Manfred LONG-MBÉPÉ
n°étudiant : 9715460
Master 2 Cinéma & audiovisuel - parcours esthétique, analyse, création

"Le réel inspiré dans les films d'Albert Serra, une poétique cinématographique des éléments"

Mémoire de Master 2 Cinéma

Directeur de recherche José Moure
UFR Arts plastiques – Université Panthéon Sorbonne Paris 1
Soutenance septembre 2018

REMERCIEMENTS

Merci à mon directeur de recherche José Moure pour ses indications précises et ses sages conseils. Un grand merci à Héloïse pour les notes, résumés et comptes rendus qui ont rendu cette année universitaire plus gérable et agréable.

Un grand merci à Jacquotte pour son soutien cet été, pour toutes ses attentions délicates et précieuses qui m'ont renvoyées à mes années étudiantes. Merci à Papa, Maxime et sa tribu, Thérèze, et toute la famille des « Granges ».

Merci à tous les amis proches pour leurs encouragements, pour l'inspiration qu'ils représentent et pour être ce qu'ils sont : Adam, Alice, Arthur, Betsabé, Chiara, Christelle, Claudia, Domitille, Fatima, Giovanni, Isaure, Jean et Marie-Hélène, Judith, Lila, Maja, Manu, Marcello, Maurice, Namir, Olivier, Perle et son petit Côme, Pierre-Henri, Rachel et Sofya.

Merci à toute l'équipe de la boutique Potemkine pour leur soutien : Xavier, Frantz et Jeanne.

Et enfin un grand merci à tous ces créateurs que le Cinéma m'a fait découvrir et que les rencontres de la boutique m'ont permis de côtoyer et de mieux comprendre. Merci à Albert Serra pour son amour du Cinéma.

NOTES à l'ATTENTION DU LECTEUR

Pour des commodités de rédaction et afin de ne pas être répétitifs, nous abrégerons les titres des films d'Albert Serra que nous mettrons en italique par le premier ou les deux premiers mots du titre du film ce qui donnera *Honor* pour *Honor de cavalleria, Le Chant* pour *le Chant des Oiseaux, Histoire de* pour *Histoire de ma mort* et *La Mort* pour *La Mort de Louis XIV*.

Egalement dans les notes de bas de page avec le time code, nous utiliserons la nomenclature suivante : A.Serra, *Titre abrégé*, time code 00:00:00

Enfin les time code des films seront donnés à partir du minutage du logiciel vlc.

PLAN

Introduction

Chapitre 1 - *La terre*, le corps, le territoire

1-1 – Le corps

1-2 - Le décor : tellurique, territoire et mythique

Chapitre 2 - *Le feu,* le Soleil, les lumières

2-1- Le feu *stricto sensu*

2-2 - Le Soleil : l'astre, source de chaleur et le symbole du pouvoir divin

2-3- Lumières naturelles et lumières artificielles : aube/crépuscule – peinture baroque

Chapitre 3 - *L'eau,* les boissons, les fluides

3-1- Le commencement du monde et les océans

3-2- Le bain

3-3- Les boissons

3-4- Les fluides corporels

Chapitre 4 - *L'air,* le vent, le souffle

4-1 – Ce qui souffle : traitement du vent

4-2 – Ceux qui soufflent : traitement du l'inspiration

Filmographies

Bibliographies

Table des matières

Qui a déjà vu un film d'Albert Serra aura rapidement eu le sentiment d'être en face de quelque chose de rare et précieux dans l'univers cinématographique contemporain. Nous voyons incontestablement une filiation avec Olmi, Rossellini, une rigueur straubienne, et dans le même temps un hasard et un dilettantisme warholien ; un cinéma primitif ou des origines est également à l'oeuvre. Albert Serra, en rocker dandy, a une admiration pour Warhol et a une fantaisie catalane que l'on n'avait pas connue depuis Dali. Le cinéaste espagnol a réalisé une dizaine de films dont quatre long-métrages. Ce qui rassemble et interpelle dans cette filmographie et la volonté de Serra de s'emparer de grandes figures historiques ou mythologiques, de se nourrir d'un texte, d'écrits, d'archives ou de films d'autres pour s'en affranchir totalement. Il y a une foi très forte dans le cinéma en sa capacité à rendre vivant, à ressusciter ces figures passées liées d'une manière ou d'une autre à la question du sacré. « Le réalisme du film, comme théorisait Serge Daney à propos de Rossellini, est dans la recherche du « présent du passé » (…) D'où l'opposition entre les cinéastes qui se contentent de reproduire l'image morte du passé et ceux qui cherchent à ressusciter le présent du passé – ce que j'ai fait. »[1] Ce sera le leitmotiv et la problématique de notre travail à savoir comment ce cinéaste arrive à « rendre présent le passé ». Nous tenterons dans notre développement d'expliciter ce qui peut ressembler à un oxymore et aller à la quête de ce que nous avons décidé de nommer un *réel inspiré*. Un pied dans le réel et dans une esthétique naturaliste et un pied dans une dimension spirituelle et sacrée. Pour le formuler autrement : comment le cinéma de Serra est capable de « rendre visible, l'invisible », et comment ce cinéaste arrive à tenir cette tension à travers son cinéma et arrive à prendre les outils les plus simples dans un univers réaliste fait du quotidien pour s'emparer de personnages de roman (le Quichotte, Dracula), historiques (Casanova, Louis XIV) ou bibliques (les Rois mages).

Pour ce faire, nous nous emparons des quatre éléments (la terre, le feu, l'eau et l'air) que les présocratiques utilisèrent abondamment pour expliquer la création de l'univers. Nous l'appliquerons à l'univers en soi que représente un film. Albert Serra le dira lui-même : « Le contact physique est un des grands « sujets » du film : le contact avec les animaux, le contact avec la nature (l'eau, la terre, le vent, le feu), le contact entre les deux protagonistes (…), le contact avec les objets (…).[2] D'où viennent ces quatre éléments ? Allons voir du côté des atomistes grecs tout d'abord pour lesquels toute chose

[1] Albert Serra, *Honor de cavalleria - Notes d'Albert Serra,* Nantes, Capricci, coll. Que fabriquent les cinéastes, 2010*,* p.52.
[2] Albert Serra, *Honor de cavalleria - Notes d'Albert Serra, op.cit.*, p.35.

est composée de quatre substances différentes, incréées et impérissables : la Terre, l'Eau, l'Air et le Feu. Empédocle dans ses *Fragments* fut le fondateur de cette doctrine classique des quatre éléments. « Connais premièrement la quadruple racine de toute choses : Zeus aux feux lumineux, Héra mère de vie, et puis Aidônéus, Nestis enfin, aux pleurs dont les mortels s'abreuvent ». Ensuite dans la tradition judéo-chrétienne, nous trouvons au début de l'Ancien Testament dans la Génèse, les paroles suivantes : « Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre. La terre était informe et vide, les ténèbres étaient au-dessus de l'abîme et le souffle de Dieu planait au-dessus des eaux. Dieu dit : " Que la lumière soit. " Et la lumière fut. »[3] Nous avons dans le désordre tous ces éléments, le ciel, la terre, le souffle de Dieu, les eaux. Nous voyons donc que dans l'histoire de la philosophie et des religions, les éléments ont été au cœur de la volonté créatrice et démiurgique de l'explication du monde. Le cinéma (quand le miracle est là) est, on ne peut pas en douter, une aventure démiurgique ; le réalisateur est comme un créateur d'univers dans lesquels il met en place une vie cinématographique à partir de ces éléments. Nous postulerons, par conséquent, qu'en démiurge inspiré par le sacré (de l'histoire, des romans, du cinéma), Albert Serra crée ses mondes à partir de ces quatre éléments dont nous prendront la liberté de traiter de façon très large et englobante.

Introduisons la notion de *poétique*[4] *cinématographique* qui nous permettra de traiter ces mêmes éléments dans leur acception visuelle, matérielle mais aussi de manière très large et étendu (dans le chapitre sur le feu, nous traiterons du soleil et du Roi-Soleil par exemple). Notre pari sera de décortiquer comment le réalisateur utilise pour la constitution de ses univers une même démarche prométhéenne par laquelle il modèle tel un sculpteur ses personnages et ses décors à travers des choix précis, parfois aléatoires et charismatiques. Comment la question du feu, celle du soleil et de la lumière sont cruciales dans sa démarche cinématographique et esthétique, comment le rapport à l'eau donne cette couleur vitale, mythiques à ses récits et enfin comment l'air, le souffle et l'inspiration (notre *réel inspiré*) qui élève son cinéma dans une zone peu explorée par ses contemporains. Concernant l'*inspiration*, il s'agit d'un substantif venant du latin *inspiratio.* Le Littré nous parle de l'« action par laquelle l'air est inspiré, entre dans les poumons, mouvement opposé à l'expiration », de « mouvements de l'âme, pensées, actions qui sont dus à une insufflation divine comparée à l'insufflation qui introduit l'air dans la poitrine » et de « l'enthousiasme qui entraîne les poètes, les musiciens, les

[3] *La Bible - Ancien Testament*, *La Genèse.*
[4] Poétique : *poiêsis* pour les Grecs signifie « création » du verbe *poiein* (« faire », « créer »). Pour Platon l'état poétique est rattaché à l'enthousiasme, à la possession divine.

peintres ». Avec « l'insufflation divine »[5] nous sommes dans le sacré. Nous sommes dans le *pneumâ*, le souffle, la respiration, l'esprit. De quelle manière ce réalisateur insuffle dans ses personnages et ses mondes, un souffle (air, vent) atomique, artistique et mystique qui les chargeront d'une âme. Encore une fois ce sera le pari de ce développement de déplier grâce à l'étude de ces quatre éléments ce que nous percevons intuitivement en regardant chacun de ces films, à savoir cette capacité qu'a ce cinéaste de rendre l'essence de ces histoires passées, de les rendre à l'état d'un présent et de leur redonner le lustre et une certaine sacralité.

Les films étudiés et qui constitueront notre corpus principal sont les quatre films du réalisateur sortis en salle de cinéma. Même si nous nous y référerons, nous mettrons de côté les essais, les installations et les court-métrages. Le premier film du corpus principal, *Honor de cavalleria*, est une adaptation très libre du roman de Cervantès, *Don Quichotte*, que Serra tourne avec des acteurs non-professionnels de son village. Le film fait date (et mouche) pour un premier long. Il travaille, comme il le dira lui-même, « la tension entre le réel et l'imaginaire, entre la réalité et la réalité imaginée par Don Quichotte »[6]. Dans *Le Chant des oiseaux*, Serra retrouve sa même équipe pour filmer le voyage des Rois mages guidés par l'étoile du berger en quête de l'enfant Jésus. Le sacré est présenté dans cet épisode biblique avec beaucoup de poésie, d'humour et d'absurdité. *Histoire de ma mort,* inspiré des mémoires de Casanova intitulées *Histoire de ma vie,* sera un deuxième volet plus sombre de sa filmographie. Les deux figures convoquées, Casanova et Dracula, incarneront d'un côté une figure libertine légère et de l'autre une figure romantique et crépusculaire. Pour son dernier film, *La Mort de Louis XIV,* Serra filme un Jean-Pierre Léaud plus vrai que nature prenant le corps d'un Roi-Soleil en fin de règne agonisant.

[5] définition dans le dictionnaire le Littré
[6] Albert Serra, « L'imprévisible », in *Faire des films,* Dominique Villain (dir.), Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2016, p. 353.

Chapitre 1 - La terre : *le corps - le territoire*

1-1 – Le corps

1-1-1- La réalité humaine - la glaise des personnages

Dans cette première partie, nous nous attacherons à voir ce qui constitue la matière première d'Albert Serra, cinéaste. La matière, comme une chose solide ou modelable, d'où l'idée de glaise comme un sculpteur prend à pleines mains son argile, la pétrit et lui donne forme. Mais avant cela il faut trouver cette glaise, et là plus que le rôle démiurgique du réalisateur, c'est l'importance de la vie, du hasard et des rencontres qui est sollicitée. Serra parle souvent du travail de Robert Bresson avec des acteurs « non-professionnels » Serra met en avant l'importance du hasard et sa résignation à une sorte de fatalité qu'il emprunte pour le coup à Andy Warhol. Fatalité et hasard sont sollicités dans la confection du film mais ici dans sa fabrication. Paul Morrissey parle de cette tension entre la fabrication et la vie. « *Films about personalities, the bigger the personality, the bigger the film* ».[7] Chez Serra, les personnages de ses films, et je pense en premier lieu à « Honor », sont tout d'abord des personnes, des rencontres. Les anecdotes concernant Lluís Carbó jouant le Quichotte et Lluís Serra jouant Sancho sont maintenant connues :

> « Pour Don Quichotte, nous étions dans un bar et un ami s'est écrié : Tiens ce type ressemble à Don Quichotte ! […] quelques mois plus tard, un autre ami a vu quelqu'un en train de manger tranquillement des petits poulpes, très concentré. Il m'a dit : " J'ai vu Sancho…" […] Alors on a décidé de faire le film. »[8]

La décision de faire le film vient de ces rencontres fortuites et motrices. Le hasard n'en étant pas un, beaucoup d'éléments sont en germe dans ces choix : Lluís Carbó est professeur de tennis (aristocratie du physique, maniement de la raquette et donc de l'épée) ; les deux Lluís se connaissaient auparavant :

> « Quichotte connaissait le père de Sancho […] il avait invité le père et le fils à manger, parce que le père de Sancho, employé municipal, était en train de ramasser les feuilles des arbres en face du club de tennis où lui, Quichotte, donnait des cours. Tous deux sont arrivés au dîner avec de belles cravates, et, lorsque Quichotte a raconté ce souvenir lors du premier rendez-vous, j'ai compris que cet

[7] Albert Serra, « L'imprévisible », *op. cit.,* p.355.
Traduction. « Les films sont une question de personnalités, de caractères, plus la personnalité est grande, meilleur est le film »
[8] *Ibid.,* p.356.

