



Corps flottant, corps volant, poétique de la suspension dans la cinéma d'Emir Kusturica

Mathias Lang

► To cite this version:

Mathias Lang. Corps flottant, corps volant, poétique de la suspension dans la cinéma d'Emir Kusturica. Art et histoire de l'art. 2021. dumas-03431176

HAL Id: dumas-03431176

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03431176>

Submitted on 16 Nov 2021

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.

Mémoire de Master 1 Arts du Spectacle
Parcours Études cinématographiques et audiovisuelles



CORPS FLOTTANT, CORPS VOLANT,
POETIQUE DE LA SUSPENSION DANS LE CINEMA
D'EMIR KUSTURICA

Mathias LANG

21700246

Sous la direction de M. Vincent DEVILLE

Année universitaire 2020-2021

Remerciements :

Vincent Deville, pour son attention et son optimisme constants.

Mes parents,

Paloma De la Garza, Jules Trassard, Christian Risticoni et Raphaël Salen,

Les enseignants de la filière cinéma.

Sommaire

Introduction

Partie I : Les contraintes poussant les corps à la suspension.

- I.1 Pressions dans un milieu d'hostilités.
 - I.1.a La poursuite apporte la suspension.
 - I.1.b L'évasion et ses enjeux.
 - I.1.c L'eau revêt un caractère transitoire.
- I.2 L'incomplétude sociale.
 - I.2.a Les amours cachées.
 - I.2.b Le contexte économique.
- I.3 Les occurrences du corps violenté.
 - I.3.a Les oies jetées.
 - I.3.b La violence faite à l'image.
 - I.3.c Le corps alité.
 - I.3.d Le corps pendu.

Partie II : Les mécanismes de la suspension au service de la vie réelle.

- II.1. Corps dans l'eau, entrée dans l'onirique et le rêve.
 - II.1.a Les cycles universels évoqués par l'eau et la nudité.
 - II.1.b L'évasion de la conscience.
- II.2. Corps dans l'air, entrée dans le surréalisme.
 - II.2.a Le vol et le rêve.
 - II.2.b Surréalisme et absurde politique.
- II.3. La suspension temporelle.

Partie III : Finalité de la suspension dynamique

- III.1 La fin de la suspension.
 - III.1.a Le corps suspendu entre deux scènes.
 - III.1.b La suspension dans les finals.
- III.2 La finalité parvenant par la disparition de la matière.
 - III.2.a La perte de l'organicité de la matière.
 - III.3.b L'échappée impossible.
- III.3 La finalité parvenant par la perte de dynamique.
 - III.3.a La tendance à l'immobilité.
 - III.3.b L'ambiguïté entre mouvement et immobilité.

Conclusion

Une figure étrange apparaissant dans les films d'Emir Kusturica est celle du fruit flottant (pastèque, courge, ou pomme). Discrète, cette apparition revient dans 4 films du corpus : *La Vie est un miracle*¹, *Underground*², *Promets-moi*³, et *On the Milky Road*⁴. Ces images se trouvent systématiquement dans une scène clef des films, dans un moment d'intimité, père-fils ou amants.

- *La Vie est un miracle* : c'est à côté d'une cascade que les deux personnages, ayant fui le conflit fracturent et ouvrent une pastèque.
- *Underground* : c'est après avoir quitté la cave que le père et le fils partagent un moment dans le Danube, le jeune apprenant à nager au milieu des pastèques flottantes.
- *Promets-moi* : c'est le grand-père faisant prendre à son fils un bain dans une piscine remplie de pommes, en profitant pour parler de la nécessité de faire perdurer la famille.
- *On the Milky Road*, ce sont les deux personnages principaux qui partagent un moment de baignade comme dans *La Vie est un miracle*.



¹ *La vie est un miracle* (*Život je čudo*), Emir Kusturica, Serbie, 2004.

² *Underground – Il était une fois un pays* (*Podzemlje – Bila jednom jedna zemlja*), Emir Kusturica, France et République fédérale de Yougoslavie 1995.

³ *Promets-moi* (*Zavet*), Emir Kusturica, Serbie, 2008.

⁴ *On the Milky Road* (*Na mlečnom putu*), Emir Kusturica, Serbie, 2017.

Cette imagerie s'inscrit dans un régime d'images de l'eau chez Kusturica. Régulièrement, les corps des personnages sont immergés et maintenus dans l'eau. On obtient un état où les forces appliquées sur le corps s'égalent pour le soutenir dans le milieu aquatique. C'est une situation similaire aux instants de lévitation du corps, également réguliers dans les films du réalisateur.

En s'intéressant à la filmographie d'Emir Kusturica, on peut remarquer ce type d'obsessions étranges pour ces images de flottaison ou de lévitation. Kusturica est un réalisateur attachant une grande importance aux éléments dans sa mise en scène. L'eau, le feu, la terre et l'air sont régulièrement représentés, voire tous dans une même scène avec la cérémonie du *Temps des Gitans*⁵. Cette étude part du constat de la récurrence avec laquelle le réalisateur va extraire ses personnages de la terre, milieu où l'humain évolue originellement, pour les placer dans l'eau ou dans l'air.

Cette extraction, par la capacité de soutenir les corps dans ces milieux, fait preuve d'une suspension. Le sens du terme doit être précisé ; on trouve sur le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) :

« Action de suspendre quelque chose/quelqu'un, de se suspendre (à, sur quelque chose) ; résultat de cette action.⁶ » avec pour le terme suspendre « Faire tenir une chose de manière à ce qu'elle pende⁷ ».

Ce qui concernerait donc, au premier sens, les corps ou objets accrochés et retenus par le dessus. Mais un deuxième sens, plus large, indique « Action de (se) maintenir en l'air ; résultat de cette action⁸ ». Ce sens autorise alors beaucoup plus d'incidences. Y figurent donc les mécanismes permettant d'élever les personnages, de façon naturelle ou plus magique. On se rend compte en scrutant les études sur les différents films d'Emir Kusturica que l'analyse des éléments, en général, est assez peu poussée comparé aux analyses historiques. Pourtant, au vu de la récurrence des formes de la lévitation, du corps flottant, humain, animal ou mécanique, il nous a semblé intéressant, voire nécessaire, de s'y pencher pour saisir ou approcher des thématiques fortes des films de Kusturica. Cette forme, cumulative, prend alors des sens plus

⁵ *Le Temps des Gitans* (*Dom za Vešanje*), Emir Kusturica, Yougoslavie, 1988.

⁶ Ressource disponible en ligne : définition CNRTL (<https://cnrtl.fr/definition/suspension>).

⁷ Ressource disponible en ligne : définition CNRTL (<https://cnrtl.fr/definition/suspendre>).

⁸ Op cit

variés selon les dispositifs dans lesquels elle intervient. Cumulative car chaque occurrence vient construire l'imagerie de la suspension, tissant alors un motif qui opère sur les personnages et qui se retrouve de film en film pour alors créer un pan entier de la poétique déployée par Kusturica.

Deux suspensions se sont inscrites dans une façon proche de celle que l'on croise dans notre corpus. Ce sont celles d'Icare, aérienne, dans la mythologie Grecque, et celle d'Ophélie chez Shakespeare, dans une rivière. Icare est le fils de Dédale ; ils se retrouvent tous deux enfermés par Minos dans le labyrinthe que le père avait construit pour lui. Dédale et Icare s'évadent alors par les airs avec des ailes confectionnées par le père, dont la cire fond lorsqu'Icare s'approche trop du soleil en dépit des avertissements de son père. Il chute dans la mer. Ophélie est quant à elle l'amante d'Hamlet. Délaissée par celui-ci, elle trouve la mort alors qu'elle cueille des fleurs au bord d'une rivière dans laquelle elle chute. De ces deux mythes découlent deux imageries fortes, liées à un état de mise en suspension du corps. Elles sont souvent reprises, que ce soit avec une portée morale pour Icare et le contrôle de soi, ou poétique avec Ophélie et l'ambiguïté entre le sommeil et la mort. Ces deux mythes mettent en jeu ce que nous pourrions voir aujourd'hui comme une véritable poétique. Celle-ci mobilise un état qui n'est pas tout à fait l'équilibre, non plus la lévitation pure et simple mais un état où les forces s'égalisent (entre le sol et le supérieur, comme l'indication donnée à Icare).

Dans la présente étude, nous avons fait le choix d'étudier le film dans un registre de la métaphore et non du symbolisme. Une opposition franche existe entre les deux approches, directement évoquées par Emir Kusturica qui appuie souvent son désamour pour l'utilisation des symboles, au profit de dispositifs métaphoriques ayant pour but l'évocation. Par exemple, toujours dans *positif* :

« [Michel Ciment] Comment s'est opéré le choix des paysages ? – [Emir Kusturica] Dès le début, j'ai pensé à New York, à l'Arizona, à l'Alaska, trois polarités qui me permettaient d'appréhender la variété de ce continent. Le rêve du début ne permettait pas seulement de définir le personnage, mais aussi le langage du film. Je ne voulais pas imposer un sens symbolique - je déteste les symboles -, mais, de manière surréaliste, faire sentir la structure du film. Je veux

suggérer au spectateur une certaine tonalité, mais ensuite le laisser libre de s'identifier émotionnellement.⁹ »

L'utilisation de la mise en suspension du corps, entre autres, semble donc avoir un objectif de suggestion, avec à nouveau cette idée de cerner au mieux les personnages et de capter la vie réelle, via les rêves. Dans *Le Temps scellé* d'Andreï Tarkovski, on peut trouver une autre expression de cette approche :

« Nous pouvons exprimer nos sentiments concernant le monde qui nous entoure soit par des moyens poétiques, soit par des moyens descriptifs. Je préfère m'exprimer métaphoriquement. Permettez-moi de préciser : métaphoriquement, pas symboliquement. Un symbole contient en lui une signification définie, une certaine formule intellectuelle, tandis que la métaphore est une image. Une image possédant les mêmes traits distinctifs que le monde qu'elle représente. Une image - par opposition à un symbole - a une signification indéfinie. On ne peut pas parler du monde infini en appliquant des outils définis et finis. On peut analyser la formule qui constitue un symbole, alors que la métaphore est un être-en-soi, c'est un monôme. Il s'effondre à toute tentative de le toucher.¹⁰ » [Traduction libre]

Il est également à souligner également l'importance de l'héritage de la matière et des éléments. C'est pour cela que nous allons essentiellement créer des liens entre des images utilisant les milieux aquatique et aérien. Pour parler de ces éléments naturels, nous allons nous tourner vers un penseur qui a beaucoup réfléchi sur leur implication dans les arts ; Gaston Bachelard avec *L'eau et les rêves*¹¹ et *L'air et les songes*¹². Une autre pensée incontournable est celle d'Andreï Tarkovski, dont certains caractères sont fixés à l'écrit dans *Le temps scellé* : de « *l'Enfance d'Ivan* » au « *Sacrifice* »¹³. L'imagerie matérielle présente dans ses films se retrouve dans ceux de Kusturica, auxquels il fait régulièrement allusion dans les entretiens.

Ces instants de suspension sont cependant amenés à s'arrêter. La suspension comme mouvement résulte d'une dynamique, et tend à une finalité. Cette finalité physique pourra

⁹ « Comment “voler” le film », CIMENT Michel, in *Positif*, n°383, janvier 1993, p. 24.

¹⁰ *Le temps scellé* : de « *l'Enfance d'Ivan* » au « *Sacrifice* ». Andreï Arsenievitch Tarkovski, Paris : Cahiers du cinéma, 2004.

¹¹ *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*. Gaston Bachelard, Paris : Librairie générale française, 1942.

¹² *L'air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement*. Gaston Bachelard, Paris : Librairie José Corti, 1943.

¹³ *Le temps scellé* : de « *l'Enfance d'Ivan* » au « *Sacrifice* ». Andreï Arsenievitch Tarkovski, Paris : Cahiers du cinéma, 2004.

s'accompagner de finalités thématiques. L'arrêt de la suspension peut montrer la fin d'un rêve, ou la mort avec le retour au sol d'Azra dans le temps des gitans.

Il apparaît de cette forme de la suspension une chose ; même lorsqu'elle advient naturellement, de façon justifiée (la maison est suspendue, les deux amoureux se retrouvent au milieu du Danube), une dimension soit onirique soit surréaliste vient s'ajouter systématiquement. Et dans les cas où la suspension du corps paraît injustifiable par rapport à notre perception du monde, elle s'inscrit alors directement dans une séquence de rêve ou d'action surréaliste. Nous pouvons prendre un exemple concret avec la scène de mariage souterrain d'*Underground*. La mariée apparaît, flottant jusqu'aux convives. Bien que cette suspension soit rapidement justifiée (un groupe d'hommes manie une machine soulevant la jeune femme, ainsi qu'un soufflet), la scène reste clairement inscrite dans un registre à la fois oniriste et surréaliste. Il apparaît alors ce qui peut être vu au premier abord comme un paradoxe, cependant, comme il le dit à Michel Ciment et Lorenzo Codelli dans un entretien du *Positif* n°345, ces moments fantastiques sont tout autant fidèles à une réalité : « Ce que je cherche dans un film, ce n'est pas le réalisme mais la vie réelle. Les pouvoirs télékinésiques de l'enfant sont pour moi aussi réels –même si c'est de l'ordre du mental –que le monde extérieur¹⁴ ». Mais alors, à l'étude d'une forme aussi propice au fantastique que le corps suspendu, on est en droit de se demander de quelle manière la forme de la suspension du corps dans l'eau et dans l'air, à priori construite d'images irrationnelles, invoque la vie réelle.

Pour cela, il faudra au préalable se pencher sur les origines qui vont contraindre les corps à entrer dans des dispositifs de suspension. Que ce soit le contexte extérieur qui incite les personnages à évoluer, ou des conflits intérieurs. Cela fait, nous pourrons voir comment la suspension arrive à mettre en jeu la vie réelle, par la flottaison et l'envol. Ceci fait nous verrons comment finit la dynamique qu'est la suspension, par la disparition de la matière et du mouvement.

