nagasaki and the nuclear image in Japanese films*, London, New York, Kegan Paul International, 1996.

1.2. Ecrits de cinéastes

Michelangelo Antonioni, *Ecrits*, Paris : Editions Images Modernes, 2003.

Ingmar Bergman, *Laterna Magica*, Paris : Gallimard, « Folio », 1987.

Ingmar Bergman, *Images*, Paris : Gallimard, 1992, première édition en 1990.

Hitchcock/Truffaut, Paris : Ramsay Poche Cinéma, 1983.

Akira Kurosawa, *Comme une autobiographie*, trad. de l'anglais par Michel Chion, Paris : Seuil/Cahiers du cinéma, 1985.

1.3. Ecrits sur le cinéma

Jacques Aumont, *Ingmar Bergman, « Mes films sont l'explication de mes images »*, Paris : Cahiers du Cinéma/Auteurs, 2003.

Jacques Aumont, *L'attrait de la lumière*, Paris : Yellow Now, 2010.

Alain Bonfand, *Le cinéma de Michelangelo Antonioni*, Paris : Editions Images Modernes, 2003.

Alain Bonfand, *Le cinéma saturé, essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2011, première édition aux P.U.F., coll. « Epiméthée, 2007.

Alain Bonfand, *Le cinéma d'Akira Kurosawa*, Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 2011.

Geoffrey Macnab, « Alfred Hitchcock's unseen Holocaust documentary to be screened », *The Independent Online Edition*.

Donald Spoto, *La Face cachée d'un génie, La vraie vie d'Alfred Hitchcock*, Paris : Albin Michel, 2003.

II. Les autres arts

2.1. L'œuvre d'Hergé

Hergé, *L'Etoile mystérieuse*, Casterman, première édition en 1942.

2.2. Ecrits sur l'art

Antonin Artaud, *Van Gogh le suicidé de la société*, Paris : Gallimard, « L'imaginaire », 2001.

Alain Bonfand, *L'art abstrait*, Paris : P.U.F., « Que sais-je ? », première édition en 1994, corrigée en 1995.

Alain Bonfand, Jean-Luc Marion, *Hergé, Tintin ou l'alphabet des richesses*, Paris : Editions Hachette, « Coup double », 1996.

John J. Curley, *A Conspiracy of Images : Andy Warhol, Gerhard Richter, and the art of the Cold War*, Yale Books, 2013.

Jean-Pierre Vernant, *Pandora, la première femme, reprise d'une conférence donnée à la Bibliothèque nationale de France le 6 juin 2005*, Paris : Bayard, 2006.

III. Essais et littérature

3.1. Ouvrages et articles à intérêt documentaire

Jean-François Augereau, « Tchéliabinsk-40, sort de quarantaine », *Le Monde*, 26 septembre 1990.

Catherine Clément, *L'appel de la transe*, Paris : Stock, « L'autre pensée », 2011.

Mark Schreiber, « Lucky Dragon's lethal catch », *Japan Times*, 18 mars 2012.

3.2. Ouvrages de philosophie

Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris : Gallimard, 1969.

Michaël Fœssel, *Après la fin du monde, Critique de la raison apocalyptique*, Paris : Seuil, L'ordre philosophique, 2012.

Martin Heidegger, *Etre et temps*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de Philosophie », 1986, [§40, pp.233-240 uniquement].

Hans Jonas, *Le Principe responsabilité*, Paris : Flammarion « Champs essais », 2013, première édition en 1979.

Emmanuel Lévinas, *Les Imprévus de l'histoire*, Paris : Fata Morgana, « Le Livre de Poche », 1994.

3.3. Récits et ouvrages de fiction

Robert Antelme, *L'espèce humaine*, Paris : Gallimard, 1957, première édition en 1947.

Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres*, Paris : L'Imaginaire Gallimard, trad. de l'anglais par Jean Deubergue, 1985.

Kenzaburô Ôé, *Notes d'Hiroshima*, Paris : Gallimard, « Folio », 1996, trad. du japonais par Dominique Palmé, première édition en 1965.

Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, in *Poésies*, Collection « Les Cent Livres », 1980.

Senancour, *Obermann*, Paris : Gallimard, « Folio classique », 2006.