épisode avait déposé en lui une tendresse et une admiration infinies pour l'innocence des deux hommes »[9].

Serra prend sa glaise dans la vie, dans ces deux corps totalement assortis, ayant une identité, un passé, une manière de bouger propre avant même que le film n'ait commencé. Ce rapport d'affection et de tendresse sera bien évidemment utilisé dans le rapport entre les deux personnages, dans les dialogues, dans les gestes. Un rôle de composition plus important sera demandé à Lluís Carbó/Don Quichotte qui voit son personnage évoluer dans la folie et la démesure. Pour Lluís Serrat, ce sera plus la simplicité et l'humilité du villageois mangeant consciencieusement sa platée de petits poulpes. Dans ses propos, Serra parle énormément de son rôle manipulateur et sadique de directeur d'acteur. Manipulateur comme on manipulerait un objet (déjà objet plus que matière) mais nous y reviendrons par la suite.

1-1-2 – Observation du corps des personnages

Une première observation sur le cinéma d'Albert Serra va sur l'atypicité des corps choisis. Des corps que l'on ne voit pas dans le cinéma traditionnel ou même contemporain. Lluís Carbó (le Quichotte) est un vieil homme grand, élancé, osseux, décati, dégarni. On a le sentiment que son armure trop saillante, mal ajustée va lui râper la peau et les os, que cette armure est trop lourde. Une scène de bain nous le montre dans sa nudité et accentue ce corps fatigué qui annonce la vieillesse et la mort. Nous retrouvons le même comédien en Rois mages dans *Le Chant* à chercher, à errer.



Fig. 1. A.Serra, *Honor,* time code 00:40:55.

Le réalisateur prend plaisir à filmer ses comédiens dans les moments de recherches dans lesquels il donne très peu d'indication. Il les laisse « patauger » dans leur improvisation

[9] Albert Serra, *Honor de cavalleria - Notes d'Albert Serra, op.cit.*, p.62-64.

ce qui sert la physicalité et la constitution de leurs personnages. Dans *Honor*, le personnage de Lluís Serrat est le complément tellurique du Quichotte. Physique massif, proche de l'obésité, on sent que cette errance est également une épreuve pour lui. La scène du bain où on le découvre nu est aussi une mise en avant de ce corps tout en chair, généreux. Le cinéma d'aujourd'hui donne très peu de place à ces corps-ci. Serra leur redonne leur beauté et leur sensualité **[Fig.1]**. Il utilisera d'ailleurs un moment de fatigue et d'essoufflement où Lluís Serrat reprend son souffle en s'appuyant la tête contre un arbre ; le dialogue improvisé fait suite à ce moment **[Fig.2]**.



Fig. 2. A.Serra, *Honor,* time code 00:26:33.

Manipulation

L'importance du corps, de ses mouvements, de leur manipulation est au cœur de la direction d'acteurs par le réalisateur qu'il définira lui-même comme une manipulation ou un rapport sadomasochiste avec ses comédiens. « Je préfère les acteurs non-professionnels, c'est une lutte plus facile » ; il parle de tension entre le rituel et l'imprévu. La consigne donnée à ses comédiens est de ne jamais regarder la caméra et de toujours continuer à jouer quoiqu'il en soit, quoiqu'il dise. « J'impose toujours la règle de ne jamais ma répondre, ne jamais me regarder, ne jamais arrêter de jouer, par contre ils peuvent faire ce qu'ils veulent, même autre chose que ce qui était prévu »[10]. Cela donne une très grande liberté au réalisateur quant aux corps, à cette fameuse glaise, des comédiens. Les temps de marche, de fatigue, d'attente sont des moments privilégiés dans le cinéma d'Albert Serra. Il aime s'amuser avec ses comédiens. *Le Chant* nous propose une scène déconcertante est pendant laquelle les trois Rois mages marchent dans le désert assez loin de la caméra. Serra glisse des *talky-walkies* sous leur costume ce qui lui permet de leur donner des instructions au fur et à mesure **[Fig.3]**.

[10] Albert Serra, « L'imprévisible » , *op. cit.,* p.353.

> « Ils commencent à se promener au loin, je leur dis au talky-walky des choses absurdes qui n'ont rien à voir avec le fil, ils entendent ça, il se regardent […] Je ne dis rien pendant quinze minutes, qu'est-ce qui se passe ? L'un d'eux décide de revenir vers nous, il est fatigué […]. D'eux-mêmes, ils décident de revenir. Les actions – aller là, faire ça et revenir – qui auraient été complètement mécaniques, deviennent imperceptiblement plus magiques. »[11]



Fig. 3. A.Serra, *Le Chant,* time code 00:28:52 .

La direction d'acteurs doit être vue comme une glaise que l'on malaxe, que l'on malmène ou que l'on presse. Ici Serra le fait de manière ludique et gentiment cruel en manipulant ses personnages comme de petites figurines. L'effet de cette scène relève comme il le dit de la « magie » ; même d'excellents comédiens ne pourront jamais obtenir la spontanéité des trajectoires (aller ça et là, revenir) que Serra réussit à obtenir en donnant ses indications absurdes et calculées. La scène durent presque 10mn[12] et cette durée nous installe dans cette errance, dans cette attente et joue aussi avec les nerfs du spectateur. Tous les codes d'un plan, d'une trajectoire et de la narration sont ici bousculés : des personnages vont laborieusement en marchant dans le sable et contre le vent au-delà d'une colline, leur silhouette disparaît pour réapparaître et revenir vers nous. Le comédien est malaxé comme une glaise comme nous dans nos certitudes et dans notre regard de spectateur. Serra joue avec nous et nous réapprend à regarder un plan, à prendre le temps de voir des corps disparaître derrière une dune pour réapparaitre. Le personnage devient alors comme un mirage, un oasis narratif.

Dans *Histoire de*, Albert Serra opèrera de manière différente. Il constatera que son comédien principal, le poète Vicenç Altaio jouant Casanova a énormément de mal à se souvenir de son texte. Il décidera de martyriser encore plus son comédien en lui demandant durant son interprétation d'exécuter quatre actions en même temps : manger un fruit, dire son texte et regarder dans une certaine direction et ne pas dire une phrase de

[11] *Ibid.,* p.360-361.
[12] A.Serra, *Le Chant*, time code 00:25:00 à 00:33:50.

plus de 10 secondes. Choisir sa glaise et la malaxer. Cette mise en tension physique lui permettra d'avoir la main mise sur un comédien, poète par ailleurs et d'ainsi éviter tout cabotinage. Pour Casanova au-delà de sa direction d'acteur, on aura droit au personnage dans toute sa dimension intellectuelle et animale, siècle libertin oblige : on le voit se sustenter, déféquer, trousser les filles du métayer (nous reviendrons sur ce sujet dans la partie sur l'eau et les fluides. En plus de la direction d'acteur, le parcours du personnage filmé va vers cette incarnation physique dans ce qu'il y a de plus quotidien.

Glaise encore dans le choix de Jean-Pierre Léaud par le cinéaste ; Serra dira lui-même que le choix du comédien représente 90% du film[13]. Léaud est un comédien emblématique de la Nouvelle Vague découvert par François Truffaut dans les 400 coups à l'âge de 14 ans (voir les essais[14] du film). On retrouve le comédien 57 ans plus tard meurtri, bouffi et rétrospectivement on peut difficilement imaginer quelqu'un d'autre jouer le personnage de Louis XIV. On connait le comédien cabotinant de la Nouvelle Vague et tous les cinéphiles ont en tête ses tics de langages, sa diction singulière, les mouvements particuliers et bien identifiés de ses mains lorsqu'il parle. Léaud fait partie de l'inconscient cinéphilique de tous. Concernant sa diction, il faut revoir le film de Jacques Richard, *Léaud de Hurle-dents,* [15] dans lequel le comédien peste, éructe, s'insurge contre le fait qu'on lui ait arraché toutes les dents (ses « ratiches »), le privant ainsi de son pouvoir d'expression le plus primordial : la parole articulée, le pouvoir de dire les mots. Historiquement Louis XIV à la fin de sa vie perdait ses dents (des portraits en attestent). La question de l'élocution (le *Verbe* du Roi-Soleil) est au centre du personnage. Un extrait, un des rares en extérieur, est celui où l'on voit le Roi en fauteuil roulant ordonnant avec fermeté et lassitude qu'on le pousse (« Allez ! Poussez ! »). On sent un déraillement dans sa voix et dans des mots qui sont plus « machés » qu'articulés ; la voix est fragile. Serra lui-même dira que cette réplique très émouvante pour lui avait donné le « ton » du personnage et c'est sur ce fil essentiel qu'il avait pu construire son film. Autre élément du corps de Léaud, le visage, le profil, que Serra trouve très « français » ; c'est un profil propre aux Rois de France nous dit-il, un profil à la « François Mitterrand ». Mais plus que cela, on remarquera tous les tics de Léaud au niveau des yeux, des pommettes. Nous sommes renvoyés au jeune Léaud celui d'Antoine Doinel de

[13] Albert Serra, *Les Rencontres de la boutique Potemkine- entretien avec Manfred Long-Mbépé*, in *youtube,* avril 2014.
[14] Jean-Pierre Léaud - *Essais pour son rôle dans « Les 400 Coups » de François Truffaut,* In youtube.
[15] Jacques Richard, *Léaud de Hurle-dents*, 2003.

Truffaut, celui d'Eustache dans *La Maman et la Putain*[16] ; on avait alors affaire à un ludion, imprévisible et incontrôlable, un pantin magnifique bourré de gestes, d'attitudes (ses mouvements des mains bien à lui), de mimiques. On retrouve dans son personnage d'un Louis XIV alité des scories de ces tics. La scène où l'on amène ses chiens au Roi[17] et un très beau moment de réanimation de Léaud/Louis XIV ; l'acteur retrouve ce regard enfantin et vivant et en vient presque à mimer ces chiens, à être dans un *devenir-animal*[18] et ici *devenir-chien* comme le dirait un Gilles Deleuze. Mais à ces mouvements de vie, le film cèdera la place aux moments d'immobilité, le visage sera plus un masque mortuaire, nous serons plus proche du gisant que du vivant. Serra tel un sculpteur ou un marionnettiste laissera se développer le travail de Léaud animant tel ou tel muscle du visage, animant ou retenant ce qu'il reste de vie à l'heure où elle s'en échappe. Cette glaise est essentielle dans le choix des corps et des visages, dans la direction/manipulation des comédiens et dans l'attention donnée aux scènes les plus quotidiennes et triviales. Après le choix des corps, des comédiens et leur observation, passons maintenant au décor.

[16] Jean Eustache, *La Maman et la Putain*, 1973.
[17] A.Serra, *La Mort*, time code 00:02:15.
[18] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980.

1-2 - Le décor : tellurique, territoire et mythique

La glaise cinématographique et du monde d'un film est constitué du décor, du décor de ce monde qui fait l'écrin des personnages. Puisque nous traiton de l'élément « terre », prenons comme approche, son étymologie latine *terra* et sa première acception qu'est la terre ferme par opposition à la mer ou au ciel. La définition proposera aussi la terre comme terroir, contrée, région et plus largement territoire cinématographique. Enfin nous élargirons encore plus cet élément qui deviendra plus conceptuel en terre comme matière mythique et mythologique.

1-2-1- La terre comme tellurique

Parmi le corpus sélectionné nous mettrons de côté le dernier *La Mort* ; plus à ranger du côté des « films de chambre » (comme on parlerait de « musique de chambre »[19]) ou de la nature morte où le réalisateur va à l'encontre de ses films précédents. Pour les trois autres films (et surtout les deux premiers), il intéressant de voir comment la notion de terre par opposition à celle de ciel est centrale. Elle est centrale au niveau de l'espace cinématographique, autant dire du cadre, elle est centrale au niveau de ce qu'elle dit des personnages, elle centrale dans ce qu'elle dit de l'élément même.

La terre dans sa matérialité est très présente dans *Le Chant* surtout dans les scènes de marche des trois protagonistes. Serra les fait grimper des collines de terres volcaniques en sandales par exemple.



Fig. 4. A.Serra, *Le Chant,* time code 00:11:34.

[19] définition de « musique de chambre »: l'expression apparaît à la période baroque, les compositions qu'elle recouvre étant destinées à être jouées dans l'intimité des intérieurs de nobles ou d'amateurs fortunés.

On sait que le tournage s'est fait sur des terres volcaniques aux Canaries et en Islande. Le réalisateur s'amuse de la matérialité de cet élément. Dans la scène ci-dessous **[Fig.4]**, on voit l'un des Rois campé par Lluís Serra secouer sa sandale : la terre brûle-t-elle ? Un caillou s'est-il introduit dans la sandale ? Les personnages sont dans l'ascension laborieuse (qui semble les ennuyer fortement) de cette colline de gros graviers volcaniques et dans le même temps, ils nous font sentir cette matérialité forte de la terre mouvante, de la pente et de l'inconfort de leurs habits. La terre comme décor devient un personnage à part entière contre lequel les protagonistes luttent. Dans cette scène, Serra introduit l'enfance, le jeu et l'absurde. L'un des Rois, vêtu de blanc, va se rouler dans cette terre jusqu'à redescendre une partie de cette pente sous le regard qu'on imagine amusé des deux autres **[Fig.5]**. La terre devient un grand terrain de jeu comme une grande pelouse ou un bac à sable qu'on s'amuse à dévaler lorsque l'on est enfant. Serra marie ici l'obstination, la paresse et la joie enfantine de ces vieux mages, leur ancrage sur cette terre aride et inconfortable, la beauté et le contraste des couleurs (bure blanche et terre noire).