¹⁴ « Entretien avec Emir Kusturica », CIMENT Michel et CODELLI Lorenzo, in *Positif*, n°345, novembre 1989, p. 5.

Partie I : Les contraintes poussant les corps à la suspension.

I.1 Pressions dans un milieu d'hostilités.

La filmographie d'Emir Kusturica regorge de représentations de conflits. En effet, la Seconde Guerre mondiale et les Guerres de Yougoslavie sont représentées directement ou, au moins, évoquées dans presque toute la filmographie. C'est le cas dans *Underground*, *La Vie est un miracle*, *On the Milky Road*. Ces films nous proposent respectivement une fuite dans une caverne pour se cacher puis pour en sortir pour *Underground*, une poursuite finale dans *La Vie est un miracle*, et une autre, plus longue, dans *On the Milky Road*. Cette représentation de la guerre prend plusieurs formes, le contexte historique dans *Guernica*¹⁵ ou des actions plus concrètes dans *Underground* ou *On the Milky Road*. Ces fuites et évasions sont souvent le cadre d'une mise en suspension des corps dans les films de Kusturica.

On peut ainsi trouver un registre d'images de corps suspendu, conséquence de la fuite. Ce registre s'inscrit dans un genre que l'on pourrait qualifier de film d'évasion, dans lesquels on peut identifier deux situations typiques, la fuite et l'évasion de prison. Chez Kusturica on distingue régulièrement ces deux situations récurrentes de fuite, on l'a vu, et d'évasion. Car bien que dépourvus de réelles geôles les films montrent souvent des personnages prisonniers. Il serait plus juste d'utiliser le terme rétention car les personnages ne sont pas généralement enfermés derrière des barreaux, mais retenus grâce à du chantage ou en étant réduits à des marchandises. Nous allons donc nous intéresser à ces fuites et évasions, qui semblent à l'origine d'une mise en suspension.

I.1.a La poursuite apporte la suspension.

Certains films proposent donc des scènes de fuite (qu'elles soient précédées ou non d'une évasion de prison ; les situations peuvent se cumuler). Par exemple *Underground* avec les différentes fuites sur le fleuve, ou *On the Milky Road* avec sa longue scène de poursuite. Dans ce dernier la situation est flagrante. Kosta, laitier dans son village, rencontre Nevesta, une italienne réfugiée, mais rapidement recherchée par les tireurs d'élite de son ancien amant, un général anglais. Cette poursuite qui occupe une demi-heure du long-métrage commence dès l'arrivée des hommes. Elle nous présente une succession de passages aquatiques (le puits, la rivière, le petit lac), aériens (l'envol de l'arbre et la mort de

¹⁵ *Guernica*, Emir Kusturica, République tchèque, 1978.

Nevesta), voire les deux avec la scène de la cascade. Dans ces situations de fuite, le corps est mis en suspension pour mettre de la distance entre le poursuivi et les poursuivants, en traversant des cours d'eau ou en s'envolant. L'immersion dans le fleuve est la conséquence directe de la poursuite, où le corps n'a pas d'autre choix que de s'abandonner à l'eau pour ne pas être victime du conflit. Cette nécessité de se séparer d'un oppresseur peut entrer en résonance avec le passage au milieu des eaux dans la Bible. L'exode hors d'Égypte illustre cet état de fuite à travers le milieu aquatique qui s'ouvre à la demande de Moïse pour laisser passer les israélites vers la terre promise. C'est donc par la nécessité du mouvement que la fuite va, à un moment donné, contraindre le corps à la suspension.

Cette thématique de la fuite peut se trouver dans la fuite d'une femme dans le fleuve dans *Andreï Roublev*¹⁶, film souvent cité par Emir Kusturica¹⁷. Un couple païen est amené par des soldats sur la berge du fleuve sur lequel se déplacent les protagonistes, avant d'être violentés. L'homme réussit à se défaire des soldats, entre dans le fleuve mais est rattrapé avant de perdre pied. La femme, elle, parvient à avancer suffisamment dans le fleuve pour ne pas être poursuivie par les soldats.



On the Milky Road, Andrei Rublev et Underground.

¹⁶ *Andreï Roublev* (Андрей Рублёв), Andreï Tarkovski, Union soviétique, 1969.

¹⁷ *Andreï Roublev* est par exemple cité avec la cérémonie païenne dans *Le Temps des Gitans*.

I.1.b L'évasion et ses enjeux.

Dans certains cas nous assistons à l'évasion d'une prison, avant la fuite. A l'exception du passage de Blacky dans la geôle d'*Underground*, la rétention est une activité peu avouée, ou banalisée. On trouve des prisonniers, en contexte de guerre dans *La Vie est un miracle* et *Underground*, et dans un contexte plus ambigu dans *Chat noir, chat blanc*¹⁸ et *Promets-moi*. L'évasion vient apporter avant la fuite une dynamique de l'enjeu qui peut mettre en suspension le corps. L'effort et l'attente qu'on lui consacre peuvent initier la suspension.

Chat noir, chat blanc est une comédie se terminant par un mariage entre Zare et Bubamara. Celui-ci, arrangé par les deux pères se défait et se recompose naturellement de telle façon que chacun en est heureux. Au début du mariage alors que tout semble parti pour le pire, la jeune mariée Bubamara s'enfuit en utilisant un bidon, puis un canot. Kusturica nous donne alors une évasion par l'eau avec un enjeu donné et un risque, celui que la mariée soit repérée. Il y a de ce fait un enjeu qui va engendrer plusieurs suspensions.

L'évasion démarre lorsque la mariée passe sous la table et trouve un carton dans lequel elle se cache. Quand elle sort de sous la table, le carton semble se déplacer seul en flottant légèrement au-dessus du sol. Etonné, le garde est immédiatement diverti par Ida, l'amante de Zare. La mariée s'introduit par une trappe dans une cave pour changer de cachette, un bidon qui lui permet de rejoindre un canot. Pris de doute, le garde vient vérifier ce que cachait le carton. Ida dévoile une oie.



Chat noir, chat blanc.

¹⁸ *Chat noir, chat blanc* (*Crna mačka, beli mačor*), Emir Kusturica, Yougoslavie, 1998.

Cet enchainement entre la suspension du carton et celle du canot montre bien comment l'enjeu de l'évasion entraîne la suspension. D'abord celle de la mariée flottant dans le canot, illustrant la fuite commençante, comme vu précédemment. Mais aussi la suspension de ce carton, alors révélatrice d'une suspension plus littérale qu'est celle du récit ; le suspens. Le suspens est partagé par le spectateur et le garde. Car c'est l'incertitude du garde, l'attente, qui ici cristallise la suspension du carton. On obtient de cela une mise en suspension du corps consacré à l'enjeu de fuite

Une image du corps suspendu s'évadant dans les airs apparait directement à la fin de *Promets-moi*, où les personnages s'enfuient d'une maison de passe grâce à une machinerie de grue et de câbles. L'infiltration, dans le film, précède l'évasion, le but premier étant une exfiltration de la jeune fille dont le garçon est épris, Jasna. Elle est séquestrée et nécessite un déploiement logistique (filins, machinerie, stratégie) et physique (l'un des frères se sert de son crâne comme bélier). Dans ce cadre la suspension provient de la mise en œuvre de l'évasion, non seulement comme enjeu spirituel mais également corporel. Le corps suspendu à ces filins est un corps en transition vers la liberté.



Promets-moi.

I.1.c L'eau revêt un caractère transitoire.

« On ne se baigne pas deux fois dans un même fleuve, parce que, déjà, dans sa profondeur, l'être humain a le destin de l'eau qui coule. L'eau est vraiment l'élément transitoire.¹⁹ »

Cette phrase extraite de *L'eau et les rêves* de Gaston Bachelard lie l'écoulement du temps à un caractère transitoire de l'eau, évoquant l'idée de destinée. Cette idée se retrouve dans *Underground*, après la fuite de la grotte. La traversée du Danube est théâtre d'ombres animales aux allures de monstres pour Dadan, puis sur la berge d'ombres humaines aux allures tout autant monstrueuses pour lui et son père. Le lendemain, au petit matin, le calme et l'immobilité de l'eau sont revenues. De fait, la suspension du corps sur la rivière est également révélatrice d'un effet de transition. En plus de la liberté gagnée et du retour du calme, la suspension des évadés sur le fleuve est également conséquence de la destinée.

C'est tout d'abord une transition d'état, passant de la captivité immobile à la fuite libre. Conformément à l'idée de suspension comme dynamique, on peut penser dans cette disposition qu'elle est également l'initiation du mouvement. La suspension s'installe également en transitions temporelles. Dans *Underground*, non seulement la barque permet de passer de la nuit au jour, mais aussi de la cave des années 1941 à la Yougoslavie de 1960.

La scène de mariage de *Chat noir, chat blanc*, dans la continuité de ce que nous avons étudié, propose un autre type de transition. Une fois que le garde voit l'oie et se rend compte de la fuite de la mariée Bubamara, il alerte Dadan, le frère de celle-ci. Dadan fait tomber l'une des grenades avec lesquelles il jonglait et la détonation stoppe net la musique, et fait basculer le genre même de la scène. La comédie burlesque cède sa place à des plans de film de guerre, où l'on entend des pleurs et des cris.

De tout cela, la suspension comme fuite installe une fracture entre deux états. Ce passage entre ces deux états, que ce soit des lieux, des temporalités ou autres, peut donc être fait par la mise en suspension. Mais d'autres causes profondes et personnelles peuvent conditionner le corps à la mise en suspension, comme nous allons le voir.

¹⁹ *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*. Gaston Bachelard, Paris : Librairie générale française, 1942, P. 30.



Deux plans d'*Underground* créent une transition.

I.2 L'incomplétude sociale.

S'il y a bien une thématique systématique chez Kusturica, c'est les amours impossibles. Souvent soit les amants ont été promis à d'autres, soit ils ne partagent pas la même religion, ou la même origine géographique. Et cela, dans un pays se déchirant dans les années 1990, peut devenir un problème majeur aux yeux des autres. Alors, par impossibilité de vivre ensemble, on obtient des situations où le corps est amené à quitter la terre.

La mise en suspension des corps amoureux apparaît dans différents régimes de représentations. Par exemple, à l'opéra, *La Belle Hélène* de Jacques Offenbach se termine par Paris et Hélène quittant la Grèce en bateau. Dans la mise en scène de Laurent Pelly en 2000, nous retrouvons même cette fuite transposée avec un lit volant, suspendu par des câbles. L'opéra permet cet effet de machinerie que Kusturica a utilisé, en 2007 pour l'adaptation du *Temps des Gitans* en opéra. Ce cas d'autoadaptation est révélateur car on peut constater les gestes conservés, voire appuyés car devant être visibles par la salle entière. Le passage du couple flottant dans la barque pendant la Saint-Georges cité plus haut s'y retrouve effectivement, prenant dans la pièce la forme d'une échappée hors de la scène.

I.2.a Les amours cachées.

Si effectivement la plupart des films de Kusturica présentent des histoires d'amour, *La Vie est un miracle* part d'une trame romantique clairement identifiée²⁰ ; Roméo et Juliette. On retrouve l'incompatibilité entre Capulet et Montaigu, ici incompatibilité entre les différents

²⁰ Kusturica énonce à propos du scénario « J'ai entendu cette histoire alors que j'étais en train de terminer *Underground*. Ce dilemme shakespearien m'avait étonné : un homme doit choisir entre son fils et une femme dont il est tombé amoureux pour opérer un échange. » dans « Entretien avec Emir Kusturica », CIMENT Michel et CODELLI Lorenzo, in *Positif*, n°345, novembre 1989, p. 5.

peuples yougoslaves dont Luka et Sabaha sont originaires. Mais ici, pas de représentation idéalisée du Roméo déclamant ses tirades à une Juliette perchée sur un balcon. Une variation intéressante pour notre étude de cette scène de déclaration est celle proposée par Baz Luhrmann dans *Romeo + Juliette*²¹, qui choisit de redescendre l'action et ses personnages au bord de la piscine, d'abord, puis dedans, et enfin dans une cavité à son extrémité. On passe donc de la déclame en façade du château à un chuchotement dans un recoin, qui de plus est dans un état de suspension. La suspension permet de se mettre à l'abris des regards, celui du vigile dans *Romeo + Juliette*, et ainsi d'obtenir un moment impossible à vivre sous le regard des autres. C'est le cas avec couple impossible flottant sur le Danube dans *Chat noir, chat blanc*. L'union fantasmée est en effet marquée par cette suspension, et est renforcée par la présence d'une bouée, autour de laquelle s'articule l'action. Au milieu de la scène, Zare vient rejoindre Ida dans la bouée en plongeant par en-dessous, venant ainsi concrétiser cette idée d'idylle séparée des autres : ce qui est dans la bouée est séparé de ce qui est hors de la bouée. Dans *Le Temps des Gitans*, de la même manière, Perhan et Azra sont eux aussi isolés de la cérémonie, allongés dans une barque le soir de la Saint-Georges. Leur amour est déjà à ce moment fortement compromis par le refus de la mère d'Azra à cette union. Ce refus est causé par la pauvreté dans laquelle est Perhan, autre grand obstacle souvent rencontré par les amants. C'est donc dans ce cas l'impossibilité de la romance entre deux amants qui va amener le dispositif de suspension de leur corps.



Romeo + Juliette et Chat noir, chat blanc.

²¹ *Roméo + Juliette (Romeo + Juliet)*, Baz Luhrmann, États-Unis, 1996.

I.2.b Le contexte économique.

Quand l'action des films ne se déroule pas en temps de conflit, les personnages sont issus de classes sociales défavorisées (quand ce n'est pas cumulé). Les rôles principaux se retrouvent donc de façon systématique dans les classes inférieures, au contact de classes plus aisées (les aisés étant des commerçants, plus ou moins dans la légalité).