Fig. 5. A.Serra, *Le Chant,* time code 00:12:55.



Fig. 6. A.Serra, *Honor,* time code 00 :11:25.

Parallèlement si nous nous attardons sur la composition du cadre, *Honor* est exemplaire dans sa façon de mettre en opposition la terre et le ciel en l'incarnant dans les corps respectifs de Sancho et du Quichotte. Le Quichotte est relié au ciel dans sa folie et sa mégalomanie **[Fig.6]**. Sancho par son physique (nous avons déjà parlé du corps massif et obèse de Lluís Serrat) et son statut de marcheur lent, poussif et laborieux est lié à la gravité au sol. Il en est de même pour ses prélassements (scène d'ouverture), ses moments de pause et d'attente. Les cadres dans ce film replacent à chaque fois les personnages par rapport à cette ligne d'horizon. L'utilisation des plongées et surtout des contre-plongées accentuent cet effet. Pour les séquences dans lesquelles on épie Sancho attendant et buvant les paroles de son maître, le cinéaste préfère une caméra au ras du sol avec au

premier plan des herbes folles **[Fig.26b]**. Il dira pour cela s'être beaucoup inspiré des plans de Terrence Malick dans *La ligne rouge*[20]. Ode à la nature s'il en est chez le cinéaste américain, on a ici chez Serra un parti pris moins panthéiste mais qui a beaucoup plus à faire au tellurique comme s'opposant au ciel. Là où Malick pense à une nature fondamentalement bonne, Serra la décrit telle qu'elle est, dans une contemplation objective et bienveillante. Dieu est partout pour Malick alors qu'il est peut-etre là pour Serra.

Pour revenir au film *Le Chant* où la terre s'oppose au ciel et la ligne d'horizon devient un fil partageant le plan après lequel les personnages disparaissent et réapparaissent. Le premier plan du film nous présente un cadre vide présentant une vallée, le vent et le ciel. On voit les personnages, les fameux Rois mages, entrer l'un après l'autre dans le champ dans cette terre vierge primitive, presque hostile (force du vent) et le ciel occupe régulièrement la moitié du plan. Le noir et blanc accompagné de toutes ses nuances de gris renforcent cette notion mythique (Serra insistera lui sur l'aspect graphique[21] qu'il voulait pour son film). Nous sommes presque aux origines de l'histoire, à la création du monde dans ces terres désertées par les hommes. La terre comme territoire opposé au ciel a ici toute son importance dans sa part naturaliste. Elle apporte un élément à la fois primitif et présent (le vent, l'herbe qui bouge). Nous appréhendons cet espace dans son aspect le plus concret ; il est également porteur d'une dimension supplémentaire. Cette dernière se nourrit de son opposition entre la terre et le ciel. Cette division scinde le plan et annule la perspective. Cela fournit un écrin au personnage qui chez Serra n'est jamais plus fort que l'élément. Il en est toujours respectueux, en jouit et il lui est toujours en quelque sorte « soumis ». Chez Serra, le décor est premier, le personnage vient ensuite.



Fig. 7. A.Serra, *Le Chant,* time code 00:29:10.

[20] Terrence Malick, *La Ligne rouge,* 1998.
[21] Albert Serra, *Les Rencontres de la boutique Potemkine- entretien avec Manfred Long-Mbépé*, in *youtube*, avril 2014.

Autre exemple d'une structure de plan illustrant l'opposition terre-ciel est la scène de l'errance dans le désert des trois protagonistes dont nous avons parlé plus haut (la scène des *talky-walkies*). Le cadre divisé en deux nous renvoie à des dimensions abstraites ou « graphiques » comme Serra le dira lui-même **[Fig.7].** Nous penserons peut-être à la fois au peintre russe Kasimir Malevitch et son carré blanc sur fond blanc ou encore à l'expressionniste abstrait américain Mark Rothko et ses aplats de couleurs. La profondeur de champ du cinéma rejoint les avant-gardes picturales de la moitié du XXè siècle qui avait renoncé à la perspective et était revenu à une peinture à deux dimensions. Serra opère de même avec son cinéma en nous amenant cette confusion à la manière d'un jeu : ses personnages disparaissent derrière la ligne d'horizon, créant ainsi un tableau abstrait à deux dimensions avant de réapparaître et de recréer de la perspective ludique ; on sent que les personnages hésitent et sont perdus dans le cadre. Mais peut-on encore parler de personnages quand nous ne percevons que des tâches ou que des points mouvant. Le décor devient ici un cadre qui nous renvoie aux deux dimensions de l'écran de la salle (ou de la tablette numérique) tout comme la peinture contemporaine cassait la profondeur et la perspective. Serra nous prend par la main pour cette marche à rebours dans l'histoire de l'art.

Albert Serra comme d'autres réalisateurs ayant fait des films historiques (Pier Paolo Pasolini et son *Evangile selon St Matthieu*[22] ou plus récemment Rabah Ameur-Zaimèche dans *Histoire de Judas*[23]) réussit avec un petit élément de décor à nous renvoyer dans ces âges-là de l'histoire. Dans la deuxième partie du *Chant*, avec Marie et Joseph nous avons un décor *a minima* : un habitat isolé et modeste, quelques ruines, des monticules de pierre. Comment cela opère-t-il ou en d'autres mots comment nous renvoyer au 1er siècle après JC avec une simple mur de pierre ? C'est l'art de ces grands cinéastes, c'est le sujet du travail développé. Un début d'explication serait le travail métonymique de ce « bout » de décor. La ruine ou le monticule de pierre serait un morceau du Temple de la Nativité, de l'habitation de Bethléem. Plusieurs questions se posent : est-ce que le spectateur a besoin de plus pour « y croire » ? Est-ce que le personnage a besoin de plus pour exister ? Ou reformulons, est-ce que, dans l'imaginaire du spectateur, le personnage décrit est crédible ? L'entreprise du film n'est pas une entreprise historique ou sociologique. Serra le dit lui-même, il lit les ouvrages concernant son film (et en général les fait lire par des amis de confiance) et surtout les oublie au début du tournage.

[22] Pier Paolo Pasolini, *L'Evangile selon Saint Matthieu*, 1964.
[23] Rabah Ameur-Zaïmèche, *Histoire de Judas*, 2015.

Ce qui lui importe est de retrouver cette question du présent : présent du tournage, présent des personnages et présent de l'Histoire. Nous sommes dans le génie créateur de l'artiste ce qui ne nous éloigne pas de notre question initiale : pourquoi un muret de pierre nous téléporte vingt siècles en arrière ? La réponse est multiple : tout d'abord parce que le réalisateur y croit. Il y a une foi du réalisateur en ce qu'il filme. Il croit en la force de son film mais surtout en la force du cinéma dans sa capacité de rendre présent ce moment-là de l'histoire. Je suis convaincu que l'analyse des différents éléments que nous faisons tout au long de ce travail est une partie de la réponse car il est question de foi. Une foi dans le réel dans ce qui est filmé et une foi dans ce que l'on choisit de filmer. J'avais fait un entretien[24] avec Albert Serra qui m'avait donné une réponse étrange. A la question de savoir ce qu'il filmait chez ses comédiens, il m'avait répondu en me faisant des gestes au-dessus de la tête. Serra disait qu'il filmait ça, ce qui pouvait correspondre à l'âme ou à l'aura ou au charisme de la personne. D'où la non-nécessité de regarder le *combo* et même de faire dos à la scène qui se jouie quand elle est filmée. Serra cherche dans ce qu'il appelle la « magie » de certaines scènes ou dans ce qu'il nomme l'« esprit » de ses comédiens quelque chose d'intemporel, d'absolu qui traverse le temps. Alors pourquoi pas ne faire confiance qu'à son regard, qu'à son « bon goût »[25], trouver que dans la beauté du visage de Montse Triola, sa productrice et actrice, il y a une pureté de traits, un profil, un esprit qui dit tout d'un certain absolu féminin qu'a pu représenter Marie, mère de Jésus. Nous sommes dans ces régions-là, dans cette foi dans l'esthétique du cinéma qui fera qu'un Jean-Luc Godard nous donnera à voir la peinture Botticelli en filmant le visage de Julie Delpy[26] alors jeune comédienne.

La terre comme tellurique est aussi présente dans *Histoire de* mais il s'agit pour le coup d'une terre mortifère, une terre de mort, de décomposition et de cadavre. Le film crépusculaire est celui d'un siècle de mort ; un XVIIIè finissant représenté par un Casanova en fin de vie, auteur de *Histoire de ma vie*, illustrant un XVIIIè siècle plein de vitalité, d'espièglerie, celui de Fragonard, un XVIIIè libertin. Le film prend Casanova en fin de vie qui sait que ses plaisirs seront les derniers (*Mignonne, allons voir si la Rose* ou mieux *Quand vous serez bien vieille*[27] de Pierre de Ronsard !), qui sent le vieillissement, la décrépitude. Son corps, sa calvitie, son maquillage sont le signe de tout cela. Cela sent la mort à l'opposé de la jeunesse en fleur de ces jeunes filles croisées au fil de son voyage.

[24] Albert Serra, *Les Rencontres de la boutique Potemkine- entretien avec Manfred Long-Mbépé*, *op. cit.*
[25] Albert Serra, « L'imprévisible », *op. cit.,* p.366-367.
[26] Jean-Luc Godard, *Détective*, 1984.
[27] Pierre de Ronsard, *Sonnets pour Hélène*, Paris, Droz, 1998.

Il faut voir en miroir de la jeunesse et de la beauté des visages choisis, la mort à venir, celle de Casanova mais aussi celle du Dracula qui viendra semer la terreur.

1-2-2 – La terre comme territoire

Exemple : la terre volcanique

Un travail important est essentiel est celui du décor naturel utilisé (sauf pour *La Mort*). *Honor* est tourné en Catalogne, *Le Chant* en Islande et aux Canaries. *Le Chant* doit investir un territoire « romanesque », celui de l'histoire biblique, l'histoire des Rois mages dont l'action se déroule en Terre Sainte. Serra prendra une option radicale, celle d'un décor dépouillé, peu ou presque pas peuplé. Ce décor ressemblerait plus à celui de la Genèse qu'à celui des Actes des Apôtres. Le paysage est fait de vallées, de fleuves larges, de déserts ; les lieux choisis privilégient la quête et l'errance dans un climat rude, venteux sur une terre volcanique proche d'une origine du monde. Le cinéma de Serra trouve ainsi sa force dans son inscription dans un territoire.

Exemple : la Catalogne

Honor a été tourné en Catalogne et plus précisément à Vilartoli près du parc naturel de l'Albera dans une région équidistante entre Perpignan et Figueras (Dali quand tu nous tiens !). Serra est catalan et ses comédiens également. Les personnages du film parlent le catalan. On sait que le roman de Cervantès a été écrit en castillan et a été une œuvre matricielle dans la fixation de la langue espagnole. On relèvera l'ironie, la désinvolture et l'acte dissident d'un Serra absolument pas gêné de mettre des mots d'une langue régionale (le catalan) dans la bouche d'une des figures majeures de la littérature castillane. On a bien à faire à un territoire bien identifié au nord de l'Espagne : paysage aride, herbes jaunies et brulées, recherche de l'ombre à l'abri des oliviers. La force du film se trouve dans cette « unité » du lieu ou plutôt du territoire inlassablement arpenté. Pourquoi ? Dans quel but ? Nous sommes dans la folie du Quichotte. Dans la scène de l'errance, le réalisateur fait volontairement déambuler les deux personnages en cercle[28] ; ils sont comme enfermés, ou condamnés. Et puis ce territoire est au final déserté ; ils ne croiseront que très peu de monde (ceux que le Quichotte va accompagner un temps et celui que croisera Sancho esseulé et désespéré). Ce seul territoire sauvage, situé et précis,

[28] A.Serra, *Honor*, time code : 00:18:45

devient un grand espace mental conforme aux deux protagonistes, un personnage ouvert à toutes les solitudes et à toute les folies constituant ainsi le décor parfait.

1-2-3 - Un territoire mythique : le désert, les pierres, les ruines

1-2-3-1- Le désert

Le territoire nous donne des informations quant au mythe qu'il est censé représenter. Le désert, par exemple, accueille nos trois personnages, déguisés en Rois avec leurs lourds costumes, leurs couronnes, leurs atours. Le désert est appréhendé sous ses deux aspects. Il nous projette métaphoriquement dans deux dimensions : une temporelle et une spatiale. La dimension temporelle est celle du mythe : le désert est un décor à part entière du roman biblique. Toutes les grandes figures s'y sont confrontées, de Moïse à Jésus en passant par Saint Antoine. Le désert est le lieu de la tentation, de l'isolement, de l'ascèse, le lieu de la solitude et de la rencontre avec le divin. Faire le choix de filmer les trois Rois mages dans le désert, c'est déjà téléporter l'action dans un temps référencé. Le spectateur voit les comédiens (et pas les personnages) qu'il reconnaît lourdement déguisé. Notons ici l'opposition entre le poids des costumes (et des corps) et l'aridité de l'environnement ; l'imagerie traditionnelle se pose dans un décor bien réel ; on voit le réalisateur filmer ses personnages dans un désert : tout ceci est bien présent. C'est comme si l'on voyait le tournage de ce film en train de se faire. Mais qu'est-ce qui fait encore une fois cet effet de présent de cet évènement passé (qu'il ait existé ou pas) ? C'est le choix de cet espace-là dans sa matérialité première et dans sa force de projection face à un mythe passé. C'est la force « métonymique » du cinéma d'Albert Serra : un individu portant une couronne est un Roi et s'ils sont trois perdus dans le désert, il s'agit des Rois mages (je dis bien « des » et pas « les »).

En complément relevons comment Albert Serra dans un entretien[29] faisait partager son admiration pour le soin apporté aux costumes dans le cinéma de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub : « l'une des choses les plus fascinantes des films des Straub, ce sont les costumes. Surtout pour l'extrême précision de choix égale à celle de la langue et des prononciations. »[30]Ou encore, « comme les personnages ne bougent pas beaucoup, on atteint un effet plastique similaire à celui qu'on trouve dans la peinture : des corps solides

[29] Albert Serra, « Les costumes dans les films de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub », in *L'Internationale straubienne*, ouvrage collectif, Paris, Centre Pompidou, 2016.
[30] *Ibid.,* p.35.

faits de lumière et d'ombres, des costumes (et des coupes de cheveux) faits de lignes… mais avec la voix et le temps : quel merveilleux effet moral ! »[31] Nous pouvons également postuler que Serra, tout comme les Straub qu'il admire et respecte, apporte beaucoup une énorme attention aux costumes de ses comédiens, à leurs gestes. On retrouvera dans *Le Chant* cette dimension graphique des costumes noir ou blanc. Tous ces « détails » aideront à recréer ce *réel inspiré*, cette réalité et simultanément cette projection dans l'Histoire.

Le désert est aussi pris dans sa matérialité première : le sable, les dunes, la lutte contre l'élément et la chaleur. Ceci nous amène à la deuxième dimension du traitement du désert ; son aspect spatial : le désert est par excellence le lieu de la quête, l'errance. Nous sommes au cœur du moteur existentiel des personnages. Les Rois mages sont en quête on le sait, il cherche l'enfant Jésus qui va donner la direction de l'histoire, qui va remettre le temps de l'humanité à zéro. Avant de trouver cette direction, les Rois sont de pauvres hères (même s'ils sont des Rois ou des devins chez eux) totalement perdus en manque de boussole. Durant toutes la première partie du film, on les voit entrer et sortir du cadre, chercher (mais dans une recherche proche de la folie), siester, s'amuser, jouer ; il y a une sorte d'enfance retrouvée. Nous est dépeint trois enfants qui s'amusent à rouler du haut des dunes jusqu'en bas. Le désert est pris la dans son acception ludique se rapprochant du « bac à sable », ce jeu d'enfants. Le désert toujours dans son aspect spatial est le lieu de l'errance. Qui a déjà été dans un désert, connait la sensation particulière que l'on a de silence, d'un horizon brouillé par le relief des dunes à perte de vue, de l'impossibilité de trouver une direction. On a ce sentiment très fort lors de cette fameuse scène des *talky-walkies* que nous avons évoqué plus haut.

Autre scène marquante est celle dans lequel le plan s'assombrit : le désert est encombré de branches mortes. L'obscurité (un nuage ?), la nuit (les ténèbres ?) recouvrent le ciel. Le plan s'assombrit. Encore une fois l'élément temporel est décisif, car le plan s'étire nous donnant physiquement, cinématographiquement la notion d'attente ; du temps qui passe, cette venue de la nuit et de l'obscurité dans ce désert sans lumière et tout à coup hostile nous permet d'être associé à cette plongée dans l'angoisse des personnages, dans la nuit de la connaissance. Faisons un lien avec la pensée de Saint Augustin avec l'opposition Terre/ Ciel, cité de la Terre et la cité de Dieu. Ce désert « de la nuit » est renforcé cinématographiquement par la présence du vent, de ces branchages épars, de silhouettes que l'on ne distingue presque plus. D'où la surprise et le contraste lorsque l'un

[31] *Ibid.*

des Rois pointe le ciel avec le Soleil qui pointe la direction du divin. Dans la nuit de leur ignorance, un signe leur est envoyé par Dieu. Au niveau du cinéma cela se traduit par un long moment dans l'obscurité, long pour les personnages et long pour le spectateur (durée 3mn30s[32]), suivi de cette percée de rayon (on peut penser à la fin du *Rayon vert* d'Eric Rohmer[33] avec la scène entre Marie Rivière et son nouvel amour). Le désert a pu être successivement un lieu de jeu, d'errance, d'angoisse et d'illumination

1-2-3-2- Les pierres

Nous nous réfèrerons au *Chant* et à toute la scène mettant en scène Marie, Joseph et le petit Jésus. Nous sommes dans une endroit isolé sans voisin. La maison est des plus sommaires : murets de pierre, torchis. Nous pensons à ce qu'a déjà proposé le cinéma italien dans la reconstitution historique : Roberto Rossellini et ses *Onze Fioretti de François d'Assise*[34] **[Fig.8]** ou encore Pier Paolo Pasolini et son *Evangile selon Saint-Matthieu*[35].



Fig. 8. R.Rosselini, *Les onze Fioretti.*

Dans les *Fioretti*, Rossellini tournera avec de vrais moines, dans des décors naturels avec une volonté de filmer la foi et le miracle dans un environnement totalement réaliste. La filiation est bien présente pour un Serra quand il filme *Le Chant.* Le décor naturel, la question du sacré, le miracle et la foi dans le cinéma dans sa capacité à rendre tout ceci. Et avec beaucoup d'humour en plus chez le cinéaste catalan (que certains ont comparé à l'humour des Monty Python !).

[32] A.Serra, *Le Chant*, time code 00:35:45 à 00 :39 :14.
[33] Eric Rohmer, *Le Rayon vert*, 1983.
[34] Roberto Rossellini, *Les Onze Fioretti*, 1950.
[35] Pier Paolo Pasolini, *L'Evangile selon Saint Matthieu*, 1964.

Autre exemple le cinéma de Rabah Ameur-Zaimèche avec son *Histoire de Judas*[36] qui prend place dans un décor réduit à son strict minimum : un mur de pierre, un palmier, une cahute, une mosaïque au sol pour la discussion entre Ponce Pilate et son affidé. On est aux antipodes du traitement hollywoodien d'un Cecil B. De Mille dans son *Ben Hur* ou dans ses *Dix Commandements*. Et toujours la même question, qu'est-ce qui donne cette force de présent ? Pour prolonger notre développement plus haut, une autre piste serait une façon de traiter de manière purement brute les éléments de décor. Un mur reste un mur et la façon dont on s'en sert dans ces films est totalement triviale, quotidienne ou parfois détournée et ludique. C'est peut-être cela qui rend fort ce décor. Serra donne de l'importance aux gestes quotidiens non dramatiques que l'on ne filme pas souvent. Tout l'anodin, l'anecdotique, le moment de l'ennui ou du jeu.

1-2-3-3- Les ruines

Prolongeons le développement sur le décor avec la représentation des « ruines » énormément utilisées dans le cinéma d'Albert Serra ; elles seront un élément-clé qui vont créer la matière de son décor cinématographique. Nous relevons beaucoup d'oppositions dans ses films avec le premier, *Honor*, qui narre du romanesque en train de s'écrire, comme si n'était conté que des pages arrachées du roman de Cervantès. Pour *Le Chant*, c'est le début d'une histoire à partir d'un néant, une histoire à construire, l'histoire d'une naissance. Pour *Histoire de*, nous sommes dans un moment crépusculaire où la ruine prend logiquement sa place. Pour *La Mort* nous serons à l'opposé dans un excès d'accessoires et de décors. En histoire de l'art, la représentation des ruines intervient concurremment et concomitamment avec l'idéologie du progrès, la pensée développée par Hegel, sa vision de l'histoire et son sens supposé. Une poétique des ruines au XVIIIè siècle devient un objet autonome ; il s'agit d'une réflexion sur le temps qui passe, sur la vanité des choses. L'ambiguïté de la ruine est que l'on glorifie la destruction. Cette notion est au cœur du romantisme. La ruine est mêlée à la nature ce qui créer cette ambiguïté entre la ruine et la nature, la destruction et la création. C'est une période de déchristianisation de l'Occident (impulsée bien en amont par la Réforme en Allemagne, chaque homme a un lien direct avec Dieu ; c'est la prêtrise universelle ; la Réforme est un moment de révolte). Pensons ici aux peintures de Caspar David Friedrich comme *Les*

[36] Rabah Ameur-Zaïmèche, *Histoire de Judas*, 2015.

Ruines d'Eldena **[Fig.9]** dont le thème est de montrer une Eglise en ruine et une nature proliférante.



Fig. 9. Caspar David Friedrich, Les Ruines d'Eldena – Huile sur toile -1825.

Dans le cinéma de Serra, *Histoire de* prend cette période charnière de la lumière du XVIIIè et du romantisme sombre, mélancolique et mortifère du XIXè ; la ruine doit être logiquement au centre du film. Dans ces maisons de passage, cette ambiance bucolique, on a une forte illustration de ce romantisme qui pourrait être allemand avec un Casanova (l'action se passe en Suisse), contemporain de Goethe. Dans *Les Trois petits cochons*[37] œuvres pour la dOCUMENTA de Kassel de 2012 campant les figures de Goethe, Hitler et Fassbinder, on retrouve cette ambiance bucolique et où ces ruines émergent et nous resituent dans ce siècle finissant, cette fin d'époque (durée du film 200h). Serra sait filmer ces extérieurs, ces détails, cette nature sur les ruines. La nature nous renvoie au présent de la vie et la ruine dans un beau retour convoque l'Histoire. Encore une fois nous avons notre passé rendu présent par un élément du décor.

La Mort prend un parti pris beaucoup plus radical de la convocation dans l'époque en s'attachant à une esthétique très précise et méticuleuse de la nature morte. Précision des costumes, précision des objets, nous sommes dans la peinture des vanités (pensons au peintre Jean Siméon Chardin), pour lesquels nous ne sommes que de passage, la mort inscrit ses signes dans la vie. Ce film nous décrit la chronique d'une agonie où la mort est partout même si toute la Cour s'échine à la nier. La force de l'évidence et de la décrépitude du Roi se poursuivant, la Cour des médecins restent dans ce déni de la mort même si les objets signifiant sa présence s'accumulent. Au niveau du travail des décors extérieurs du film, nous sommes plus dans la reconstitution de Versailles donc bien loin des ruines.

[37] Albert Serra, *Les Trois Petits Cochons*, 2012.

C’est une France en gloire. Seules deux scènes représentent l’extérieur. La première est celle dans laquelle le Roi est poussé sur sa chaise roulante : le jour tombe et nous sommes toujours dans une métaphore du crépuscule. Les costumes ressemblent à des déguisements (importance et ridicule du chapeau à plumes). Et puis il y a cette voix de Léaud qui raisonne et déraille (« Allez ! Poussez !»). On voit le maquillage des visages, l’importance des fards, le côté presque clownesque de ce qui peut être comparé à une « représentation » dont le personnage principal a du mal à monter sur scène (*Le Malade imaginaire* de et avec Molière montant et mourant sur scène). Ces jardins d’André Le Nôtre sont une nature maîtrisée, géométrique avec des haies coupées au cordeau. Le vent souffle légèrement donnant encore un peu de vie à ce corps qui petit à petit se momifie. Un décor vivant mais un extérieur de théâtre déjà. La deuxième scène d’extérieur est vue de l’intérieur. On devine au loin derrière les collines une guerre se finissant. Ce Roi a beaucoup guerroyé et on le sent las et fatigué. On apprendra par le réalisateur que cette scène est un pur produit de la post-production. C’est étonnant pour un cinéaste dont on était à mille lieues d’imaginer qu’il pouvait utiliser la post-production numérique dans une scène en apparence aussi anecdotique. Le plan a été constitué grâce à la superposition de trois plans pour créer un plan qui n’existe pas. Ce choix n’est pas anodin car on a un résultat assez bizarre, un sentiment d’étrangeté. On voit au loin un pays qui n’existe pas. Ne voit que celui qui veut voir. On est aux antipodes de nos pierres et nos ruines mais Serra n’est jamais là où on l’attend. Il veut nous surprendre discrètement et surtout il veut se surprendre lui en testant la technologie la plus moderne sur le plan le plus inattendu.

Chapitre 2 - *Le feu : le soleil, les lumières*

2-1- Le feu *strico sensu*

Prenons tout d'abord le feu dans son acception première à savoir sa matérialité. Cet élément est présent à plusieurs reprises dans la filmographie de Serra principalement dans *Honor* et *Histoire de*. Dans ces deux cas, il est plutôt question de veillées et de quelque chose qui s'apparenterait à un bûcher. Le feu nous ramène à ce que l'homme à de prométhéen et de barbare (un autodafé par exemple). Serra l'utilise brièvement à une occurrence dans deux de ses films et ce n'est pas anodin. La première occurrence dans *Honor* est plutôt une ode à l'amitié et presque à l'amitié amoureuse entre deux amis ; la seconde occurrence dans *Histoire de* parle plus de l'annonce d'un siècle de destruction et de mort. Le philosophe Gaston Bachelard consacré à cet élément un ouvrage intitulé *Psychanalyse du feu*[38] dans lequel il va décliner une réflexion sur plusieurs aspects du feu à travers divers figures mythologiques ou antiques : le complexe de Prométhée, le complexe d'Empédocle, le complexe de Novalis, le feu sexualisé, la chimie du feu etc… Nous nous en inspirerons librement afin de structurer notre développement.