Le milieu social aussi peut être un départ de la mise en suspension, souvent montrant la dépendance à une activité pour vivre. C'est par exemple dans *Chat noir, chat blanc*, avec les habitants des berges du Danube, attendant la venue des tankers pour profiter de la contrebande de pétrole. On obtient ainsi à l'image pendant le générique de début une nuée de petites embarcations, gravitant autour du navire russe. De la même manière, dans *Le Temps des Gitans*, c'est la misère sociale qui sévit dans son quartier qui va pousser le jeune Perhan au trafic d'enfants, dans le but de financer une opération chirurgicale pour sa sœur. L'acte initiant le départ des deux enfants est l'ultimatum que l'oncle endetté soumet à la grand-mère. Au beau milieu de la nuit, la famille est réveillée par celui-ci qui entre en tente de soutirer l'argent à la grand-mère. Après avoir expliqué ne pas être en possession de la somme, l'oncle sort, accroche un câble de la maison à sa voiture et hisse l'habitation, alors arrachée de ses fondations, restant suspendue dans la nuit jusqu'à ce que l'argent lui soit donné. Cet état, proche de l'équilibre, pose une instabilité physique de la maison, qui vient illustrer l'instabilité économique du quartier entier. On a donc une mise en suspension qui est directement causée par le contexte économique dans lequel évoluent les amants qui peuvent être amenés à léviter ou flotter. Par exemple, le contexte économique est le deuxième frein que rencontrent les amants de *Chat noir, chat blanc*, ce qui se résout à la toute fin du film lorsque passe à nouveau le navire de croisière allemand. Partis avec le butin caché dans l'accordéon par le grand-père, ils se marient sur une barque avant de rejoindre le bateau. On assiste donc à une succession : mariage suspendu puis fuite suspendue, qui pour une fois est une « happy end ».

I.3 Les occurrences du corps violenté.

I.3.a Les oies jetées.

L'un des problèmes rencontrés est la présence qui peut paraître de prime abord inexplicable, de plans récurrents sur des oies. Cependant, en comparant ces plans, il est possible d'identifier le dispositif de plan précis et constant suivant : l'oie est vue en contre plongée, s'approchant de la caméra. Cela donne l'impression qu'elles sont jetées depuis une hauteur devant la caméra. Ce dispositif apparaît dans des situations de danger voire de mort, comme

pour la scène de la mort d'Ivan dans *Underground*, ou la tuerie au mariage de *On the Milky Road*. Dans ce dernier, l'oie apparaît également dans une scène précédente, celle de l'arrivée des mercenaires dans le village pendant laquelle des oies passent d'un enclos vers une baignoire remplie du sang d'un animal. Le montage de la scène est ainsi fait que ce ballet aviaire s'intensifie avec la situation, pour devenir fil rouge du montage de la scène. Dans cette scène donc, les oies sont des indicateurs de l'arrivée proche de la violence sur le village. La violence est directement exercée sur le corps de l'animal, quelques minutes plus tard, dans un de ces plan typique en contre plongée où une oie en feu plane. Par cette récurrence, il existe la corrélation entre le contexte de conflit et la mise en suspension du corps, la mise en suspension de l'oie traduit une violence en cours ou imminente dans le récit. C'est à nouveau dans *Andrei Rublev* qu'un élément vient conforter cette idée. Lors de l'invasion des Tatars qui pillent la ville de Vladimir, on perçoit un procédé très proche. Lors d'un plan sur la ville en proie au chaos, apparaissent de deux oies qui planent avec difficulté, semblant avoir été jetées depuis le bâtiment où la caméra est placée. La seule différence étant que le plan est en légère plongée, car prenant place depuis le toit de l'église de Vladimir.



Andrei Rublev, Underground et deux plans de On the Milky Road.

Les animaux occupent une place importante chez Kusturica, au point de faire partie des stéréotypes que l'on se fait de lui (avec les mariages et la musique). De fait, ils sont toujours au contact des humains et les rapports entre personnages et les bêtes en sont exacerbés, comme

Kusturica le relève à propos d'une monteuse de *Chat noir, chat blanc* révoltée contre le traitement des animaux²². Dans tous ses films, les humains et les animaux entretiennent une relation similaire. Même dans *Arizona Dream*, dont l'éloignement avec la Yougoslavie semble de prime abord maximal et l'industrialisation plus forte. Les personnages s'identifient explicitement à des animaux, Axel à un poisson, Grace Stalker à une tortue par exemple. Une relation quasi symbiotique, étant donné les capacités ou dons des animaux dans certains films tel *La Vie est un miracle*. Le final nous montre un chat hypnotisant un oiseau pour le chasser, mais c'est surtout l'âne, personnage fondamental dans l'intrigue et la structure du film qui nous intéresse. Apparaissant de part et d'autre du long-métrage, l'animal aux idées noires vient se placer à deux reprises sur la voie ferrée, dont une pour sauver un personnage du suicide. On y trouve le commentaire suivant dans un entretien sur le film dans *Positif* :

« [Michel Ciment] Les animaux occupent une telle place que le film se termine sur un âne à qui l'un des personnages confie : "tu as eu trop de malheurs dans ta vie" ; et c'est d'ailleurs le reflet de ce que vivent les protagonistes. C'est un peu comme le Balthazar de Bresson. – [Emir Kusturica] Absolument ! Sans l'âne, le film serait d'une grande pauvreté. L'âne est un animal mythique : Jésus est venu au monde entouré d'ânes. La fonction de l'animal consiste à sauver des vies et à être un ange. Au départ, l'âne veut se suicider. Et puis il se dit que tant qu'à se suicider, autant sauver la vie de quelqu'un qui ne mérite pas de mourir, mais qui ne peut pas vivre auprès de la femme qu'il aime et qui ne supporte plus sa vie d'autrefois.²³ »

Si l'âne de *La Vie est un miracle* occupe une telle place assurément anthropomorphe, c'est pour être un support physique du cadre général des personnages, le « reflet de ce que vivent les protagonistes » dont parlent Michel Ciment et Franck Garbarz. Mais en ayant une importance d'égale dimension avec les humains, les animaux aussi s'exposent à la violence physique, comme ici la puissance du corps de l'âne face à la locomotive, ou précédemment l'oie en feu de *On the Milky Road*. Car les enjeux du corps de l'âne reflètent ceux des personnages et montrent bien que l'animal, l'oie suspendue tout particulièrement par sa récurrence, joue le rôle d'indicateur visuel de la condition des personnages, notamment humains.

²² « Elle refusait de travailler sur un film où on traitait si mal les animaux ! Tout cela me paraît logique : les gitans vivent avec les animaux, les aiment, les nourrissent, les battent... », Emir Kusturica in Michel Ciment, *Positif*, n°452, octobre 1998, p. 20.

²³ CIMENT Michel et GARBARZ Franck, « Emir Kusturica, Vitesse et Lumière * », in *Positif*, n°519, mai 2004, p. 19.

I.3.b La violence faite à l'image.

Ce procédé récurrent de l'oie connaît une variation dans *Le Temps des Gitans*, où c'est un dindon, personnage à part entière du film, qui prend la place de l'oie. A la mort de Perhan qui survient à la fin du film, le dindon descend du ciel dans une surimpression, avant de se figer et de disparaître. Si le ciel apparaît en positif, le dindon, lui, est en négatif, devenant alors une forme immaculée (alors qu'auparavant c'était un animal gris foncé). On peut trouver des pistes sur cette utilisation de l'image en négatif dans le travail de Nicole Brenez : « Le négatif se confond presque naturellement avec le non-être, certains cinéastes s'en servent pour introduire au monde de la mort ou de la disparition », idée effectivement présente dans l'image du dindon qui vient accueillir Perhan mort. Mais on lit aussi que « L'aura du négatif endeuille les images, elle est un moyen d'accès direct à la représentation du Mal et à sa déploration, moyen d'autant plus puissant qu'il économise le détour normatif du jugement²⁴ ». Ce n'est plus seulement le corps du dindon qui se trouve violenté en étant jeté, c'est aussi son image qui l'est. Cette utilisation du corps et de l'image de l'animal est donc à nouveau dans l'idée du reflet du personnage de Perhan, comme indicateur dénué du jugement.



Dindon descendant du ciel dans Le Temps des Gitans.

²⁴ *De la figure en général et du corps en particulier : L'invention figurative au cinéma.* Nicole Brenez, Bruxelles : De Boeck Supérieur, 2015, p. 78.

I.3.c Le corps alité.

Le corps souffrant peut également être mis en suspension. C'est le cas dans *Le Temps des Gitans*, où Danira, la petite sœur de Perhan, souffre d'un handicap aux jambes depuis la naissance. Ayant obtenu une faveur d'un trafiquant local, la grand-mère arrive à obtenir qu'elle soit amenée dans un hôpital lointain pour être soignée. Perhan et Danira sont transportés dans une caravane sur l'autoroute, de nuit. Dans un véhicule clos, fermé hermétiquement au monde extérieur et se mouvant à grande vitesse, l'humain ne fait plus corps avec le paysage et connaît donc une forme de suspension. Le malade alité témoigne d'une forme de violence subie par le corps. La maladie sévère, clouant au lit, peut pourtant être à la source d'une mise en suspension comme le souligne par deux fois *La Vie est un miracle*. Une première fois les deux amants Luka et Sabaha parcourent les couloirs de l'hôpital sur un lit médicalisé, sans être alités. Mais la deuxième fois, Luka, fortement malade chez lui avec Sabaha, voit son lit s'envoler et les deux parcourent des yeux un territoire sur lequel il a vécu. La violence faite au corps malade est alors à l'origine de suspension, qu'elle soit naturelle ou magique.

I.3.d Le corps pendu.

Dans le pire des cas, la marque ultime de la violence est la mort, ou le suicide quand c'est à l'initiative du personnage. Etape la plus explicite d'une contrainte au corps, la pendaison est une imagerie régulière chez Kusturica (*Le Temps des Gitans*, *Underground*, *Chat noir*, *chat blanc*). Cette méthode pour mettre fin à ces jours illustre avec simplicité comment la violence faite au corps peut apporter la mise en suspension, ici amenée par une corde. Le plus souvent désamorcé par une situation burlesque, (*Le Temps des Gitans* / *Chat noir*, *chat blanc*), le geste reste tragique et significatif. C'est alors une fuite désespérée, et il ne s'agit plus tant de fuir la violence faite au corps mais l'inverse, d'exercer une violence sur le corps pour fuir une situation. On peut en avoir une idée claire avec par exemple une gravure d'Otto Dix, *Der Selbstmörder*²⁵. On voit un pendu à côté duquel une forme blanche assise regarde un papier. On y retrouve à la fois la violence faite au corps suspendu et à son image, ainsi que la dimension de réalisme magique²⁶, dont la branche en littérature est citée par Kusturica comme influence²⁷. Cette violence faite au corps est présente fortement dans le surréalisme, sur lequel nous reviendrons.

²⁵ *Der Selbstmörder* (*Le suicide*), Otto Dix, gravure, 1922

²⁶ Franz Roh, introduisant le terme en 1925, regroupe Otto Dix dans les peintres du réalisme magique.

²⁷ « Il est vrai que je suis attiré par le réalisme magique des romanciers d'Amérique du Sud, mais tout autant, sinon plus, par la peinture de Chagall » Emir Kusturica, Michel Ciment, in *Positif*, n°417, novembre 1997, p. 22.



Der Selbstmörder, Otto Dix

On peut donc concevoir la suspension comme étant causée par une incomplétude. Le corps à la recherche d'un moyen de combler celle-ci amorce alors un mouvement, que ce soit à son initiative ou non. Tout ce qu'on a vu montre la nécessité d'une dynamique qui arrive avec la mise en suspension. Cet état des lieux des causes de la mise en suspension des corps apporte la lumière sur la présence de causes néfastes voire tragiques pour les personnages. Cependant, il est à relever que cette suspension est généralement collatérale à d'autres points plus positifs, comme la relation entre deux amants, le désir de liberté et les différentes étapes-clés de la vie. Ceux-ci seront développés principalement lors de la suspension.

Partie II : Les mécanismes de la suspension au service de la vie réelle.

II.1. Corps dans l'eau, entrée dans l'onirique et le rêve.

Le changement de milieu, donc de matière, implique un changement d'expérience du corps et par conséquent un changement du régime d'image et du dispositif de fabrication des images. C'est parce que tout d'abord, comme la caméra, le corps n'est pas adapté à ce changement du milieu terrestre au milieu aquatique. Deux états différents peuvent alors se produire, la flottaison, avec un maintien des corps en surface de l'eau, et à l'inverse l'immersion totale. Cependant ces deux états peuvent dialoguer.

II.1.a Les cycles universels évoqués par l'eau et la nudité.

Lors de l'immersion dans l'eau, le corps est au préalable en partie ou entièrement dénudé. Passer du corps habillé au corps nu vient souligner le contraste entre le corps sur terre et le corps dans l'eau par un mécanisme de rupture. On retrouve ce genre de mécanisme avec la scène de cérémonie païenne d'*Andrei Roublev*, film que l'on sait influent pour Kusturica, comme vu plus tôt. Le corps des païens, dénudé, entre en opposition avec le corps du religieux presque intégralement couvert. Mais ici évoquons la particularité de la nudité du corps en état de suspension. C'est le cas avec *Underground*, par exemple, dans la scène de l'hélicoptère où disparaît Jovan. Blacky, une fois qu'il remarque la disparition du premier, prend une grande respiration et part à sa recherche sous l'eau, et se prend dans un filet à poisson. On a, lors de la descente sous-marine, de longs plans où évolue le corps presque entièrement dénudé de Blacky. L'immersion totale dans l'élément aqueux, coupant de l'air et de la surface, renvoie à une période de sa vie où l'humain ne peut respirer et est encore nu, quand il est dans le liquide amniotique dans ventre de la mère. L'artiste vidéaste Bill Viola convoque souvent le corps immergé dans ses travaux, souvent habillé mais dénudé dans *The Messenger*²⁸. On trouve sur le site de la fondation Guggenheim de New York, qui l'héberge dans sa collection, quelques commentaires :

« Initially installed in England's Durham Cathedral, The Messenger reveals some of Viola's central thematic concerns and formal techniques. Projected on a large scale and played on a continuous loop, the video pictures a watery zone within which a naked man slowly materializes. Upon surfacing, he takes a rejuvenating breath only to descend again, his form dissolving into

²⁸ *The Messenger*, Bill Viola, installation vidéo et sonore, 28min, 1996.