2-1-1- Le complexe de Prométhée

Prenons la première proposition bachelardienne qu'est le « complexe de Prométhée ». Bachelard parle du feu comme une première expérience de l'apprentissage, d'un enfant à qui l'on dit de ne pas toucher le feu. « Ce que l'on sait du feu, c'est que l'on ne doit pas le toucher »[39]. L'enfant voudra quoiqu'il en soit toucher ce feu, se brûler et faire sa propre expérience ; ce sera un petit Prométhée. « Le premier feu sera le foyer de l'école buissonnière »[40]. Ce sera la première expérience de la désobéissance, ce que Bachelard définira comme la « désobéissance adroite ». Nous sommes à la croisée de la poésie et de la technique. Bachelard est intéressé par cette générosité d'avoir volé le feu, action illégale mais nécessaire au développement de l'homme. Grâce à cette « désobéissance adroite », l'homme intègre la norme, apprend à la transgresser et apprend sa liberté. On peut faire un prolongement épistémologique sur le scientifique qui désobéit pour faire sa découverte et propose dès lors un changement de paradigme. Le philosophe

[38] Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu,* Paris, Gallimard, Folio essais, 1985.
[39] *Ibid.*
[40] *Ibid.*

donnera comme définition du complexe de Prométhée : « toutes les tendances qui nous poussent à savoir autant que nos pères, plus que nos pères, autant que nos maîtres, plus que nos maîtres ». Pour Bachelard, « le complexe de Prométhée est le complexe d'Œdipe de la vie intellectuelle ». Le feu devient donc structurant.

Dans cette amitié Quichotte-Sancho, on retrouve un parfait « anti-Prométhée ». C'est une étrange configuration maître-élève ou le maître est fou (mais pas au sens des *Maîtres fous* de Jean Rouch !) et l'élève bienveillant en présence de son maître. Sancho se trouve, par contre, perdu, triste et quelque part fou à son tour quand son maître se fait capturer. On le voit donner des coups d'épée dans l'herbe nerveusement et parler de manière dithyrambique de son maître-Chevalier à un paysan qu'il a rencontré. Ce feu bachelardien est celui de la transmission malade entre les deux protagonistes : Quichotte est en permanence en train d'instruire Sancho à coup de reproches et d'encouragements. Une véritable relation d'initiation est en place ; mais Sancho n'expérimente pas comme un enfant qui veut grandir. Sancho est le contre-exemple de cet enfant qui s'approche du feu. Sancho est petit et obèse, tel un enfant qui ne voudrait jamais devenir adulte. C'est l'homme-enfant par excellence, celui qui a peur du feu, celui qui ne s'en approchera jamais. C'est celui qui s'est condamné, résigné à rester tel qu'il est afin que son maître puisse tutoyer les Dieux..



Fig. 10. A.Serra, *Honor,* time code 01:02:18.

Quichotte comme Icare est allé trop près du Soleil et s'y est brûlé. Il s'adresse directement au Ciel mais à Dieu lui-même qu'il tance, qu'il défie **[Fig.10]**. Quichotte est l'histoire d'un homme qui prend ses histoires pour la réalité mais c'est aussi l'histoire d'un homme qui s'est brûlé, c'est un l'histoire d'un grand brûlé. Son armure le blesse, son corps le meurtri. Son âme est celle d'un damné et d'un pur dans le même temps. Le complexe de Prométhée est tordu dans notre couple avec celui qui ne veut pas savoir et celui qui en a trop su qui à en perdre la raison.

Autre temps du feu prométhéen est celui de la veillée avec Sancho et le Quichotte[41]. Lisons Bachelard quand il parle également de ces rêveries devant le feu, lié à la cheminée. Ces moments sont liés aux souvenirs que le philosophe a avec son père qui venait allumer le feu le matin. Il n'alluma pas un feu avant l'âge de 18 ans. « J'aimais mieux manquer une leçon de philosophie que manquer mon feu du matin. Ces moments intimes sont très émouvants »[42]. Dans le film de Serra, cette veillée fait suite à la scène du bain que nous étudierons dans la troisième partie. Il y a énormément de sensualité et d'érotisme dans la fin de la scène du bain. La veillée en est la prolongation. Sur le photogramme **[Fig.11a]**, les corps assis et alanguis disent beaucoup d'une homosexualité sensuelle et sans sexe qu'ignorent aussi les comédiens et personnages. Le parti pris des plans est significatif (profils des corps assis) et le regard caméra volé de Lluís Serrat dit aussi beaucoup de l'embarras du comédien et aussi du personnage. La scène de la veillée y fait suite ; on doit se réchauffer et faire sécher les habits mouillés par le bain.



Fig. 11a. A.Serra, *Honor,* time code 00:42:38.



Fig. 11b. *Ibid.,* time code 00:48:12.



Fig. 11c. *Ibid.,* time code 01:02:07

Il y a pour le spectateur une belle opposition eau – feu à cet endroit ; on sent aussi les corps sortis de l'eau cuisant au soleil de l'après-midi et la chaleur du feu du soir que

[41] A.Serra, *Honor,* time code 00 :47:13 à 00 :47:58.
[42] Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu, op. cit.,* p.21.

Bachelard décrit très bien. Le plan filmant Sancho levant la tête fait écho à la scène du réveil (en le secouant de la main) du début du film **[Fig.11b]** que nous étudierons plus après dans la partie consacrée à la Lumière (« L'aube ») ; il s'agit du même plan avec ce regard de Sancho allongé sur le sol, tournant la tête et levant les yeux au-dessus de l'épaule vers le Quichotte. Ce plan est très beau, sensuel et d'une innocence rare. Pour digresser encore et poursuivre cette métaphore de la chaleur et de cette amitié sensuelle et érotique, il y a cette séquence où nos deux amis marchent de dos main dans la main **[Fig.11c]**. Cette scène très émouvante fait suite à une fâcherie pendant laquelle Sancho manque de quitter le Quichotte qui vient de l'insulter avant de le supplier de venir. L'un ne peut exister dans l'autre ; ils sont les deux parties d'un même corps.

2-1-2- Le complexe d'Empédocle

Second aspect de cette veillée auprès du feu et celui que le philosophe développe dans la partie intitulée le « Complexe d'Empédocle » :

« Alors la rêverie est vraiment prenante et dramatique : elle amplifie le destin humain ; elle relie le petit au grand, le foyer au volcan, la vie d'une bûche et la vie d'un monde. L'être fasciné entend l'appel du bûcher. Pour lui la destruction est plus qu'un changement, c'est un renouvellement. »[43]

C'est avec cet « amour et ce respect du feu », cet « instinct de vivre et instinct de mourir » que Bachelard définira ce fameux complexe d'Empédocle. « Le feu réchauffe et réconforte, il invite l'âme au repos. ». Il est le symbole du changement et du renouvellement. Bachelard convoque la notion de complexe propre à la psychanalyse discipline assez jeune à l'époque et jamais évoquée dans le champ de la philosophie. Pour mémoire, Empédocle est un politique, philosophe (nos fameux quatre éléments) et poète s'est jeté dans l'Etna et la lave aurait gardé la trace d'une de ses sandales. Le feu est purification – retour à l'état originel et désir d'anéantissement pour renaître. Ce désir de finir brûler est la volonté d'avoir un destin. C'est l'espoir du Phoenix. Dans le Quichotte qui nous intéresse, nous sommes dans cette rêverie entre deux amis qui conversent sans mots après cette journée d'errance. Le feu est celui des voyageurs, des nomades. Ce foyer temporaire est celui de nos deux errants qui n'en finissent pas de tourner en rond après cette quête sans fin et ces combats imaginaires. La caméra de Serra sait se placer entre la flamme comme si elles étaient elle-même le foyer ; elle est à l'affut des regards hypnotisés ou des regards qui se cherchent. Bachelard parle très bien de ces moments auprès du feu

[43] *Ibid.,* p.39.

propice à la rêverie ; la pensée vagabonde, erre. « Le feu enfermé dans le foyer fut sans doute pour l'homme le premier sujet de rêverie, le symbole du repos, l'invitation au repos. On ne conçoit guère une philosophie du repos sans une rêverie devant des bûches qui flambent »[44]. Où vont les pensées fatiguées du Quichotte en ces veillées qui ont succédées à ces folles journées ? L'imagine-t-on en quelque sorte redescendre sur Terre lui qui était bien haut dans les dimensions stratosphériques de la folie ? Ce feu est ce foyer apaisant, réconfortant qui va être la porte d'entrée dans le sommeil réparateur. Nous ne sommes pas si loin de notre complexe d'Empédocle par conséquent sans chercher à tresser un lien par trop artificiel. Un sommeil comme une petite mort et un réveil comme une renaissance. A chaque jour suffit sa peine et la bataille contre l'ennemi extérieur et intérieur est rude. Notre couple de guerriers sont tels des Sisyphes romanesques prêts à remettre cent fois sur le métier leur ouvrage. Le foyer, ce moment d'apaisement opère une césure, un moment de paix, dans ces esprits tourmentés. Sur ce navire à la dérive, Sancho fera office de tourmentin, celui qui temporise, suit et maintient le cap imaginaire. A quoi pensent-ils, à quoi pense-t-on dans cette scène ? Ce feu est aussi pour nous spectateurs ; c'est une pause qui nous est proposée, une rêverie comme si nous y étions avec une caméra subjective qui fait de nous un troisième personnage (ou cinquième si l'on compte l'âne et Rossinante !). Le code cinématographique est là avec toute la litanie allant du western au *road-movie* peuple nos pensées (*Rio Bravo* d'Howard Hawks avec un Dean Martin prenant la guitare dans un western dans lequel il n'y avait pas de feu).

2-1-3- Le feu de la chandelle

Bachelard va opposer le feu du foyer à la flamme de la chandelle ou d'une bougie qui va devenir une « nourriture aérienne ». On ne s'endort pas devant une bougie ; devant cette flamme unique, le feu devient aérien et nous nourrit ; la rêverie va céder la place à la poésie, à la création. Albert Serra dans son *Histoire de* recourra à la présence de chandelles, de bougies. Le film narre la fin de vie de Casanova. A l'aube de celle-ci le libertin écrit ses mémoires qui deviendront *Histoire de ma vie*[45]. Nous sommes au XVIIIe siècle et tout le monde s'éclaire à la bougie. La scène d'ouverture est celle d'une attablée. La lumière est fournie par ces chandelles. Les victuailles occupent la table. Rappelons-nous de Bachelard et de ses nourritures aériennes. Quelque chose est dans l'air comme

[44] *Ibid.,* p.36-37.
[45] Giacomo Casanova, *Histoire de ma vie,* Livre de Poche, 2014.

de la bombance, du désir. Les visages et les rires de femmes sont filmés avec une attention particulière. Le désir circule et Casanova a une réputation qui l'a précédée. Serra opère à son insu cette jonction entre l'inspiration littéraire et le désir de vie. Désir comme une chandelle lutte et en survie ou en sursis comme l'on voudra. Cette flamme est celle aussi de l'inspiration et de la concentration. De ses yeux qui veulent encore lire, ceux qui veulent écrire comme si le temps de vie était compté et il l'est pour Casanova. Casanova est aussi le représentant de ce siècle des Lumières, cet *Aufklärung* qui a transformé l'Europe. On sent ce vagabondage européen qui fait voyager les idées et les mots.

Pensons aussi à « séquence de la bougie » dans le *Nostalghia*[46] d'Andreï Tarkovski ; il est question de foi, d'inspiration, de résistance et de sens de l'existence **[Fig.12]**. L'artiste est forcément un résistant.



Fig. 12. Andreï Tarkovski, *Nostalghia.*

Serra est moins solennel et hiératique que Tarkovski. Casanova est un libertin, dandy et décadent alors que le personnage du film de Tarkovski dresse le portrait d'un exilé malheureux car exilé (autoportrait s'il en est quand on sait qu'à l'époque du tournage Tarkovski avait été expulsé d'URSS par le pouvoir soviétique). Casanova est à sa façon un autoportrait de Serra par sa fantaisie.

2-1-4- Le feu de la destruction

La deuxième partie d'*Histoire de* sera consacré à Dracula mais plus largement à l'avènement du XIXè et son romantisme sombre. C'est d'un désir mortifère qu'il s'agit ici. Le pari de Serra d'associer ces deux figures oxymoriques est audacieux. Le siècle des Lumières finissant annonce la Terreur, l'Empire, les bains de sang et un retour à une morale sévère qui succède au XVIIIè libertin et joyeux (pensons aux peintures de Jean-

[46] Andreï Tarkovski, *Nostalghia,* 1983.

Honoré Fragonard). Serra met en scène une séance de bûcher (on y fait cuire un bœuf) qui a tous les airs de ce qui pourrait être un autodafé. Un cadavre de bœuf auquel on assiste est fait griller mais l'on se demande si cela est une scène de repas ou une messe noire, un sacrifice rituel. On penserait presque à un George Bataille et un rituel barbare et sexuel. La scène dure et contrairement à l'apaisement du Quichotte, on a ici un étirement sur fond sonore d'infrabasse **[Fig.13a et 13b]**. Reconvoquons le complexe d'Empédocle proposée par Bachelard. Le feu annonce une renaissance noire, lugubre et le personnage de Dracula en est le symbole. Grand chanoine orthodoxe (n'oublions pas que le comte de Dracula demeure en Transylvanie) à robe sombre, notre Dracula apparaîtra de nuit sur un Styx symbolique qu'il traversera en barque avec le personnage de Casanova.