*the dark water. Implied here are the universal cycles of birth and death as well as the basic act of speech itself.*²⁹ »

« Initialement exposé dans la cathédrale de Durham en Angleterre, *The Messenger* révèle certaines préoccupations thématiques centrales et techniques formelles de Viola. Projeté à grande échelle et diffusé dans une boucle continue, la vidéo montre une zone aquatique dans laquelle un homme nu se matérialise lentement. En arrivant à la surface, il prend une respiration rajeunissante avant de redescendre à nouveau, sa forme se dissolvant dans l'eau sombre. Sont convoqués ici les cycles universels de la naissance et de la mort, ainsi que l'acte basique du discours même. » [Traduction libre]

Un autre travail de Bill Viola mettant en jeu la nudité et le corps immergé est *Nantes Triptych*³⁰ ;

« Nantes Triptych se compose de 3 écrans vidéo : une femme enceinte en train d'accoucher, une femme très âgée qui s'éteint progressivement et au centre un homme qui plonge sous l'eau et se maintient en apnée. Le spectateur est immédiatement plongé au cœur de l'œuvre : le cycle de la naissance, de la mort et de la renaissance, figures archétypales qui sont au centre du travail de l'artiste.³¹ »

Ces deux œuvres de Bill Viola montrent la capacité du corps dénudé et immergé à évoquer le cycle du vivant. De par le pouvoir évocateur de ces images, et la rupture avec notre monde qu'est l'immersion, les vidéos aquatiques de Bill Viola s'ancrent dans la définition d'onirisme citée précédemment. Cet onirisme, représenté dans *Nantes Triptych* par l'homme inerte, est directement évoqué par Bill Viola :

« L'eau est un personnage si étonnant. Elle représente tout ce à quoi on peut penser. Elle donne la vie et la reprend. C'est aussi le reflet, la réfraction. Dans *The Dreamers*³², l'eau est un mode d'être éternel, une vision d'éternité.³³ »

Bill Viola parle ici du caractère évocateur de l'eau, de la vision et de l'universalité des images qu'elle peut véhiculer.

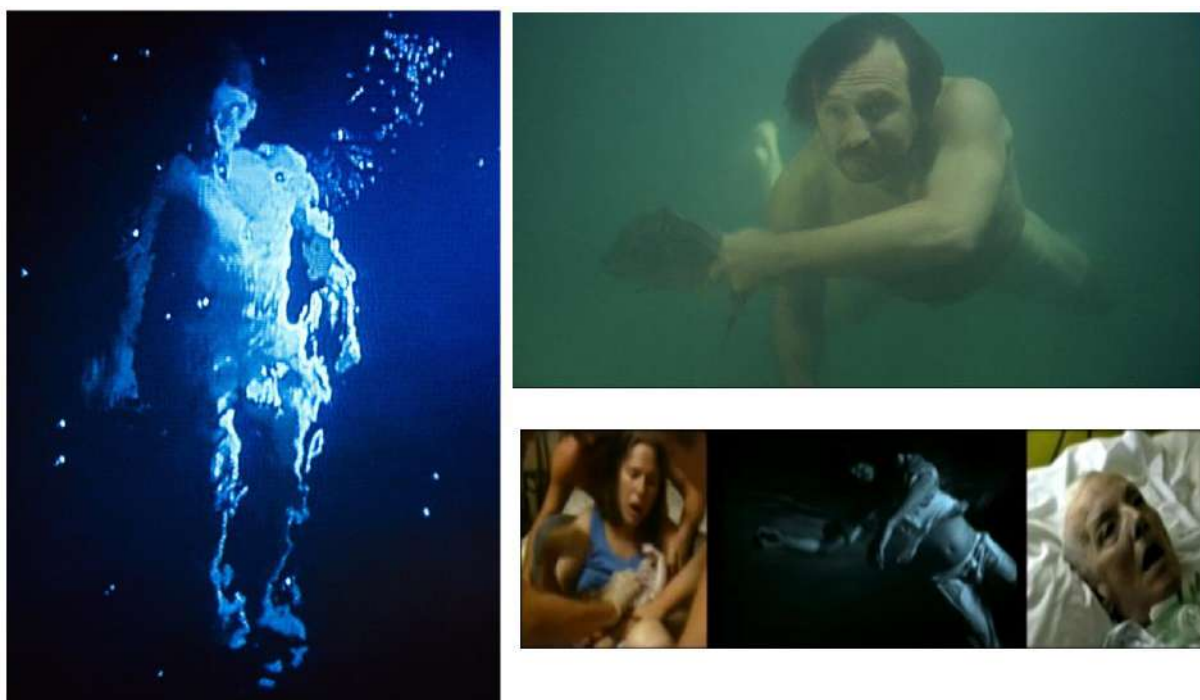
²⁹ Ressource disponible en ligne : site du musée Guggenheim de New York (<https://www.guggenheim.org/artwork/4390>).

³⁰ *Nantes Triptych*, Bill Viola, installation vidéo et sonore, 30 min, 1992.

³¹ Ressource disponible en ligne : site du Musée d'arts de Nantes (<https://museedartsdenantes.nantesmetropole.fr/es/home/informations-actus/expositions/archives-expositions/bill-viola.html>).

³² *The dreamers*, Bill Viola. Nous y reviendrons.

³³ Bill Viola in *Paroles d'artistes*, Bill Viola, Lyon : Fage éditions, 2019, p. 56-57.



The messenger, Underground, et Nantes Triptych.

Les thématiques que l'on a observé dans ces œuvres s'appliquent dans la scène de la Saint-Georges dans *Le Temps des Gitans*. Cette fois les personnages ont déjà émergé de l'eau et sont en surface, puis sur une barque, avant de s'enfoncer dans le fleuve à nouveau en se perdant de vue. La capacité du corps immergé à convoquer oniriquement l'imagerie de la naissance vient trouver une cohérence car la scène suit l'arrivée dans le sommeil de Perhan.

II.1.b L'évasion de la conscience.

Ces idées de cycles sont également très marquées dans *Chat noir, chat blanc*. Pour figurer ces thèmes de naissance, vie, résurrection, Kusturica utilise le procédé de la mise en suspension, et la capacité de l'eau à l'évoquer. Au départ projet de documentaire, le film s'est élaboré à partir d'un fait divers dans lequel on perçoit déjà ces deux caractéristiques :

« Lorsque je me suis rendu sur les lieux pour préparer un synopsis, j’ai entendu une histoire qui m’a beaucoup plu, celle de la mort d’un grand-père juste avant un mariage, et comment son corps avait été placé sur une table avec de la glace pour attendre que la cérémonie ait lieu.³⁴ »

La mise en suspension, ici discrète en surélevant les corps sur une table, est accentuée dans le film par une mise en suspension des grands-pères sur des chaises du grenier, avec des blocs de glace sur le torse. Ce cycle est par ailleurs complété avec deux scènes antérieures dans le film. La première place Grga Pitic, l’ami du grand-père de Zare, dans une bouée de sa piscine. D’abord un plan en plongée vient montrer le vieil homme en maillot de bain dans la piscine, ses musiciens endimanchés soigneusement disposés en bordure de piscine. Cela vient dans la logique de rupture de milieu, entre terre et eau ainsi qu’entre corps habillé et corps dénudé, et entre adulte et enfant. Le plan suivant est un travelling circulaire sur Grga qui tourne en rond dans la piscine, sur le grand-père s’amusant comme un enfant. Il en est sorti un peu plus tard par Grga Veliki, qui le porte pour le mettre dans son lit motorisé, qui par l’association corps nu et couche peut aussi évoquer le berceau. On a donc, dans cette première scène, une résurgence du bain maternel par la nudité et la suspension. Bien plus tard, pendant la venue de la famille Pitic au mariage de Zare et *Bubamara* (coccinelle), un incident dans le petit camion transportant ce lit roulant amène la libération de celui-ci, ou davantage l’éjection soudaine de celui-ci, causant le réveil de Grga. L’assemblage de Grga et du lit sur lequel dors l’un de ses descendant passe de l’inaction, enchaîné dans le camion, à la course effrénée, avant de finir en équilibre sur une butte de terre en bord de fleuve, une chèvre dans les bras de Grga. Si cette scène ne met pas directement l’eau en contact avec le corps, elle donne une certaine idée de la naissance, en reprenant le déroulé d’un accouchement.

Pour l’autre vieil homme du film, le grand-père de Zare, on a à sa sortie du lit d’hôpital un cortège musical qui passe notamment sur le fleuve. On le retrouve dans une posture proche de celle que présentait Grga dans sa piscine. Conformément à cette image de la renaissance comme thème sous-jacent, le film montre dans l’avant-dernière scène la renaissance des grands-pères, dépassant du trou du plafond, trempés.

« Votre sympathie semble se porter vers les jeunes gens et les grands-pères. – Il est vrai que les pères sont pourris. C’est ce qui se passe dans mon pays : ils sont empoisonnés par l’argent et

³⁴ Emir Kusturica in Michel Ciment, *Positif*, n°452, octobre 1998, p. 20.

par la manière dont ils le trafiquent. J'ai essayé néanmoins de les rendre humains, mais il est certain que ma tendresse va davantage vers les autres générations.³⁵ »

Ce commentaire énonce une situation généralisée, et met donc en valeur un paradoxe qui voudrait que soit les grands-pères, ayant nécessairement été des pères à un moment, aient été purifiés par une manière ou une autre de cette idée du « pourri ». La renaissance par l'eau et la nudité vient donc en ce sens leur rendre une jeunesse caractérisée par la pureté.

Dans ces exemples, on voit que l'évasion de la conscience revêt aussi une dimension onirique, avec cette résurrection, et la présence de lits. L'onirisme dans les films de Kusturica est déjà identifié avec l'influence de Jean Vigo. Dans *L'Atalante*³⁶ et sa scène sous-marine. Celle-ci permet de mettre en image un désir profond du personnage. Celui-ci, ayant rejeté sa femme, est pris de remords et se jette dans le fleuve. Sous la surface, sa bien-aimée lui apparaît par des superpositions d'images. L'eau y est donc un moyen de convoquer les images mentales, donc les désirs profonds des personnages. On retrouve cette imagerie lors de la disparition dans le Danube de Jovan dans *Underground*, après l'évasion de la cave. Visés par un hélicoptère, le père et le fils sont séparés. Jovan, ne sachant pas nager, descend sous l'eau et aperçoit sa femme qui s'était jetée dans le puit de la cave, après l'évasion. De la même manière que dans *L'Atalante*, l'image de l'aimée distante apparaît lors de l'immersion. L'eau, et plus précisément le fleuve, arrive à les réunir à l'image. Cependant, c'est aussi leur dernière apparition avant le final du film où l'on voit les personnages disparus.

L'onirisme dessert donc la représentation de la vie réelle, différente du réalisme. Cela s'exprime par l'évocation des étapes de la vie, véhiculée par le corps et la capacité onirique de l'immersion.

II.2. Corps dans l'air, entrée dans le surréalisme.

Surréalisme : « Mouvement intellectuel, littéraire et artistique, [...], et principalement caractérisé par le refus de toute considération logique, esthétique ou morale, et des oppositions traditionnelles entre réel et imaginaire, art et vie, par la prépondérance accordée au hasard, aux forces de l'instinct, de l'inconscient libérées du contrôle de la raison, et qui veut surprendre, provoquer, qui cherche à dégager une réalité supérieure, en recourant à des moyens nouveaux:

³⁵ Ibid

³⁶ *L'Atalante*, Jean Vigo, France, 1934

sommeil hypnotique, exploration du rêve, écriture automatique, associations de mots spontanées, rapprochements inattendus d'images, etc.³⁷ »

Cette définition met en avant l'importance du rêve et de l'inconscient, et pas uniquement dans le processus de création mais également dans l'œuvre finie. On y retrouve également l'idée de « dégager une réalité supérieure », conformément à ce que Kusturica affirme vouloir rechercher dans ses films³⁸. Cette recherche peut être antérieure à l'écriture, mais est selon ses dires surtout improvisée au tournage.

« [Michel Ciment et Lorenzo Codelli] Le film pourrait durer beaucoup plus longtemps. Aviez-vous au départ un scénario plus long ? – [Emir Kusturica] Non. Au contraire. Il était écrit pour un film de moins de deux heures. Mais si le film est plus long c'est que les deux tiers ont été inventés, improvisés pendant le tournage. Toutes les séquences de rêves, d'imagination par exemple ont été créées sur le plateau, elles n'existaient pas sur le papier.³⁹ »

Cette démarche vient inscrire Emir Kusturica dans la liste des réalisateurs qui usent de l'improvisation au tournage. Par le fait de n'avoir pas précisément délimité ces scènes, une part des décisions proviennent, comme il l'évoque, de l'expérimentation et de l'inconscient. Si le tournage a une place décisive au niveau du film, le travail au niveau du montage vient finaliser ce « dégagement de la réalité supérieure », comme Kusturica le témoigne ici, toujours à propos du film *Le Temps des Gitans* :

« Mon problème, c'était : comment traiter les scènes réalistes, celles d'exposition particulièrement [...]. Je crois avoir assez bien réussi formellement ce que je voulais : faire que chaque scène réaliste soit au bord du réalisme, qu'elle contienne des signaux venus d'autres mondes si bien que lorsque l'on passe dans l'univers du rêve il n'y ait pas une rupture brutale, mais que ce soit au contraire comme une continuation. Dans un premier montage la scène du mariage la nuit dans la rivière avec toutes les chandelles allumées était placée bien plus tôt dans le récit. Je l'aimais beaucoup et je voulais l'utiliser une autre fois. Mais je me suis rendu compte que cela ne fonctionnait pas pour des questions de rythme et par rapport à la vérité que je voulais atteindre.⁴⁰ »

³⁷ Ressource disponible en ligne : définition sur le site du CNRTL (<https://www.cnrtl.fr/definition/surr%C3%A9alisme>)

³⁸ « Ce que je recherche dans un film, ce n'est pas le réalisme mais la vie réelle. Les pouvoirs télékinésiques de l'enfant sont pour moi aussi réels - même si c'est de l'ordre du mental - que le monde extérieur » Emir Kusturica in *Positif*, n°345, novembre 1989, p. 5.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid.

Mais alors, on peut se questionner sur ce que peuvent être ces « réalités supérieures », et la vie réelle que Kusturica cherche tant.

II.2.a Le vol et le rêve.

La volonté de mélanger rêve et réalité est une constante dans les films d'Emir Kusturica. C'est le cas dans la scène d'ouverture d'*Arizona Dream*, qui se termine par l'envol d'un ballon rouge qui lie l'action du rêve d'Axel à sa vie quotidienne. Mais le vol dans ce film est aussi le moyen de caractériser le personnage d'Elaine par son rêve comme il le confit dans *Positif* à Michel Ciment :

« Ce que j'aime en effet dans le personnage d'Elaine, c'est sa volonté de s'affranchir de la loi de la gravitation. [...] c'est en un sens sa folie, son immaturité – la clé de son caractère – qui lui permettent de s'envoler. Je pense que, dans le cinéma comme dans la vie, nous devons avoir une certaine élégance et nous débarrasser de ces choses ennuyeuses qui nous rattachent au quotidien et au... sol. J'attends le jour où chacun de nous aura sa petite machine volante, cela changera notre rapport au monde.⁴¹ »

Il est en effet grandement question de rapport au monde. D'une manière similaire à l'immersion totale dans l'eau, l'envol amène la distanciation avec le sol, permettant d'exercer un recul physique et réflexif sur le monde par un changement de point de vue. C'est une idée que l'on retrouve, encore une fois, dans *Andrei Roublev* dès les premiers plans. Un moine s'envole dans un ballon gonflable. En s'éloignant du sol, pour offrir à la caméra une vue aérienne, le changement de point de vue quitte celui du réalisme, car l'homme n'a pas l'habitude d'expérimenter le point de vue aérien. A moins de gravir une montagne quotidiennement, l'image aérienne constitue un régime d'image en rupture avec le reste du film.

⁴¹ « Comment "voler" le film », CIMENT Michel, in *Positif*, n°383, janvier 1993, p. 21.



Andrei Rublev, Arizona Dream, La Vie est un miracle et encore Arizona Dream.

Une influence identifiée est le peintre surréaliste Marc Chagall, et ses nombreuses toiles montrant des mariés en lévitation. Les mariés survolent des paysages désolés par la guerre en Russie. La désolation de l'arrière-plan pourrait, comme nous l'avons vu dans la première partie de cette étude, être à l'origine de la mise en suspension. Cette présence du thème de la guerre nous amène à la dimension politique du surréalisme. Car, si la définition que nous avons vue plus haut fait état des caractéristiques du mouvement, ses origines sont liées aux conflits.

II.2.b Surréalisme et absurde politique.

Une définition du surréalisme est donnée par René Passeron :

« Prolongeant au XXe siècle l'esprit du romantisme et le symbolisme, le surréalisme est né de la secousse affective provoquée par la première guerre mondiale. Son esprit de recherche et son besoin d'engagement politique ont conduit les poètes du mouvement à devenir les théoriciens d'une éthique de la révolte, unissant d'abord Freud et Marx. Puis, après la Seconde Guerre mondiale, cet espoir de « changer la vie » étant devenu plus pessimiste et libertaire que jamais s'est limité à l'amour fou, lié à la liberté de l'Eros.⁴² »

⁴² *Surréalisme*. René Passeron, Paris : Terrail, 2005, p. 9.

Le surréalisme est donc fortement relié aux conflits majeurs du XXème siècle. Cette définition le sépare en deux parties successives, en réaction aux guerres mondiales. La Yougoslavie est lourdement touchée par les deux conflits. Par exemple, Belgrade est bombardée en 1941, laissant une marque indélébile dans la culture yougoslave. Qui chante là-bas ?⁴³ de Slobodan Šijan, se termine dramatiquement par la mort des personnages qui arrivent à Belgrade lors du bombardement. De même, l'ouverture d'*Underground* montre la destruction du zoo de la ville. Les animaux évoluant en liberté offrent une vision surréaliste de la ville⁴⁴. Mais les conflits, nous l'avons vu, ne se limitent pas aux deux guerres mondiales. Dans *La Vie est un miracle*, se déroulant lors des guerres de Yougoslavie, on retrouve un grand nombre d'images de mise en suspension surréalistes. C'est notamment en sortant les machines de leur contexte que le surréalisme va surgir. Le film prend place dans un village de montagne, où la construction d'une ligne de chemin de fer est attendue pour amener le tourisme et désenclaver le lieu. Mais des conflits historiques éclatent lors de la construction. Les machines de la Yougoslavie en état de désagrégation montrent l'absurde de la situation. Les citoyens se déplacent en voiture, montées sur essieux pour rouler sur la voie inachevée. Une image surréaliste arrive avec l'inauguration de la ligne, lorsqu'une énorme locomotive à vapeur emballée dans un drapeau de la Yougoslavie descend du ciel à l'aide d'un camion de chantier. Cette image de suspension peut rappeler un film de Dušan Makavejev, *Innocence sans protection*⁴⁵. Le réalisateur monte des images tournées après le bombardement de Belgrade, avec des images de 1960, et des images des actualités de l'époque. L'un des personnages est un équilibriste, qui se perche sur les toits de Belgrade sans protections.



Innocence sans protection et La Vie est un miracle.

⁴³ *Qui chante là-bas ? (Ko to tamo peva)* Slobodan Šijan, Yougoslavie, 1980.

⁴⁴ « En 1941 bon nombre d'animaux se sont effectivement échappés dans la ville ajoutant à la terreur la note surréaliste rendue dans le film. » Matthieu Dhenin à propos d'*Underground*. Ressource disponible en ligne : http://www.kustu.com/w2/fr:cles_pour_underground

⁴⁵ *Innocence sans protection (Nevinost bez zastite)*, Dušan Makavejev, Yougoslavie, 1968.

La forme de la locomotive emballée et sa situation dans les airs revêt un caractère surréaliste. En effet, l'impression de légèreté inexplicable donnée par la suspension de la locomotive enveloppée lui donne l'aspect d'un ballon gonflable. Cela peut se rapprocher de visions surréalistes qu'évoquent les ballons des parades américaines, par leur légèreté en apparence injustifiée et surnaturelle.



A giant turkey float squeezes between buildings as the 31st annual Macy's Thanksgiving Day Parade moves down Broadway near 37th Street in New York, November 28, 1957. (Photo by John Lindsay/AP Photo).

II.3. La suspension temporelle.

Suspens : « (Qui est) momentanément interrompu ; (qui est) en attente.⁴⁶ »

La suspension, comme mise en suspens, amène un état de pause, que ce soit pour celui qui regarde le film, mais aussi pour les personnages eux-mêmes. *On the Milky Road* nous en donne un exemple lors de sa course-poursuite finale. Descendant le fleuve, le couple poursuivit arrive subitement à une cascade qui les aspire et, le temps d'une chute, la temporalité se trouve étirée. Non seulement par la mise au ralenti des images qui ralentit l'action aux yeux du spectateur, mais aussi par le décalage visuel et dramaturgique grotesque, au sens « Qui prête à la dérision par son côté outrancier et son mauvais goût⁴⁷ ». Cette idée de mauvais goût, qu'elle soit volontaire ou non, revient sans cesse, dans un registre comique à la fin où des moutons

⁴⁶ Ressource disponible en ligne : définition sur le site du CNRTL (<https://www.cnrtl.fr/definition/suspens>).

⁴⁷ Ressource disponible en ligne : définition sur le site du CNRTL (<https://www.cnrtl.fr/definition/grotesque>).

explosent à tour de bras et dont les carcasses s'envolent, qui entre en résonnance avec un certain *Bad Taste*⁴⁸ (littéralement : mauvais goût) de Peter Jackson (qu'il reprend lui-même du *Monty Python's Flying Circus*). Moins comique, la scène de la cascade est totalement ancrée dans l'utilisation du numérique, de l'arrière-plan en fond vert jusqu'aux particules d'eau ajoutées du premier plan. Cela entre en opposition franche avec les scènes précédentes tournées en décors réels au milieu d'une nature luxuriante et organique, et vient appuyer le caractère détaché de l'action du film mais aussi de l'image elle-même. En effet, lors de la chute, les postures de Nevesta et Kosta viennent rappeler des images de tableaux, comme, vu précédemment, les amoureux volants dans les peintures de Chagall, ou encore le plafond de la chapelle sixtine. Car s'il est un art qui va au mieux fixer et figer les personnages dans le temps, c'est bien la peinture. Pierre Soulages, par exemple, utilise le terme de suspension que l'on peut trouver en peinture « Je préfère les peintures où le temps est là, immobile, suspendu dans le tableau, aussi immobile que le châssis et la toile ! C'est-à-dire une forme de temps suspendu dans la durée⁴⁹ ». Mais qu'en est-il au cinéma et dans les autres arts ?

Comme nous l'avons vu précédemment, les travaux de Bill Viola traitent aussi de la question du temps. L'homme flottant en immersion est aussi détaché du temps, comme dans *Nantes Triptych*, où la vie entière, entre la naissance et la mort, est représentée par le corps flottant. Une analogie de la mise en suspension pourrait tout simplement être celle des animaux conservés dans du formol ou de l'éthanol, où les liquides seraient l'image argentique elle-même. Le geste du créateur qui fige ses personnages semble cependant bien plus empreint de tendresse, et l'action du cinéma permet de les figer en mouvement, donc de manière qui semble plus vivante. Mais ce qui nous intéresse, c'est la capacité à fixer les images de manière à ce qu'elles retiennent ceux qu'elles captent. Un artiste utilisant cette idée de figer dans le liquide est Damien Hirst, avec l'installation *Mother and Child (Divided)*⁵⁰, où une vache et un veau sont plongés dans le formol, coupés en deux. Cette installation trouve une résonnance dans *Underground*, avec la sortie des vaches de l'eau. Cependant, on relève chez Kusturica une volonté de préserver, voulue par le réalisateur ou simplement induite par le cinéma. L'immersion dans un liquide permet de figer le corps dans l'élément, comme semble le faire la scène silencieuse sous-marine à la fin d'*Underground*. On peut retrouver l'utilisation appuyée de l'eau chez Tarkovski, par exemple avec la scène de *Stalker*⁵¹ où la caméra évolue au-dessus

⁴⁸ *Bad Taste*, Peter Jackson, Nouvelle-Zélande, 1987.

⁴⁹ « Réalisme et réalité » Pierre Soulages in *Esprit*, 168, juin 1950, p. 922.

⁵⁰ *Mother and Child (Divided)*, Damien Hirst, installation, 1993

⁵¹ *Stalker (Сталкер)*, Andreï Arsenievitch Tarkovski, Union soviétique, 1979.

d'objets plongés dans l'eau, recouverts de colonies de bactéries et d'organismes vivants. Tony Mitchell relate un entretien dans la revue *Sight and Sound* en 1982 :

« Does water still obsess Tarkovsky? – “water is a mysterious element, a single molecule of which is very photogenic,” Tarkovsky said. “It can convey movement and a sense of change and flux. There will be a lot of it in *Nostalgia*. Maybe it has subconscious echoes – perhaps my love of water arises from some atavistic memory of some ancestral transmigration.”⁵² »

L'eau obsède-t-elle toujours Tarkovsky ? - « L'eau est un élément mystérieux, dont la moindre molécule est très photogénique », a déclaré Tarkovsky. « Elle peut véhiculer un mouvement et un sentiment de changement et de flux. Il y en aura beaucoup dans Nostalgia. Peut-être qu'elle a des échos subconscients - peut-être que mon amour de l'eau découle d'un souvenir atavique d'une transmigration ancestrale » [traduction libre]

Cette citation apporte également l'idée de mémoire, qui dans *Stalker* passe par une succession d'objets sous l'eau, mais chez Kusturica cela pourrait passer par le corps lui-même. Ainsi, ce sont les personnages, leurs gestuelles et leurs tenues que l'on retrouve dans la séquence sous-marine d'*Underground*, et qui amène la mise en suspension du groupe de personnages qui arrive quelques instants plus tard avec le décrochement de l'îlot. Cette fin est représentative de la volonté d'épargner les personnages dans un environnement qui leur permet d'échapper au contexte historique, bien que l'on sache que ces personnages aient disparus. La suspension comme évasion hors de ce contexte, semble avoir pour but de laisser les personnages survivre aux événements⁵³, que ce soit la volonté du réalisateur ou des personnages eux-mêmes. C'est tout d'abord parce que l'eau mouvante permet une dynamique vivante et organique que la solution formol-éthanol chez Damien Hirst, immobile et sans particule, ne le permet pas. Ce mouvement est présent constamment avec les corps en suspension chez Kusturica, dans *On the Milky Road* avec la scène de la cascade avec ces particules rajoutées, mais plus naturellement dans la scène de combat sous-marin et la prolifération des organismes et des particules de l'eau mouvante. Cette eau troublée et mouvementée est présente également dans la scène sous-marine d'*Underground*, puis dans la scène finale avec le fleuve qui éloigne le morceau de terre où évoluent les personnages.