Fig. 13a. A.Serra, *Histoire de,* time code 01:32:03.



Fig. 13b. A.Serra, *Histoire de,* time code 01:33:10.

Dans la rencontre improbable entre ces deux figures, Serra ne désignera pas de vainqueur. Le combat se fera à travers le corps des femmes prises joyeusement ou en les marquant définitivement par la morsure du vampire. La fin du film montre un Casanova à terre comme ressuscité (on le verra ouvrir les yeux dans un dernier plan) ; Dracula hurlera de rage après avoir tremper les lèvres dans un verre qui semble plus être du vin que du sang. La pensée libertine a certes vécu mais elle continuera à exister quoiqu'il en soit même à travers un siècle sombre.

Ce feu de la destruction sera présent dans *La Mort* au moment où le Roi brûle ses papiers confidentiels devant ses médecins et Madame de Maintenon **[Fig.13c et 13d]**. Outre la fin d'une vie à venir, c'est la fin d'une époque, c'est un personnage qui fait le point avec ce qu'il décide de laisser à l'Histoire, à la postérité et à sa descendance. Ce feu-là a à voir avec l'héritage, à l'avenir, à ce qui est laissé au dauphin qui fera son apparition au chevet du mourant. Cette destruction parle des secrets et ce que devra être l'Histoire officielle. La destruction d'une vérité écrit l'Histoire à écrire, l'Histoire du vainqueur. Ce feu de la destruction de tous les pouvoirs fera ce tri. Et dans la main frêle et lourde de Léaud/Louis XIV brûlant ses secrets d'Etat, il y a le devoir du chef et la

conscience lourde, les remords et les injustices inassumées. Dans ce feu, il y a en filigrane ou déjà là le jugement à venir : celui de Dieu, celui devant Dieu. Ce feu de la destruction est celui de la justice des hommes qui devront rendre des comptes. Le visage du Roi porte cette angoisse.



Fig. 13c. A.Serra, *La Mort*, time code 01 :11 :22.



Fig. 13d. A.Serra, *La Mort*, time code 01:12:01.

2-2 - Le Soleil : l'astre, source de chaleur et le symbole du pouvoir divin

Si l'on envisage ce deuxième élément qu'est le feu *largo sensu*, nous pouvons l'étendre au Soleil : Soleil comme astre et Soleil comme symbole. Dans un premier temps nous étudierons le Soleil comme astre, comme source de chaleur ; puis nous l'envisagerons dans ses conséquences concrètes à savoir la chaleur qu'il créé. Notre troisième temps sera celui de la symbolique forte d'un astre en ascension (Jésus) et à son crépuscule (Louis XIV).

2-2-1 : le Soleil, la chaleur, le travail sur le blanc avec le numérique

Le Soleil comme astre est un élément clef du premier film de Serra. Le Soleil inonde le décor du film car il rythme la journée de nos deux protagonistes, le Soleil dore les corps et les renvoie à leur pesanteur et à leur finitude. Les deux personnages épiques dorment à la belle étoile et le seul interlocuteur de taille à leur folie est la Nature. Nous sommes revenus à un univers païen et les éléments, les astres rythment les journées ; les personnages marchent à pied trainant à la longe leur monture sous un temps caniculaire. Leur corps suant, surtout celui de Sancho, nous rappellent à chaque pas l'âpreté du chemin. Le film a été tourné l'été en Catalogne dans une partie de la région particulièrement aride ; durant ces journées le Soleil est de plomb. Beaucoup d'indices nous parlent du soleil et de la chaleur présente la couleur de la végétation, les chevaux chassant les mouches avec leur queue, leur crinière, leur mouvement de tête. Le réalisateur s'amuse aussi à faire ce parallèle entre humains et animaux, personnages et chevaux. La manifestation de la chaleur rendue par la présence des mouches.



Fig. 14. A.Serra, *Honor,* time code 00:31:14.

Ces dernières incommodent autant les animaux que les comédiens. Le gros plan sur le visage de Lluís Serrat bataillant avec force grimaces et mouvement de mains est un sommet d'humour **[Fig.14]**. Serra s'y attarde un temps délicieusement long (plus d'1 mn) captant les gestes réflexes d'un comédien dans l'embarras car accablé par la chaleur et ennuyé par les mouches. C'est comme si tous ces gestes étaient parasytes ou incorrects et cinématographiquement pas présentables. Et pourtant, ils sont une matière d'une richesse folle ; ils nous fournissent des informations sur le climat, les corps, leur température, l'état d'esprit du comédien/personnage, la tonalité de la situation et de la scène[47] (durée 1mn40s) Les comédiens ont aussi chauds que leurs personnages ou l'inverse. La scène ci-dessous **[Fig.15]** qui correspond à un moment de repos de Lluís Serra, ayant un coup de fatigue et reprenant son souffle contre un arbre, a nourri une improvisation de la part de son comparse l'encourageant le soutenant. On sent la chaleur dans les corps et dans l'action (ici la non-action).



Fig. 15. A.Serra, *Honor,* time code 00:26:33.

La bande sonore saturée par l'armée de grillons sont là pour attester de la chaleur écrasante ; il s'agit d'un son direct synchrone auquel Serra a accordé la plus grande importance ; on ressent et l'on éprouve cette chaleur comme les comédiens ; nous sommes dans ce bain sonore qui nous fait partager l'état des personnages.

> « C'est du son direct (nous avons utilisé un microphone Schoeps et un microphone Neumann : celui avec lequel Hitler faisait ses discours ! Le sien était un CMV3, le nôtre un KMR81, et celui dont les Beatles se sont très souvent servis un U47), utilisé de manière synchrone comme l'image tout au long du film. On a tourné à midi et il faisait 38° »[48].

Au-delà de la charge provocatrice de la référence, Serra met le doigt sur une chose essentielle qui est la qualité du son ; en parlant d'Hitler ou des Beatles, il parle de deux

[47] A.Serra, *Honor*, time code 00:30:00 à 00:31:40.
[48] Albert Serra, *Honor de cavalleria - Notes d'Albert Serra, op.cit.*, p.43-44.

figures historiques qui ont séduit par leur voix (et par leurs images bien évidemment) ; les micros Neumann ont été utilisés pour la plupart des discours des dirigeants nazis et pour les Jeux Olympiques de 1936 de Berlin. Pour les Beatles, ils équipaient le studio d'Abbey Road. L'élément sonore était essentiel ; les discours d'Hitler sont connus pour leur force d'envoutement, d'endoctrinement sur la masse de ses auditeurs. Les Beatles restent éternellement des figures emblématiques de la musique pop et des références en matière de qualité de son (pensons à l'éclectisme d'un album comme *Sgt. Pepper's Lonely Hearts' Club Band* ou encore à la simplicité d'un *Abbey Road* faisant de chaque titre un tube). La qualité sonore de *Honor* est d'une importance cruciale dans la façon de représenter de manière « sonore » la chaleur. En d'autres termes, comment la matière sonore se fait thermique. La scène de pause de Sancho **[Fig.15]** est pour moi significative : nous entendons certes le son des grillons de la journée. Une parenthèse, cet élément sonore est renforcé par la présence de la caméra au ras du sol ce qui nous donne un premier plan encombré d'herbes jaunies par la chaleur. Le son des grillons, mais aussi le son de la marche de nos deux voyageurs sur l'herbe sèche qui craque. Autre son typique pour celui qui a déjà pratiqué l'équitation ou qui a fréquenté la compagnie des chevaux est celui du harnachement contre le corps des bêtes, des queues des animaux qui chassent les mouches à coups de queue, les mouvements réflexes des pattes antérieures et postérieures, les mots ou onomatopées adressés aux animaux pour les tancer ou les encourager. Ce volapük est mêlé aux injonctions ou questions du Quichotte à son Sancho, une sorte de troisième bête. Tout ceci participe à une ambiance sonore très précise qui outre la volonté de réalisme, nous donne des informations physiques, matérielles presque calorifiques sur les scènes et les personnages ! Le son nous donne la température de la scène.

Le blanc et le numérique (les chemises blanches) :

Un élément important du film est outre l'attention portée aux costumes comme nous l'évoquions plus haut[49], l'attention portée aux blancs. Albert Serra le dit lui-même, un des défis de son film était l'utilisation du numérique alors mal perçu par les puristes évidemment plus attaché à l'argentique. Albert Serra fut l'un des premiers à utiliser le support numérique et à en penser cinématographiquement les conséquences :

> « J'ai voulu faire le contraire : le numérique avec ses défauts, ses imperfections techniques, ses effets de matière, crée un temps beaucoup plus vivant, passé et présent à la fois, le passé comme ressuscité. On a envie de rejoindre les personnages, de s'allonger dans l'herbe pour profiter de la chaleur estivale »[50].

[49] Albert Serra, « Les costumes dans les films de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub », *op. cit.*
[50] Albert Serra, *Honor de cavalleria - Notes d'Albert Serra, op.cit.*, p.44.



Fig. 16. A.Serra, *Honor,* time code 00:21:23.

On peut penser à la fin du film *Le Goût de la cerise*[51] d'Abbas Kiarostami dans lequel le réalisateur change de support basculant ainsi du 35mm à la vidéo pour montrer la résurrection du personnage principal sortant de sa tombe où l'avait laissé la fiction ; le documentaire prend le relais et la vie (du personnage, du comédien) continue et reste plus forte que tout. C'est le tour de force du cinéma. Serra va esthétiquement plus loin, pour ainsi dire, dans le sens où il prend le risque, le risque des blancs « brûlés » **[Fig.16]**. Il le dit lui-même :

> « Logiquement les blancs (…) ont brûlé, comme on me l'avait prédit. Mais cette erreur a commencé à me plaire au montage. En plus de donner une sensation de chaleur sauvage à l'image (…) elle imprimait une forte sensualité au film : l'image avait brûlé comme le soleil peut brûler la peau. Contrairement au cliché dominant de l'image de la froideur du cinéma numérique, ici nous avons trouvé une image ultra-sensuelle, avec des qualités physiques. Alors j'ai tout laissé au montage ».[52]



Fig. 17. A.Serra, *Honor,* time code 00:19.15.

En effet les chemises des deux protagonistes sont blanches, Rossinante, la jument du Quichotte a une robe blanche, le baudet de Sancho est gris blanc… et les cheveux chenus du Quichotte sont là pour compléter le beau tableau **[Fig.17].** La question technique se

[51] Abbas Kiarostami, *Le Goût de la cerise,* 1997.
[52] Albert Serra, *Honor de cavalleria - Notes d'Albert Serra, op.cit.*, p.44.

posait impérativement sachant qu'avec ce support (le numérique), la couleur blanche allait très largement se pixelliser, baver, ce que Serra appelle « brûler ». De ce handicap et cette difficulté, le réalisateur fait une force et, comme il l'explique très bien, récupère ce qui donne une sorte de « chaleur sauvage » et d'« ultra-sensualité » à l'image. Le pari et l'ambition sont ici passionnantes : de vouloir rendre présent un film sur le passé avec une technique d'avenir (montrant ses limites très rapidement). Serra dit encore :

> « dans le plan […] la brûlure numérique atteint non seulement le costume, matière synthétique – et l'effet de matière peut être pris pour un rappel de la basse qualité de la caméra - , mais aussi la peau du cheval blanc. Cette vision d'un cheval brûlé dissipe cette ambiguïté : c'est vraiment la chaleur et la lumière qui le brûlent, et pas la caméra. C'est ce mélange d'ultra-naturalisme et d'effet artificiel involontaire du numérique, car il s'applique à un corps organique, vivant. »[53]

Ce qui nous intéresse ici est ce travail sur la matière des chemises qui captent et reflètent (et on aurait envie de dire « réflèctent » en référence aux réflecteurs), les rayons du soleil ou l'« élément » Soleil lui-même. Ces éléments capteurs de lumière au-delà de leur beauté formelle, opèrent comme des points d'accroche visuels et presque hypnotiques dans le plan. Au bout d'un moment, nous avons l'œil rivé à ces halos lumineux, qui deviennent presque des figures fantomatiques dans leur errance. La sensation sont pré-affirmées dans le premier plan du film qui dure plus de 10 mn est qui filme nos deux compères lors de la tombée du jour. A la fin de la séquence, nous ne pouvons distinguer que ces deux chemises émergeant de l'obscurité comme le montre le visuel **[Fig.18]**.



Fig. 18. A.Serra, *Honor,* time code 00:09:25.

Le numérique par ses limites nous redonnent à voir deux spectres apparaissant au fur et à mesure que la lumière se fait plus faible. La scène plus que fantomatique devient antique quand on suit le dialogue entre le Quichotte et Sancho. Le Quichotte demande à Sancho

[53] *Ibid.*

de lui confectionner une couronne de lauriers, alors que cela n'est pas présent dans le roman de Cervantès. Le temps d'attente et de réaction de Sancho à la demande, ou faudrait-il dire aux demandes, de son maître (Sancho est long à la détente) est délicieux ; tout prend un temps fou car il n'y a rien à faire d'autre que de goûter à ces derniers moments de la journée. Ces deux-là sont l'un et l'autre deux parties égales formant la totalité d'un monde. Le temps est rythmé par ces moments de rien, ces attentes, cette lubie d'un soir, cette relation hiérarchisée et amoureuse. Le Quichotte veut une couronne de lauriers, c'est sa demande du soir. Avant cela il aura demandé à son fidèle écuyer de réparer son armure qui le faisait tant souffrir. Sancho s'y était attelé mollement ; tout comme mollement il va chercher cette couronne de lauriers ; la fatigue du soir, la fatigue des corps se ressent dans la tenue des corps et des déplacements.