⁵² Propos rapportés par Tony Mitchell in "Tarkovsky in Italy", *Sight and Sound*, hivers 1982–1983, The British Film Institut, p. 54–56.

⁵³ « Tout ce qui se produit, tout fait qui s'insère dans la durée ». Ressource disponible en ligne : définition du CNRTL (<https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9v%C3%A8nement>)

Nous avons vu que ces trois expressions, aquatique, aérienne et temporelle de la suspension des corps évoquent la vie réelle par leur capacité à exposer des cycles de la vie, les rêves des personnages, ainsi qu'en fixant dans le temps des relations ou des sentiments des personnages. A propos du temps, Andreï Tarkovski commente :

« Le temps est la condition d'existence de notre « moi ». Il est son atmosphère vitale. Il s'évanouit pour raison d'inutilité quand se rompent les liens entre la personne et les conditions de son existence, quand survient ce qu'on appelle la mort, qui est aussi la mort du temps individuel : la vie de l'être humain devient alors inaccessible aux sentiments de ceux qui sont restés en vie. Elle est morte pour son entourage ⁵⁴».

Cette affirmation apporte l'idée que la mise en suspension temporelle, en faisant s'évanouir le temps, pourrait apporter l'idée de mort pour les personnages en suspension. Il devient alors nécessaire d'étudier les finalités de la suspension, afin d'en comprendre les enjeux de but et d'achèvement.

⁵⁴ *Le temps scellé : de « l'Enfance d'Ivan » au « Sacrifice »*. Andreï Arsenievitch Tarkovski, Paris : Philippe Rey, 2014, p.67-68.

Partie III : Finalité de la suspension dynamique

III.1 La fin de la suspension.

III.1.a Le corps suspendu entre deux scènes.

Nous avons vu en première partie comment la suspension peut créer un effet de transition entre des milieux et des temporalités. Il est désormais nécessaire de voir où mène cette transition.

Dans la continuité de l'idée de suspension temporelle, la finalité du corps flottant ou volant peut être tout d'abord ouverte. Ainsi, on remarque une récurrence des cas de suspension où l'atterrissage n'est pas visible, laissant en suspens la scène de suspension. Cela construit un effet d'étrangeté, mélangeant la scène de suspension et la scène suivante. La volonté de mélanger les scènes oniriques et les scènes plus concrètes est bien exposée par Emir Kusturica dans un entretien précédemment cité :

« Je crois avoir assez bien réussi formellement ce que je voulais : faire que chaque scène réaliste soit au bord du réalisme, qu'elle contienne des signaux venus d'autres mondes si bien que lorsque l'on passe dans l'univers du rêve il n'y ait pas une rupture brutale, mais que ce soit au contraire comme une continuation⁵⁵ »

C'est donc régulièrement l'idée d'une continuation entre la suspension et le retour à la réalité qui intervient dans les différents films. Pour cela, on ne voit pas d'atterrissage ou de retour à la berge.



Photogrammes du plan de lévitation dans *Le temps des gitans*.

⁵⁵ « Entretien avec Emir Kusturica », CIMENT Michel et CODELLI Lorenzo, in *Positif*, n°345, novembre 1989, p. 26.

Ici, dans *Le temps des gitans*, auquel Kusturica fait allusion dans la citation, c'est le corps suspendu de Perhan qui disparaît par le bas du cadre, laissant apparaître la scène de la saint-Georges. C'est l'image du corps du jeune homme et de son dindon qui guide le spectateur dans la continuité entre onirisme et scène plus réalistes. Le corps fait transition également dans la scène de vol de *La vie est un miracle*, Après avoir suivi le couple survolant dans le lit les paysages de leurs montagnes. Le passage du lit dans l'arrière-plan du premier plan de la scène survivante installe la continuité.



Deux plans du voyage aérien dans *La vie est un miracle*.

On a donc dans la continuité entre rêve et réalité un voyage ouvert. Le rêve du dormeur est propice au voyage, comme on peut le constater avec *Arizona Dream*. La continuité du voyage du ballon rouge permet de passer du rêve d'Axel, se déroulant en Alaska, à sa vie dans les rues de New-York. La continuité permise par la suspension permet également de réunir en une scène ces deux territoires Etats-Uniens :

« J'ai d'abord été très impressionné par le sentiment de l'espace et par les extrêmes variations de paysages et de climats, de l'Alaska à la Floride. Je me suis demandé ce qui pourrait unifier tout cela et j'ai pensé aux rêves⁵⁶. »



Deux photogrammes du dernier plan de voyage du ballon dans *Arizona Dream*.

⁵⁶ « Comment "voler" le film », CIMENT Michel, in *Positif*, n°383, janvier 1993, p. 20.

La dynamique du corps en suspension va donc, au-delà de s'inscrire dans le registre onirique, véhiculer le corps entre deux dimensions de façon continue. Mais, le cas particulier de ce dispositif de continuité est lorsque la suspension est une scène finale.

III.1.b La suspension dans les finals.



Plan final d'*Arizona Dream*.

Nous pouvons lire, à propos d'*Arizona Dream* :

« (M. Ciment) Vous terminez le film en refermant le cercle, alors que vous auriez pu conclure avec la voix-off après le suicide. (Kusturica) J'avais peur d'une fin lourde et prétentieuse. Je voulais une touche plus légère, et surtout que l'histoire s'accomplisse dans le rêve. [...]. Pour moi aussi, cette fin suggère que la vie ne peut pas ressembler, comme le croyaient les communistes, à un cheval auquel on a mis un harnais et que l'on peut diriger où l'on veut. Par la nature même de l'être humain, une conception uniquement rationnelle de la vie est impraticable. C'est une fin aussi qui déroutera sans doute les américains parce qu'elle n'obéit pas à une esthétique réaliste. »

C'est ici la fin ouverte qui est évoquée et ce qu'elle apporte à l'humain et à sa conception du monde. La fin ouverte est dans ces films permise par la mise en suspension des corps, dans

le registre onirique. C'est le cas d'*Underground*, avec le banquet final impossible, car le spectateur sait tous les personnages disparus.

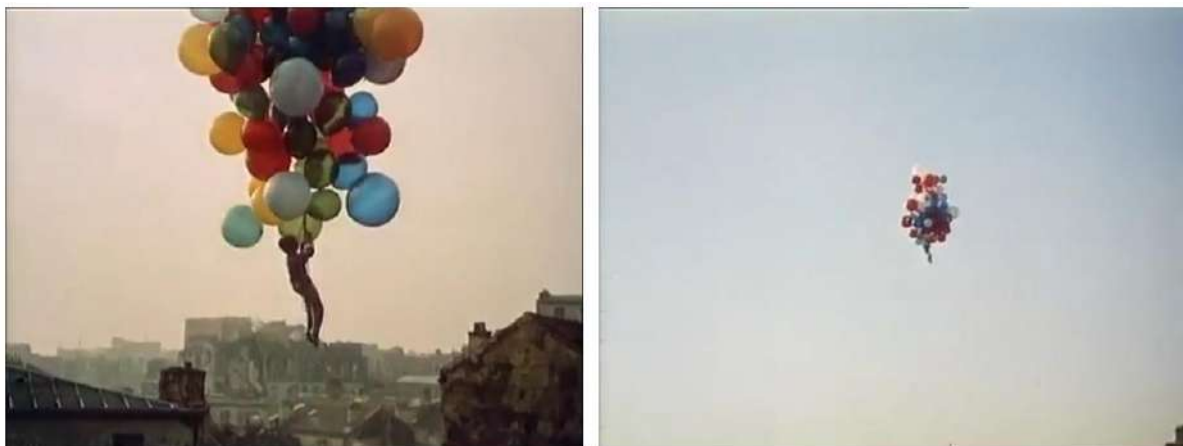


Deux plans successifs et le plan final d'*Underground*.

Ces finals de films nous permettent d'établir l'importance de la suspension comme ouverture. On peut voir une résonance avec le film d'Albert Lamorisse *Le Ballon rouge*⁵⁷, narrant la rencontre entre un enfant et un ballon doté d'une forme de conscience (qui est évoqué dans l'ouverture d'*Arizona Dream*). Le final, après la mort du ballon par des enfants du quartier, montre des ballons arriver de tout Paris et emporter l'enfant dans le ciel. Le dernier plan, lors de cet envol, commence alors que l'on voit encore les toits de la ville. Après un panoramique pour suivre l'enfant accroché à la grappe de ballons, les derniers instants se concentrent uniquement sur lui. Son devenir n'est pas montré et son vol est laissé en suspens, par son éloignement progressif avec la caméra. Le caractère d'ouverture de la suspension y est donc fortement présent. Cet éloignement du corps suspendu est visible dans le final de *Chat noir*,

⁵⁷ *Le Ballon rouge*, Albert Lamorisse, France, 1956.

chat blanc. Bien que le dernier plan revienne sur les deux grands-pères restés sur la berge, on assiste lors du final à la disparition dans le lointain du navire où ont embarqué les deux jeunes.



Deux photogrammes du *Ballon rouge*.



Un raccord du final de *Chat noir, chat blanc*.

III.2 La finalité arrivant par la disparition de la matière.

Nous allons nous appliquer à démontrer que, bien qu'ayant par moments la volonté d'épargner les personnages, la mise en suspension du corps a cependant une fin inéluctable. C'est le cas, pour revenir au tout premier point de cette étude, avec l'échec de l'évasion. Chez Kusturica, cela se finit souvent par l'eau, avec la scène de l'hélicoptère d'*Underground*, ou le puits dans *Chat noir, chat blanc*. Mais la fin de *On the Milky Road* nous propose un échec de l'évasion par l'air.

III.2.a La perte de l'organicité de la matière.

Si l'organicité⁵⁸ de l'eau permet la rêverie et l'évasion, la disparition de cette organicité fige le corps dans un état alors morbide. Ceci se manifeste par la perte de la matérialité. On constate ainsi dans *Underground* la disparition de la matérialité de l'eau, dans le plan juste avant que Blacky ne tombe dans l'eau. La surface devient totalement opaque pour n'offrir qu'une image de son fils Jovan en lieu et place de son reflet. L'eau est ici vidée de ce qui plus tôt évoquait la vie ; les bulles d'air, les animaux, les végétaux et les particules qu'elle véhicule. C'est également cette absence de trouble propre à l'élément qui figeait dans une posture morbide la vache et son veau chez Damien Hirst (*Mother and Child (Divided)*).

On retrouve la non-matérialité de l'eau qui sépare l'air de sous la surface dans *On the Milky Road*, lorsque les soldats regardent au fond du puits. La surface est alors totalement opaque, perdant cette fois également sa matérialité. La surface, comme dans le puit souterrain à la fin d'*Underground*, peut évoquer une image du *Orphée*⁵⁹ de Jean Cocteau ; celle du miroir qui sépare deux mondes. Ici aussi, l'eau a perdu toute consistance pour devenir totalement transparente, et arbore un aspect noir n'offrant que le reflet. Le plongeon final dans le miroir, alors liquide, évoque ainsi fortement le passage irrévocable entre deux mondes (ainsi que la surface liquide verticale s'inscrit dans une sorte « d'étrange suspension »). Cette absence de matérialité de l'eau peut également entrer en résonnance avec un plan de *Boulevard du crépuscule (Sunset Boulevard)*⁶⁰, où l'on découvre un corps. Là, comme dans *Underground* et *Orphée*, on a un plan en contre plongée (forte ou totale, sauf *Orphée* avec sa verticalisation de la surface) depuis le milieu aquatique presque intégralement vidé de sa matérialité vers le monde extérieur, offrant une superposition, dans la même image, des deux milieux. Dans ce dispositif, le milieu aquatique a pour finalité une dématérialisation, qui marque le passage définitif dans un autre monde, dans un autre système de représentation : l'image sous-marine.

⁵⁸ « Qui concerne la manière dont les éléments (d'un ensemble) sont combinés, structurés ; qui concerne leur structure. » Ressource disponible en ligne : définition sur le site du CNRTL (<https://www.cnrtl.fr/definition/organicit%C3%A9>).

⁵⁹ *Orphée*, Jean Cocteau, France, 1950.

⁶⁰ *Boulevard du crépuscule (Sunset Boulevard)*, Billy Wilder, États-Unis, 1950



Orphée, Boulevard du Crépuscule, On the Milky Road et Underground.

III.3.b L'échappée impossible.

Dans la séquence sous-marine de la rivière dans *On the Milky Road* on constate une accumulation de ces signaux. D'abord, c'est une perte de la matérialité de l'eau, parallèle à l'immobilisation de la femme dans le piège. Puis les particules reviennent en force avec l'arrivée des roseaux pour respirer, et atteint son paroxysme quand les amants mettent le sable en suspension dans l'eau pour se cacher. La variation de la matérialité de l'eau du fleuve est en phase avec l'état du corps. Proche de la mort, l'eau devient plus translucide, et quand il devient proie, le couple est dissimulé dans un nuage de poussières qu'il a émis. Ainsi l'eau retrouve sa matérialité, et, redevenant vivante, ramène l'espoir pour le corps suspendu en même temps qu'elle scelle le destin d'un des poursuivants. Avec le retour de la matière, c'est le retour de la musique et d'un montage plus soutenu. Cette matérialité les accompagnera – on l'a vu – dans la chute d'eau avec les gouttes en suspension. Mais elle sera cependant de courte durée comme chaque regain d'espoir des amants dans le film, et cette matérialité disparaît à nouveau à la fin de la poursuite.



Variations de la matérialité de l'eau dans *On the Milky Road*.

La fin de la fuite arrive avec la scène du champ de mines. Blessés et toujours poursuivis, les deux amants tentent de s'échapper en se cachant au milieu des moutons, comme Ulysse. Mais à la fin de la scène apparaît une incompréhension entre Nevesta et le serpent, qui est un personnage récurrent du film. Celui-ci semble vouloir la protéger d'un détonateur de mine en

l'enserrant, ce qui est perçu comme une attaque par la femme. Alors qu'ils se débattent, elle déclenche avec son pied un fil de détonateur et l'explosion la projette vers le ciel. Alors qu'elle s'élève, son corps se désagrège de façon fortement irréaliste dans un nuage de poussière. Une particularité vient s'ajouter aux caractéristiques des exemples précédents, où la fin de la suspension arrivait avec la perte de la matière du milieu où évolue le corps, flottant ou volant. Ici, nous pouvons constater que la fin de la suspension peut aussi survenir avec la disparition de la matière du corps suspendu lui-même.



Deux photogrammes de *On the Milky Road*. La matérialité du corps et de l'élément aérien disparaît.

La perte de matérialité du corps, dans cet exemple particulièrement, vient désubstantialiser le corps de Nevesta qui sera remplacée par une image mentale pour Kosta. Elle reviendra, dans une pensée, lorsqu'il fait l'ascension de la montagne en toute fin de film. Ainsi, la perte de matérialité pourrait être la mise en concept des personnages qui deviennent des idées, des rêves. On peut retrouver cela dans le final d'*Underground*. Dès les plans muets sous-marins, on a une caractérisation des personnages par leur action, leur émotion, leur métier.

La suite nous montre une épure d'une scène de banquet idéalisée pour former une image mentale de ces gens qui sont disparus. C'est une image des personnages qui exprime une image de la Yougoslavie en voie de désagrégation.

Lors de l'ascension du corps de Nevesta, nous assistons aussi à une disparition du mouvement. Le corps projeté en l'air s'arrête à la fin du souffle de la mine. Ainsi, la fin de la suspension pourrait avoir un autre symptôme qui est l'arrêt du mouvement.

III.3 La finalité parvenant par la perte de dynamique.

Quand bien même l'évasion par la mise en suspension serait étendue jusqu'à l'immobilité, voire l'image fixe, elle ne peut offrir de refuge définitif aux personnages. Dans la première partie, nous avons constaté que la mise en suspension apparaît dans un contexte de dynamique nécessaire (l'évasion par exemple).

III.3.a La tendance à l'immobilité.

Dans une scène comme celle de *Sunset Boulevard*, la disparition de la matière est liée à une raréfaction du mouvement à l'image. C'est, dans un premier temps, parce le mouvement d'un flux est rendu visible en grande partie par le déplacement de la matière qu'il exerce. Ainsi, quand le vêtement de la mariée, porté par le vent ou le courant, disparaît du champ (dans *Le temps des gitans*, *Underground* ou *On the Milky Road*), c'est directement un moyen de montrer la disparition du mouvement, puisque qu'on assiste à la disparition de la preuve du mouvement.

Un premier mécanisme permettant l'arrêt du mouvement du corps suspendu est le piège. En étant pris dans le piège, les personnages sont contraints à l'immobilité. On peut relever le piège à poissons, présent dans *Underground* puis cité dans *On the Milky Road*, mais également le hamac en corde emprisonnant Bubamara, la sœur de Dadan dans *Chat noir, chat blanc*. Dans *On the Milky Road*, cela se concrétise par un changement de mise en scène. D'abord en fuite, Nevesta traverse le cadre perpendiculairement à l'axe de la caméra qui la suit grâce à un panoramique. A partir de l'instant où elle se retrouve prisonnière du filet et qu'elle tente de se libérer, la caméra change de place et la montre tentant de s'enfuir dans l'axe de la caméra. Les panoramiques cessent alors et la caméra reste fixe, comme la femme prise au piège. On constate donc une immobilisation de la caméra qui vient s'ajouter, que l'on peut retrouver dans la scène

du puit de *Chat noir, chat blanc*. Bubamara y est plongée de force, et à ce moment la caméra devient plus immobile, pour seulement montrer en panoramique la descente au fond du puit.



Les pièges dans *Underground*, *Chat noir, chat blanc* et *On the Milky Road*.

Nous pouvons constater une autre occurrence du mouvement perdu dans *Le Temps des Gitans*, avec la mort d’Azra. Introduit par le vent fort qui porte la coiffe au début de la séquence, le mouvement devient l’élément principal du plan de la lévitation d’Azra quand un train vient définitivement séparer la femme du paysage nocturne en occupant toute l’image derrière elle. Sa sortie de l’image précède de peu le cut qui laisse place à l’immobilité d’Azra. S’il reste l’effet du vent dans les cheveux de Perhan et sur les touffes d’herbes des plans plus larges, le plan sur Azra se vide de mouvement jusqu’à sa mort. La dynamique quitte tout simplement le lieu de l’action, avec la coiffe de la mariée qui s’éloigne, retransverse le camp avant de disparaître. Cela peut être perçu comme une métaphore du décès du personnage, dont l’âme qui alors le lieu.



La mort d’Azra dans *Le Temps des Gitans*.

Une dernière façon d’arrêter le mouvement est la mécanique et les lois de la physique. *Arizona Dream* nous montre avec l’utilisation des machines que le vol n’est que passager et que ce qui vole retombe toujours au sol. Le maintien d’un corps dans les airs est permis par la compensation des forces verticales qui s’appliquent sur ce corps. Donc, si la force s’opposant à la gravité faiblit, voire disparaît, le corps va redescendre vers le sol. Cela peut prendre la forme d’un atterrissage, ou plus violemment d’une chute. Une situation faisant directement appel aux lois de l’aérodynamisme est la mise en œuvre du rêve d’Elaine, le vol, via des machines artisanales proches des premiers avions. Les essais mènent, à force de travail, à décoller du sol, mais étant soumise aux lois physiques, la machine ne peut que retomber. C’est une idée que l’on a déjà croisée avec la scène du ballon d’*Andrei Roublev*.

L’observation du monde permise par le vol, que nous avons vu, prend fin dans ces deux exemples par une chute. Car le vol dans *Arizona Dream* est le rêve personnel d’Elaine, il s’agit là encore du retour à la réalité. Car la chute convoque le réveil du dormeur, dont un exemple parfait peut être trouvé chez Federico Fellini, *Huit et demi*⁶¹. Le cinéaste est souvent considéré

⁶¹ *Huit et demi (Otto e mezzo)*, Federico Fellini Italie, 1963.

comme influence majeure de Kusturica⁶². L'ouverture onirique du film montre notamment l'envol du personnage principal, rattaché à une corde tel un cerf-volant. Alors un personnage lit une formule, comme extraite d'un scénario, et Guido cesse de voler et chute à la mer. Immédiatement après, c'est le réveil, et l'on voit le bras du dormeur encore tendu qui cherche à se rattraper.



Deux plans successifs de *Huit et demi*.

La suspension dans les airs, onirique, se finit alors par la chute comme un réveil brusque. Mais chez Kusturica, nous l'avons vu, le réveil est confondu avec les séquences oniristes. Par conséquent, on note l'absence de cut brutal qui explicite la présence du rêve. La chute s'inscrit donc dans la finalité de la suspension par une idée de retour à la terre, donc aux problématiques des personnages et à un registre d'images plus réalistes.

III.3.b L'ambiguïté entre mouvement et immobilité.

La fin de la suspension dynamique peut cependant être plus floue, quand le passage de mouvement à immobilité est moins certain. La diminution de la vitesse est un sujet récurrent dans les films d'Emir Kusturica, mais aussi un questionnement personnel :

« La vitesse est la définition même de la vie moderne et jusqu'à présent je me suis soumis moi-même à son pouvoir. Mais j'ai dorénavant envie d'aller méditer à la montagne, de changer le mode d'existence, de ralentir nombre de mes activités. La folie de la vie

⁶² « Kusturica's work was called "a brilliant and ambitious film filled with the kind of teeming human images that one usually associates with Fellini." (Damian Cannon, "Underground" Empire, no. 4, 1996) Another Western critic, Deborah Young, said, "If Fellini had shot a war movie, it might resemble Underground." (Variety, May 30, 1995) » in YAROVSKAYA, Marianna, « Underground », *Film Quarterly*, vol. 51(2), 1998, p. 50-54.

contemporaine ne laisse pas le temps d'observer, ni de garder une certaine distance. La vitesse est notre ennemie, car nous lui avons tout sacrifié.⁶³ »

Il y a donc un paradoxe entre l'absence de vitesse, mortifère, et la vitesse comme témoin de la vie. La vitesse n'est pas synonyme de mouvement. Cette citation est prononcée lors d'une entrevue sur *La vie est un miracle*. Michel Ciment énonce à propos du film :

« Il y a dans votre film une phrase-clé qui privilégie la vitesse et le sentiment, ce dernier étant même le plus important. La première partie de *La vie est un miracle* est dominé par la vitesse, et la seconde par le sentiment⁶⁴. »

Cette affirmation amène le constat que le film lui-même connaît un changement de rythme, qui tend à l'immobilité lors de la blessure de Sabaha, vers la fin. Luka, son amant et compagnon dans la fuite, l'a posée sur une luge, et recherche de l'aide. De plus en plus immobile, Sabaha fini par fermer les yeux et mettre la tête en arrière. A ce moment, Luka arrête de tirer la luge et s'approche. On a donc une nouvelle fois la fin de la suspension, ici sur la luge, à la fois du milieu et du corps.



Sabaha à l'article de la mort dans *La vie est un miracle*.

⁶³ in CIMENT Michel et GARBARZ Franck, « Emir Kusturica, Vitesse et Lumière * », in *Positif*, n°519, mai 2004, p. 21.

⁶⁴ Ibid.

La tendance à l'immobilité ramène donc au calme et à la mort. On en revient à Ophélia chez Shakespeare, exemple de l'introduction. Arthur Rimbaud exprime une certaine idée de cette ambiguïté du mouvement dans son poème Ophélie :

Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles
La blanche Ophélia flotte comme un grand lys,
Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles...
– On entend dans les bois lointains des hallalis [...] ⁶⁵

Le « très lentement » se rapproche de l'immobilité. C'est donc une tendance à la fixité mais sans y arriver. De cette proximité entre le mouvement faible et l'immobilité, on obtient l'ambiguïté entre le mouvement et l'immobilité. Et ainsi entre le sommeil et la mort, notamment grâce au vocabulaire utilisé dans le poème. C'est le cas aussi dans les films du corpus.

Bill Viola, avec *The Dreamers*⁶⁶ ramène à cette dualité, car le corps rêvant vient aussi mettre le corps dans un état double d'immobilité et de rigidité. Ici, le titre est bien plus explicite sur l'état des personnages. Mais la dualité est bien réelle, le corps du défunt restant comme vivant par l'action de l'eau. Dans *Chat noir, chat blanc*, c'est cette action de l'eau qui semble ramener à la vie les deux grands-pères. Les secousses du « réveil » des âgés se confond avec le mouvement des blocks de glace qui glissent. Le mouvement est-il causé par le corps ou par le milieu ?

⁶⁵ Arthur Rimbaud, *Ophélie*, 1870 (British Library).

⁶⁶ Bill Viola, *The Dreamers*, 2013, installation vidéo sonore, sept écrans plasma verticaux, quatre canaux stéréo, en continu.



Kosta se cache de ses poursuivants dans *On the Milky Road*, *Ophelia* de John Everett Millais⁶⁷, et *The Dreamers*.

La fuite des personnages se termine toujours par une phase d'apaisement, un état de stase. Mais cet état n'est jamais une immobilité totale. Les occurrences du pendu l'illustrent bien, le corps, mort ou à l'article de la mort, continue de se mouvoir par inertie. Il est donc difficile de discerner le point de passage entre la vie et la mort, à l'image de la mort de Perhan dans *Le Temps des Gitans*. Celui-ci, tombé dans un train, tend à l'immobilité, mais le mouvement du wagon continue de le bercer, l'animant étrangement. Le contre-champ pose aussi ce problème de discernement. Le dindon descendant du ciel se rapproche et s'immobilise lentement, révélant la cadence d'image, pour finir sur une image fixe.

La fin de la suspension peut donc installer un trouble qui laisse douter de l'état du personnage. Dans ces conditions, c'est donc une ambiguïté entre sommeil et mort, immobilité et mouvement lent, dynamique du corps et dynamique du milieu. Cette finalité de la suspension n'est pas si éloignée de la forme de la transition, puisque les personnages peuvent passer d'un état incertain à un état vivant, laissant la possibilité de mélanger les séquences oniriques et plus réalistes dans une forme de continuité.

Les finalités de la suspension offrent des moments de vie réelle dans la possibilité d'exprimer des états sensibles des personnages, comme la sensation de piège et de chute. Elle

⁶⁷ *Ophelia*, John Everett Millais, 1851-1852, Huile sur toile [76,2 × 111,8 cm]. Tate Britain, Londres.

permet également d'évoquer métaphoriquement les disparitions ou les états sociaux à l'image d'*Underground*. Dans le cas où un final de film survient avant la fin de la mise en suspension, on peut donc voir une mise en suspens de l'état des personnages, ouvert à l'imagination.

Conclusion

Fort de l'étude des étapes de la suspension, nous pouvons identifier un mécanisme systématique. Les formes de la suspension œuvrent comme des transitions vers différents mondes. C'est plus précisément un passage successif dans trois mondes, qui s'inscrivent chacun dans une dimension de la vie réelle.

Le premier monde est celui du départ. Généralement lieu commun du film, il est à l'origine d'un conflit physique, social ou émotionnel des personnages. Il exprime la vie réelle des sujets du films, qui part toujours d'une réalité constatée sur le terrain. L'étincelle provoquant la mise en suspension peut être une incomplétude, une violence exercée. Le départ est alors le début d'une dynamique pour combler le manque, réaliser le rêve ou fuir.