La Lune rousse, un Soleil de nuit :

Une scène[54] surprenante est celle qui se déroule dans un cimetière et où les protagonistes font dos à une Lune rousse **[Fig.19]**. C'est une scène d'attente



Fig. 19. A.Serra, *Honor,* time code 01:08:25.

où le protagoniste est la source lumineuse en soi : la Lune. Les personnages en sont presque des figurants et nous assistons à la montée de cette Lune rousse. Le renversement est assez étonnant et nous décentre de notre folle histoire. C'est comme si l'élément Lune prenait le dessus et devenait le centre de gravité de l'action. La montée est de la Lune devient l'horloge, le chronomètre du plan ; les protagonistes lui font dos ; c'est le cosmos qui rythme le déroulé cinématographique, sa durée. C'est comme si nous spectateurs et eux les comédiens-personnages y étions soumis, comme si nous n'avions d'autre choix que d'attendre. Cela crée un effet comique car même le Quichotte apparemment maître des déplacements et de la temporalité du film s'y soumet lui aussi ; il lui tourne le dos ou

[54] A.Serra, *Honor*, time code 01:05:19 à 01:09:30.

lui fait dos (comme on fait face). Nous ne distinguerons que péniblement que les chemises blanches des deux personnages assis contre les croix. La Lune et le cimetière annoncent également les forces de la Nuit qui seront développées dans le troisième long-métrage du réalisateur *Histoire de* mettant en scène Dracula. Scène d'attente, scène incongrue, scène cosmique et également comique, scène mortifère et annonciatrice. Le plan suivant **[Fig.20]** nous montre les deux corps alanguis et endormis dans la semi-obscurité. On pourrait les imaginer sans vie comme des corps morts à même le sol. Cette annonce ambigüe amène le plan suivant où l'on voit arriver une horde de cavaliers (en chemises blanches encore !) qui relève le Quichotte acceptant de les suivre.



Fig. 20. A.Serra, *Honor,* time code 01:09:37.

2-2-2 : le Soleil comme symbole du pouvoir divin en ascension ou en extinction

Voyons maintenant l'élément Soleil traité de manière symbolique. Le Soleil est traité comme étoile qui guide les Rois mages et comme symbole du divin que l'on peut étendre à une conception trinitaire. L'Esprit-Saint (une des trois parties de Dieu en plus du Père et du Fils) est représenté par des langues de feu le jour de la Pentecôte. Le deuxième temps traitera du film *La Mort* est de celui qui restera dans l'Histoire comme le Roi-Soleil.

2-2-2-1. Le Soleil comme symbole du divin en ascension

Le film *Le Chant* retrace le parcours les Rois mages dans leur quête pour trouver l'enfant Jésus. Il s'agit encore une fois de l'histoire d'une errance ; les seuls indices que les Rois cherchent sont au ciel ; l'alternance lumière (divin) – obscurité (ténèbres) est très manichéenne et esthétiquement superbe. Dès la scène d'ouverture, on a le sentiment d'avoir un Dieu antique plus qu'un Dieu chrétien ; un Dieu comme Zeus/Jupiter pouvait

l'être, presque « un Dieu qui jouerait aux dés » (pour contredire la citation d'Albert Einstein), un Dieu en tout cas qui en bon entomologiste s'amuserait à faire des misères , à ses trois personnages. Ce Dieu est un peu à l'image d'Albert Serra, réalisateur. Tout puissant sur son plateau, tout puissant quand il laisse faire les choses. Il saura diriger et comme il le dit lui-même « sadiser » ses comédiens qui devront eux faire appel à leur masochisme. C'est un Dieu tout puissant, « jupitérien » qui a le pouvoir sur les éléments et pour la partie qui nous intéresse sur le Soleil, l'ombre et la lumière. C'est lui qui aura la capacité d'éclairer le chemin de nos amis perdus. Concernant sa direction d'acteurs, Serra dira lui-même dans un entretien[55] dont la partie est intitulée « Manipulations » :

> « Les acteurs doivent accepter d'être méprisés et manipulés par le réalisateur. Même si dans un sens très général j'ai beaucoup de respect pour les acteurs, au fond je les méprise… […] ».

Un Dieu donc mais dont l'objet supérieur reste le film :

> « Le réalisateur est le seul qui a l'intelligence de se savoir inférieur au film. Tous les autres n'ont pas compris leur rôle dans cette machine qu'est la fabrication d'un film, ils n'ont pas compris que ce rôle est nul […] »[56].
> « Pour l'homogénéité de l'atmosphère, je préfère l'acteur non professionnel, c'est une lutte plus facile entre lui et moi, je fais la manipulation, il a son plaisir masochiste s'il veut, sinon il part […]. Avec les acteurs professionnels, l'imaginaire intervient […] cela crée de la confusion, c'est dangereux. Cette manipulation est essentielle et plus elle est forte plus elle est belle, parce qu'elle crée à l'intérieur de la tête de l'acteur la même tension que celle qui existe pendant tout le tournage dans la tête du réalisateur »[57].

Le réalisateur est le maître de la lumière et dans cette scène d'ouverture du film il choisit de présenter nos trois personnages déambulant sous la lumière ou le regard du « Divin ».



Fig. 21a. A.Serra, *Honor,* time code 00:02:08.



Fig. 21b. A.Serra, *Honor,* time code 00:02:10.

[55] Albert Serra, « L'imprévisible », *op. cit.,* p.359-360.
[56] *Ibid.,* p.359.
[57] *Ibid*., p.360.

Outre la beauté manifeste du plan, ce qui est frappant c'est la lutte contre les éléments comme si Dieu s'amusait avec ces figurines animées à mettre des rafales de vent, des nuages découvrant ou masquant les rayons du soleil. La position de la caméra qui restera fixe nous présente le paysage, le décor ; la légère plongée nous met du point de vue du réalisateur/Dieu, celui qui s'amuse et qui peut s'émouvoir de la beauté d'un plan et rire du burlesque d'une situation. Et dans le même temps malgré toute la puissance de ces éléments, on a comme une sensation d'inexorable. Ces Rois mages arriveront à leur but quoiqu'il en soit, arriveront à traverser ce plan **[Fig.21a et 21b]** ; ils sont portés par une foi aveugle mêlée d'insouciance, d'inconscience et de la folie d'un groupe.

Autre scène décisive est celle de l'étoile[58] : les Rois cherchent leur direction alors que le ciel se couvre, la nuit arrive ; ils sont livrés petit à petit au manque de lumière mais on peut entendre au bruit de leurs pas qu'ils continuent à marcher. Bientôt ce ne sont que des silhouettes noires sur fond noir.



Fig. 22a. A.Serra, *Le Chant,* time code 00:37:40. Fig. 22b. A.Serra, *Le Chant,* time code 00:39:10.



Fig. 22c. A.Serra, *Le Chant,* time code 00:39:30.

[58] A.Serra, *Le Chant*, time code 00:34:34 à 00:39:47.

La scène a l'étrangeté qu'une nuit peut avoir lors d'un moment d'éclipse. Nous ne sommes pas dans la nuit avec tous ses fantômes et toutes ses angoisses, nous sommes dans un manque de Lumière ; la source lumineuse est obturée et les protagonistes comme aveugles avancent à tâtons **[Fig.22a]**. Ils cherchent ; la nuit et le jour n'existent pas car nous sommes dans un monde pré-chrétien qui nous renvoie aux origines mythologiques antiques égyptiennes ou grecques de création du monde. Nous sentons le désarroi des personnages et la durée du plan qui n'en finit pas de s'obscurcir. Cela plonge le spectateur lui-même dans cet ennui mêlé de désespoir pour ces personnages attachants qu'il voit ou plutôt qu'il entend piétiner. Et soudain par la voix d'un des personnages, nous apprenons qu'il aperçoit quelque chose **[Fig.22b]**. Aucun effet visuel ou aucun suspense (sinon désamorcé) n'est présent ici. C'est parce que le personnage voit l'étoile et y croit qu'elle apparaît. Le spectateur est ici en retard par rapport au personnage mais il est surtout très en retard par rapport à la foi des Rois-mages. Nous avons le sentiment que le personnage crée le plan qui va suivre, à savoir un magnifique Soleil qui émerge des nuages **[Fig.22c]**. Si nous analysons la séquence, on verra que Serra, le réalisateur-Roi et ici un monteur-Roi. La scène d'errance commence dans la quasi obscurité avec comme décor le désert jonché ça et là de branches d'arbres mortes. Le trajet des personnages est constitué d'aller et venues incertaines. La présence du vent est très forte pour renforcer ce sentiment d'adversité. Les plans ressemblant à une technique de « nuit américaine » très sombre viennent confirmer le sentiment de perte d'abandon développé plus haut. Une percée des rayons du Soleil devient un signe du divin. C'est la force du cinéma de ce réalisateur ce qui nous ramène au cœur de notre sujet. Comment à partir d'éléments très simples tel qu'une errance, un désert, des personnages costumés, du vent, des rayons de Soleil qui percent les nuages, Serra arrive à recréer l'intensité d'un épisode biblique qui doit tenir en tout et pour tout deux lignes dans la Bible. Comment nous faire ressentir le désarroi d'une quête qui va changer le cours de l'humanité et l'apparition d'une direction, d'un dieu par un simple rayon de soleil, spectacle que tout un chacun peut admirer. C'est encore une fois au risque de me répéter la force de son cinéma, la durée des plans, la gestion de la lumière, l'état d'obscurité du plan et la révélation par le personnage et de la vérification de sa foi et qui sera transmise ainsi au spectateur.

2-2-2-2- Le Roi-Soleil comme astre déclinant



Fig. 23. (détail) Hyacinthe Rigaud ,
Portrait de Louis XIV en costume de sacre, huile sur toile,1701.

Historique :

La Mort nous décrit les derniers mois de vie du Roi Louis XIV (1643-1715), un des rois de France ayant le plus longtemps régner (il sera couronné en 1654) et règnera 61 ans **[Fig.23]**. Il se fera appeler le Roi-Soleil liant ainsi le politique et le divin. L'Histoire et les écrits nous rapporte un Roi conquérant, plein de vitalité. Au cœur de l'été 1715, Louis XIV approche de ses 77 ans et souffre de multiples maux, en particulier de crises de goutte. Le 14 août, il ressent un grand état de fatigue et le marquis de Dangeau évoque son épuisement : « Il me parut en se déshabillant un homme mort. Jamais le dépérissement d'un corps vigoureux n'est venu avec une précipitation semblable à la maigreur dont il était devenu en peu de temps. Il semblait, à voir son corps nu, qu'on en avait fait fondre les chairs. » Deux personnages importants du film sont Georges Mareschal premier chirurgien du Roi depuis 1703, et Guy-Crescent Facon, premier médecin du Roi à partir de 1693. Les deux peinent à établir un diagnostic et ils estiment qu'il s'agit d'une sciatique ou d'une infection de la peau (à cause des rougeurs aux jambes). Des massages, des bains d'herbes aromatiques, du quinquina ou encore du lait d'ânesse sont prescrits. Rien ne calme la douleur et la fièvre. Saint-Simon, courtisan, écrivain et chroniqueur de la Cour, observe le 24 août qu'on « visita sa jambe, où il parut des marques noires » : la gangrène est diagnostiquée. Le Roi reste alité, agonisant et meurt le 1er septembre 1715 à 8h15. Albert Serra se concentre sur la fin du règne, le moment où le roi dépérit, où l'astre se meurt. Dans ce film historique de reconstitution, Serra reconstituera ce moment d'agonie avec une méticulosité sans nul égal.



Fig. 24. A.Serra, *La Mort,* time code 00:16:00.

Remarquons encore une fois toute l'attention portée à tous les détails, aux costumes, à la coiffure de Jean-Pierre Léaud, en une sorte de soleil hirsute et pathétique **[Fig.24]**. Il s'agit d'un Soleil aux couleurs d'un camaïeu allant du gris au noir ; le gris d'une coiffure ou du teint maladif du Roi, au noir de la jambe gangrénée qui pourrira progressivement à partir de la moitié du film. Il s'agira d'un film d'intérieur (ou « de chambre ») sauf à de rares exceptions, éclairé à la bougie et par une lumière artificielle précise. C'est d'un Soleil éteint qu'il s'agit. C'est l'histoire d'un vivant-mort privé de nature, étouffé par sa cour de courtisans et de médecins qui n'arriveront qu'à prolonger l'insupportable agonie. Le film est un documentaire sur un astre qui s'éteint. Il faudrait avoir en tête ou en contrechamp tout une vie d'activité, de fêtes (le Roi était un très bon danseur), de guerres et de conquêtes. Il faut savoir également que ce même Roi a été à de nombreuses reprises malades : petite vérole, variole, blennorragie, la fièvre typhoïde à Calais à 20 ans qui lui fit perdre ses cheveux (l'anecdote dit qu'on lui mit la perruque et qu'après ceci, tout le monde à la Cour porta alors la perruque). Dans notre film, l'action est principalement limitée à sa chambre et à de maigres trajets (en chaise roulante pour la scène d'ouverture ou dans la galerie des glaces de Versailles, très brièvement aidé par ses valets et médecins). La lumière du jour n'arrive plus au personnage qui se momifie progressivement. Les bougies révèlent l'ambiance de la Cour, les intrigues ; le Roi serait mort d'une ischémie[59] due à un diabète dont on ne sait que très peu de choses aux dires des tâtonnements hasardeux des médecins successifs.