Dans le second monde se déroule le trajet. C'est celui de la suspension, qui est traversé par les personnages. Il s'agit donc tout d'abord d'un milieu où la matière, l'eau ou l'air, qui fait partie intégrante du décor du film ; le Danube, le ciel américain, entre autres. C'est aussi un lieu métaphorique qui permet d'évoquer d'une part les personnalités, les rêves, les désirs des personnages. D'autre part, ce sont des thématiques plus universelles qui sont véhiculées par ces corps en suspension. Le registre onirique et surréaliste dans lequel s'identifient les images de la suspension dans ce trajet illustre et représente les enjeux de la vie réelle.

Enfin, la suspension mène au monde de destination. Car la suspension, qui est une dynamique, amène à une finalité irrémédiable. Il peut être, à nouveau, le monde de départ, ceci créant une boucle. Mais la suspension peut aussi définitivement changer de contexte le personnage. Cela soit en l'amenant vers l'inconnu, en plaçant la suspension en fin de film et en laissant le processus ouvert. Sinon, la suspension peut amener vers un état de stase dont l'une des finalités est la mort du personnage. Cette mort peut prendre la forme d'une perte de la réalité matérielle du corps pour devenir une idée du corps, une image du corps disparu enfermé dans le songe. Mais cette mort peut être plus concrète, bien qu'également ambiguë, avec une tendance à l'immobilité.

Pour revenir sur notre tout premier questionnement, que peut-on dire des fruits flottants ? La principale divergence avec les corps humain et animaux résulte en une question : comment un fruit aussi lourd qu'une pastèque, portant la nourriture dans sa chair et la vie dans ses pépins, peut-il remonter à la surface avec autant d'aisance, par lui-même ? Les courges accompagnent des personnages dans les mondes de la suspension. La chair est protectrice, nourricière comme une corne d'abondance. La capacité inconditionnelle qu'ont ces fruits à flotter contraste avec la propension des personnages à couler et à se noyer. Quoi qu'il advienne, une force les pousse irrésistiblement et de façon surréaliste vers la surface. Les fruits, grâce à la poussée d'Archimède, sont les seuls à sembler résister au temps et pouvoir traverser les trois mondes de la suspension.

Quant à Icare et Ophélia, ils sont chacun représentatif du passage de ces trois mondes. Nous avons étudié le cas d'Ophélia, représentatif de la tendance à l'immobilité. Icare et Dédale doivent fuir du labyrinthe, ils passent par un état de vol, mais Icare chute dans la mer qui gardera son corps (mais pas son image qui nous est transmise, bien que mythe). Son voyage le fait traverser les trois mondes énoncés, le dernier est la mort physique. L'envol d'Icare et Dédale est la structure du mythe qui nous est restée la plus connue, malgré la présence d'autres structures. C'est le cas de Pausanias le Périégète dans ses descriptions, qui ne plaçaient pas la fuite dans le ciel mais sur l'eau, qui met également en jeu la suspension :

« En effet, lorsqu'il s'enfuit de l'île de Crète, il fabriqua pour Icare son fils et pour lui, deux petits navires ; il imagina, chose inconnue jusqu'alors, d'y ajouter des voiles pour échapper à l'aide d'un vent favorable, aux vaisseaux à rames de Minos. Il parvint effectivement à se sauver ; mais on dit qu'Icare, n'ayant pas su gouverner son bâtiment, fut submergé ; les flots portèrent son corps dans une île au-dessus de Samos, qui n'avait point encore de nom [...]»⁶⁸

C'est donc une volonté particulière de ces auteurs et artistes d'user de la suspension, au cinéma cette volonté est prononcée puisqu'elle nécessite un déploiement technique conséquent. Chez Emir Kusturica la poétique du corps suspendu est un procédé récurrent et diversifié, comme nous l'avons vu, entre *Le Temps des Gitans* et *On the Milky Road*.

Nous avons vu que le corps suspendu, dans bien des situations, est un corps qui rêve. Si la suspension est une suspension consciente, elle exprime tout de même les rêves et les désirs

⁶⁸ Pausanias, DESCRIPTION DE LA GRÈCE, Béotie-1, chapitre XI

des personnages. Le corps flottant ou volant invite systématiquement le spectateur dans ce mouvement à la fois dynamique et onirique, que Gaston Bachelard commente comme suit :

« Souvent cette absence est sans loi, cet élan est sans persévérance. La rêverie se contente de nous transporter ailleurs sans que nous puissions vraiment vivre toutes les images du parcours. Le rêveur s'en va à la dérive.

Un vrai poète ne se satisfait pas de cette imagination évasive. Il veut que l'imagination soit un voyage. Chaque poète nous doit donc son invitation au voyage. Par cette invitation, nous recevons, en notre être intime, une douce poussée qui nous ébranle, qui met en marche la rêverie salutaire, la rêverie vraiment dynamique⁶⁹. »

La rêverie des personnages des films de Kusturica s'insère dans cette deuxième idée de la rêverie, et cela par la dynamique de la suspension. Venant s'insérer entre des scènes plus réalistes, la mise en suspension des corps opère donc sur le spectateur un élan. Celui-ci est le support des enjeux et thèmes de Kusturica, et amène le spectateur à ressentir la vie réelle des personnages au travers du corps volant ou flottant.

⁶⁹ *L'air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement*. Gaston Bachelard, Paris : Librairie José Corti, 1943, p. 8.

Filmographie détaillée

- *Le Temps des Gitans (Dom za vešanje)* 1988

Durée : 140 mn, *Langue* : rromani, *scénario* : Gordan Mihić / Emir Kusturica, *musique* : Goran Bregović, *directeur de la photo* : Vilko Filać, *casting* : Davor Dujmović (Perhan), Bora Todorović (Ahmed Džida), Ljubica Adžović (grand-mère), Husnija Hasimović (Merdžan), Sinolicka Trpkova (Azra), Zabit Memedov (voisin), Elvira Sali (Danira).

Récompenses : Festival de Cannes 1985 : Prix de la mise en scène – meilleur réalisateur ; Guldbagge Awards 1991)

- *Arizona Dream* 1993

Durée : 140 mn, *Langue* : anglais, *scénario* : David Atkins / Emir Kusturica, *musique* : Goran Bregović, *directeur de la photo* : Vilko Filać, *casting* : Johnny Depp (Axel Blacmar), Faye Dunaway (Elaine Stalker), Jerry Lewis (Leo Sweetie), Lily Taylor (Grace Stalker) Vincent Gallo (Paul Léger), Paulina Porizkova (Millie), Michael J. Pollard (Fabian).

Récompenses : Festival de Berlin 1993 : Ours d'argent ; Prix spécial du jury ; Festival de Varsovie 1994 : Prix du public

- *Underground – Il était une fois un pays (Podzemlje – Bila jednom jedna zemlja)* 1995

Durée : 165 mn, *Langue* : serbe, *scénario* : Dušan Kovačević / Emir Kusturica, *musique* : Goran Bregović, *directeur de la photo* : Vilko Filać, *casting* : Miki Manojlović (Marko Dren), Lazar Ristovski (Blacky), Mirjana Joković (Natalija), Slavko Štimac (Ivan), Ernst Stötzner (Franz), Srdjan Todorović (Jovan), Mirjana Karanović (Vera), Milena Pavlović (Jelena), Danilo Bata Stojković (Deda), Bora Todorović (Golub), Davor Dujmović (Bata).

Récompenses : Festival de Cannes 1995 : Palme d'or ; Boston Society of Film Critics 1997 : meilleur film en langue étrangère ; Kinema Junpo 1997 : meilleur réalisateur étranger

- *Chat noir, chat blanc (Crna mačka, beli mačor)* 1998

Durée : 130 mn, *Langue* : serbe, rromani, *scénario* : Gordan Mihić / Emir Kusturica, *musique* : Nelle Karajlić / Dejan Sparavalo, *directeur de la photo* : Thierry Arbogast / Michel Amathieu, *casting* : Bajram Severdžan (Matko), Srdjan Todorović (Dadan Karambolo), Branka Katić (Ida), Florijan Ajdini (Zare), Ljubica Adžović (grand-mère), Zabit memedov (Zarije Destanov), Sabri Sulejmani (Grga Pitić), Jasar Destani (Grga Veliki).

Récompenses : Festival de Venise 1998 : Petit lion d'Or ; Lion d'Argent du meilleur réalisateur ; Prix Laterna Magica

- *La vie est un miracle (Život je čudo)* 2004

Durée : 152 mn, *Langue* : serbe, rromani, *scénario* : Ranko Božić / Emir Kusturica, *musique* : Dejan Sparavalo / Emir Kusturica, *directeur de la photo* : Michel Amathieu, *casting* : Slavko Štimac (Luka), Nataša Solak (Sabaha), Vesna Trivalic (Jadranka), Vuk Kostić (Miloš), Aleksandar Berček (facteur), Stribor Kusturica (capitaine Aleksić), Nikola Kojo (Filipović), Mirjana Karanović (Nada).

Récompenses : Festival de Cannes 1995 : Prix de l'éducation nationale ; César 2005 : meilleur film de l'union européenne

- *Promets-moi (Zavet)* 2008

Durée : 126 mn, *Langue* : serbe, *scénario* : Ranko Božić / Emir Kusturica, *musique* : Stribor Kusturica, *directeur de la photo* : Milorad Glusica, *casting* : Uros Milovanović (Tsane), Marija Petronijević (Jasna), Aleksandar Berček (grand-père), Miki Manojlović (Bajo), Ljiljana Blagojević (Bosa), Ivan Maksimović (Inspecteur), Kosanka Djekić (Mère de Jasna), Stribor Kusturica (Topuz), Vladan Milojević : Runjo

Récompenses : Festival international du cinéma de Moscou 2007 : Prix de la découverte

- *On the Milky Road (Na mlečnom putu)* 2017

Durée : 125 mn, *Langue* : serbe, *scénario* : Emir Kusturica, *musique* : Stribor Kusturica, *directeur de la photo* : Martin Sec / Goran Volarević, *casting* : Emir Kusturica (Kosta), Monica Bellucci (Nevesta), Sloboda Mićalović (Milena), Miki Manojlović (Žaga), Milojka Andrić (vielle femme), Bajram Severdžan (arrangeur), Maria Darkina (Luna)

Récompenses : Festival de Venise 2016 : Petit Lion d'Or ; Golden Knight International Film Festival 2017 : Grand prix

Corpus Secondaire :

Andreï Roublev (Андрей Рублёв) Andreï Arsenievitch Tarkovski, Union soviétique, 1969.

Atalante (l'), Jean Vigo, 1934.

Bad Taste, Peter Jackson, Nouvelle-Zélande, 1987.

Ballon rouge (le), Albert Lamorisse, 1956.

Boulevard du crépuscule (Sunset Boulevard), Billy Wilder, États-Unis, 1950.

Guernica, Emir Kusturica, 1978.

Huit et demi (Otto e mezzo), Federico Fellini, Italie, 1963.

Innocence sans protection (Nevinost bez zastite), Dušan Makavejev, Yougoslavie, 1968.

Orphée, Jean Cocteau, 1950.

Qui chante là-bas ? (Ko to tamo peva), Slobodan Šijan, Yougoslavie, 1980.

Roméo + Juliette (Romeo + Juliet), Baz Luhrmann, États-Unis, 1996.

Stalker (Сталкер), Andreï Arsenievitch Tarkovski, Union soviétique, 1979.

Installations :

Mother and Child (Divided), Damien Hirst, installation, 1993

The Messenger, Bill Viola, installation vidéo et sonore, 28min, 1996.

Nantes Triptych, Bill Viola, installation vidéo et sonore, 30 min, 1992.

The Dreamers, Bill Viola, installation vidéo et sonore, 2013.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages sur Emir Kusturica :

- DHENNIN, Matthieu. *Le lexique subjectif d'Emir Kusturica : portrait d'un réalisateur*. Lausanne : L'Age d'homme, 2006.
- MEJEAN, Jean-Max. *Emir Kusturica. Le renouveau du cinéma baroque qui sait si bien peindre l'amour, la musique et la joie dans un monde de bruit et de fureur*, Rome : Gremese, 2007.

Articles de presse et site internet :

- MITCHELL Tony « Tarkovsky in Italy », *Sight and Sound*, hiver 1982–1983, The British Film Institut, p. 54–56.
- CIMENT Michel et CODELLI Lorenzo, « Entretien avec Emir Kusturica », in *Positif*, n°345, novembre 1989, p.4
- CIMENT Michel, « Comment “voler” le film », in *Positif*, n°383, janvier 1993, p.20
- CIMENT Michel, « Emir Kusturica : “Les couleurs, la texture, l’espace, les sentiments profonds *” » in *Positif*, n°452, octobre 1998, p.19
- CIMENT Michel et GARBARZ Franck, « Emir Kusturica, Vitesse et Lumière * », in *Positif*, n°519, mai 2004, p.19
- ROYER Antoine, « Le Temps des Gitans », 9 avril 2012. En ligne : <https://www.dvdclassik.com/critique/le-temps-des-gitans-kusturica> [consulté le 8 novembre 2020]

Ouvrages sur l'esthétique

Cinéma :

- BRENEZ, Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier : L'invention figurative au cinéma*. Bruxelles : De Boeck Supérieur, 2015.
- TARKOVSKI, Andreï Arsenievitch. *Le temps scellé : de « l'Enfance d'Ivan » au « Sacrifice »*. Paris : Cahiers du cinéma, 2004.

Peinture :

- PASSERON, René, *Surréalisme*. Paris : Terrail, 2005.

Philosophie :

- BACHELARD, Gaston. *L'air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris : Librairie José Corti, 1943.
- BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Librairie José Corti, 1942.
- THOUVENEL, Eric. *Gaston Bachelard et le problème-cinéma : questions d'images posées à un philosophe iconoclaste*, Mimesis, 2020