Astre noir et trou noir :

Si nous essayons d'aller plus loin dans l'analogie, on peut envisager les visages et corps du Roi comme une sorte de soleil noir et même de trou noir **[Fig.24]**. Le Roi-soleil se meurt décline, se rétrécit et se rétracte. Les yeux et la bouche se ferment petit à petit

[59] définition : diminution de l'apport sanguin artériel à un organe, basse oxygénation.

pour ne devenir qu'une chose inerte et immobile. Amusons-nous à convoquer la théorie de la relativité restreinte d'Albert Einstein[60] mettant en lien le temps et l'espace.



Fig. 24. A.Serra, *La Mort,* time code 01:18:44.

Cette théorie nous permet de troquer de l'espace contre du temps que l'on se déplace plus ou moins vite. Ces théories nous disent que si les trous noirs existent la courbure de l'espace à leurs environs deviennent très importantes. Ce qui nous intéresse ici est le fait que le temps puisse se dilater et l'espace se rétracter. On sait que quand on s'approche de la surface du trou noir, qui porte le nom poétique d'« horizon », la dilation du temps devient presque infini. Une seconde à côté de la couche du Roi pourrait donner un temps infiniment grand à l'autre bout du royaume. C'est un peu ce sentiment que l'on a dans ce huis-clos qui nous rapproche de cet astre noir (ou de ce trou noir) : le temps s'étire, le temps est très long, chaque repas, chaque nuit n'en finit pas de finir. D'ailleurs nous n'avons plus de notion de jour et de nuit ou à une occurrence que nous avons développée plus haut. Nous sommes presque dans un temps ralenti alors que l'espace corporel se rétracte, se meurt, aspire la vie. Nous avons à quelques moments des interventions du monde extérieur ou du « temps » extérieur (constructions d'un architecte anglais à valider par exemple[61]) mais tout cela est lointain et le Roi balaye cela d'un revers de main.



Fig. 25. A.Serra, *La Mort,* time code 00:48:10.

[60] Alexandre Barrau, *Qu'est-ce qu'un trou noir ?,* in *youtube.*
[61] A.Serra, *La Mort*, time code 00:14:55.

Un moment de réveil et de suspension sont les tambours de l'aubade martiale au souverain le 25 août jour de la Saint-Louis, fête des Bourbons : le Roi se dresse et sort quelques instants de sa torpeur et arbore un sourire d'enfant **[Fig.25]**. C'est un temps lointain, celui du passé, souvenir, celui d'une lignée également qui se poursuivra après lui.

2-3- Lumières naturelles et lumières artificielles : l'aube/le crépuscule – la peinture/le baroque

Troisième temps du feu étudié *largo sensu* est l'élément traité comme lumière qui donne la vie et ce qui donne le cinéma.

2-3-1 – Lumières naturelles : aube et crépuscule

2-3-1-1 – L'aube

Albert Serra, réalisateur, est certainement plus un homme des fins qu'un homme des commencements, du soir plus que du matin, de la fin de la vie plutôt que de sa naissance. Les deux derniers films sont l'histoire de deux morts : la mort d'un siècle et la mort d'un Roi (qui a été la mort d'un siècle également). Il s'agira de naissance dans *Le Chant* puisqu'il nous narre la Nativité (et ce n'est pas une petite naissance). Essayons de relever les moments de levée du jour dans les quatre films qui constituent notre corpus :

Honor :

Une occurrence de réveil : c'est de la deuxième séquence du film, quand le Quichotte réveille Sancho gentiment en le secouant avec la main. La caméra est proche du sol, les personnages sont au second plan derrière les hautes herbes comme si des animaux matinaux venaient les observer **[Fig.26a]**.



Fig. 26a. A.Serra, *Honor,* time code 00:11:37.



Fig. 26b. A.Serra, *Honor,* time code 00:12:19.

Cette lumière du matin a des dominantes bleues ; le regard de Sancho au sol à son maître et un des plus beaux du film **[Fig.26b]**. Il y a de la pureté, de l'écoute et de l'agacement d'être réveillé si tôt. Serra capte avec cette lumière quelque chose de magnifique. Nous

sommes très proche de l'univers d'un Terrence Malick[62] cinéaste américain fortement imprégné de la pensée transcendantaliste d'un R.W. Emerson[63] ou de H.D Thoreau[64]. L'affaire est toujours la naissance du monde ou d'un monde et la présence d'un état idéal où les hommes seraient bon à l'état de nature. C'est cet état-là que nous dit cette lumière du matin, il y a cette douceur-là dans ces visages tout juste sortis du sommeil.

Le Chant :

Le film est ici en noir est blanc mais l'aube si elle est présente est une aube de l'humanité. C'est une construction du monde dont il s'agit et dont nous avons déjà traité. La naissance est celle du Christ mais la scène de la Nativité n'est pas traitée. A une occurrence, il est question de sieste et encore cette sieste est plutôt un jeu d'enfants faisant tout pour s'empêcher de dormir les uns les autres **[Fig.27]**. Serra s'amuse à remplir le cadre et à empêcher ses personnages d'en sortir comme une espèce de jeu sadique.



Fig. 27. A.Serra, *Le Chant,* time code 00:20:40.

Histoire de :

Avec notre Casanova, il n'est pas question de réveil ; la journée est déjà commencée ou bien elle n'en finit plus de finir. La deuxième partie avec Dracula se passe dans les ténèbres.

2-3-1-2 – Lumière naturelle : le crépuscule ou entre chien et loup

Honor :

On l'aura compris rien n'intéresse plus Albert Serra que la tombée du jour. Son premier film ouvre sur ce moment et traite de cela dans un temps qui semble être quasi

[62] Terrence Malick, réalisateur américain de films majeurs comme *Les Moissons du ciel, La Balade sauvage, La Ligne rouge, Tree of life.*
[63] Ralph Waldo Emerson, *La Nature,* Paris, Allia, 2008.
[64] Henry David Thoreau*, Walden ou la vie dans les bois,* Paris, Gallimard, 1990.

réel, ce moment où l'on prend un chien pour un loup, le fameux « entre chien et loup » (pour l'anecdote, les loups seront présents dans *Histoire de* quand on sait que le comte Dracula peut se transformer selon la légende en loup[65]). Cette scène d'ouverture de *Honor* est assez forte et stupéfiante dans tout ce qu'elle présente du film : les personnages tout d'abord que l'on identifie clairement, leur relation, la hiérarchie entre les deux, la folie de l'un et l'amitié de l'autre. C'est dans cette première scène que le Quichotte demandera à Sancho de lui faire cette couronne de lauriers mi-impériale, mi-christique avec des airs d'un entonnoir d'asile.



Fig. 28a. A.Serra, *Honor,* time code 00 :01:50.



Fig. 28b. A.Serra, *Honor,* time code 00:09:45.



Fig. 28c. A.Serra, *Honor,* time code 00:10:15.



Fig. 28d. A.Serra, *Honor,* time code 00:10:30.

Analysons cette séquence[66] qui ne durera au final qu'un peu plus de 10 minutes. Elle est filmée dans le même endroit et est découpé en une trentaine de plan. L'action est des plus limitées : elle se décline en trois demandes du Quichotte à l'attention de Sancho :

- demander à Sancho de réparer son armure afin qu'elle lui fasse moins mal à l'épaule. Sancho la répare paresseusement ladite armure et reste assis dans l'herbe **[Fig.28a]**.

[65] A.Serra, *Histoire de,* time code 02:19:00.
[66] A.Serra, *Honor,* time code 00:01:00 à 00:11:14.

- demander à Sancho à plusieurs reprises d'aller lui confectionner une couronne de lauriers **[Fig.28b]**. Il s'exécutera en allant chercher lentement des feuilles de lauriers
- ordonner à Sancho d'aller se coucher car la nuit tombe. On imagine Sancho, hors-champ, s'allonger sur le sol.

Les deux personnages sont soit debout, soit assis. L'attente et la farniente sont les moteurs mous de l'action dont le personnage principal est cette tombée du jour. C'est comme si les personnages l'attendaient sans savoir qu'elle était là. Le réalisateur déroge à beaucoup de règle de l'action, en faisant s'étirer la séquence surtout au niveau de la lumière en faisant terminer l'action dans la quasi-obscurité où l'on ne distingue plus que la silhouette du Quichotte faisant face à la caméra couronné de lauriers **[Fig.28c et 28d]**. La seule source lumineuse au fond du dernier plan est le ciel bleu nuit. Serra le dira lui-même d'un plan similaire plus tard dans le film :

> « Que font les acteurs ? Personne ne l'a jamais su pas eux-mêmes. Et alors ? Ils produisent de la réalité… J'aime cette grande qualité graphique […] qui peut atteindre à l'abstraction. La beauté du son direct crée un contrepoint à cette abstraction. Pour ce plan, j'ai eu des problèmes avec la télévision […] [ils disaient] 'on ne voit rien'. Je leur ai répondu que l'on voyait très bien et que le réalisateur avait pris la décision artistique de laisser telle quelle la grande obscurité […] ce qui était pour moi une grande réussite artistique [audacieuse et efficace] était pour eux simplement une " erreur technique ".»[67]

Une « erreur technique » donc pour l'essence même de ce plan. Les personnages sont campés dans leur rôle, leur action, leur caractère et la lumière, sans que le spectateur s'en rende compte, accompagne ce ballet fait d'aller-retour et d'attente. Le support numérique est d'emblée déterminant car plus la lumière tombe, plus l'image se contraste en se chargeant de grains (points noir et blanc) à cause du manque de luminosité. Les seuls repères qui nous restent sont les couleurs claires à savoir principalement les chemises blanches des deux protagonistes et les cheveux gris-blancs du Quichotte. La beauté du plan vient du fait que le spectateur ne s'en rend pas compte ; quand il nous arrive ce phénomène par exemple lors d'un dîner à la campagne dans les mêmes conditions sans lumière artificielle, notre corps réagit : l'œil s'adapte à ce manque de lumière (la pupille se dilate), nous nous focalisons sur les silhouettes et surtout notre acuité auditive devient plus importante. Ici dans le film la qualité du son est déterminante et comme le dit le réalisateur offre un contrepoint à l'abstraction de l'image qui devient un moment

[67] Albert Serra, *Honor de cavalleria - Notes d'Albert Serra, op.cit.*, p.52.

fantomatique (blancheurs de certains objets). Très rares sont ces moments au cinéma où la baisse de lumière nous permet, telle une madeleine de Proust (pour ceux qui ont vécu à la campagne), de nous reconnecter à ces moments d'enfance où les conversations se finissent dans la totale obscurité et où les visages disparaissent. Le son premier agent de perception transforme la séquence en une ode à la nature en un bain bucolique et nocturne.

Histoire de :

Dans ce film, il n'est quasiment question que de fin du jour ou de nuit ; le film traite d'une fin de siècle (le XVIIIè) et du début d'un siècle sombre (le XIXè) ; une bonne partie du film de l'action se passe la nuit (le moment du repas et de la fête). C'est le moment où Dracula au faîte de son pouvoir conquiert ses victimes. La scène qui nous intéresse est celle de Casanova dissertant sur la vie en compagnie de son valet et d'une soubrette qu'il tente de séduire. Tout se passe au pied d'un arbre massif **[Fig.28e]**. C'est la fin de l'après-midi, la lumière est encore chaude. Elle donne à la scène une teneur impressionniste et bucolique. On ne dira jamais assez combien la présence de la nature est fondamentale dans le cinéma d'Albert Serra. C'est un écrin qui rassemble les éléments et les rend actifs et au plus fort de leur puissance.



Fig. 28e. A.Serra, *Histoire de,* time code 01:21:32

2-3-2- Lumières artificielles : le baroque

2-3-2-1 Le baroque

Le quatrième film d'Albert Serra est le premier qui privilégiera majoritairement l'éclairage artificiel ; c'est presque à se demander si l'une de ses motivations principales ne fut pas de se tester en matière d'éclairage. Il faut cependant revenir à la genèse du projet. Serra avait multiplié les créations filmées dans le cadre d'exposition d'art moderne et contemporain notamment à la dOCUMENTA de Kassel ou à la Biennale de Venise.

Le projet à la base se voulait être une installation où l'on aurait vu et filmé la Mort de Louis XIV en direct. La question du temps de la mort et de l'agonie était déjà présente. Rompre avec les extérieurs, les paysages et passer à une lumière artificielle et à des décors déjà faisait partie de ce programme artistique. Le tournage ne pouvant pas se faire pour des raisons que l'on peut imaginer à Versailles, le choix du décor s'est porté sur le Château de Hautefort, en Dordogne, qui est un édifice à l'architecture classique (XVIè siècle). La chambre du Roi fut reconstituée avec beaucoup de soin dans une pièce du château entièrement nue ravagée par un incendie quelques années auparavant. Cela fît sourire de manière ironique un Albert Serra plutôt adepte du décor naturel qui se vît obliger de reconstituer un décor dans un monument historique. Serra par le dilettantisme qu'on lui connaît (c'est un grand fan de Warhol qui aime à utiliser le hasard des situations), se retrouve dans un cinéma d'intérieur, de maîtrise. Ce qui l'intéresse ici est l'aspect théâtral de la cour et de la mort du Roi mis en scène jusqu'à la fin. Il dira « s'intéresser à la représentation permanente et à son contrepoint intime, devant l'imminence de la mort. »[68] La représentation théâtrale mais aussi la représentation dans le sens de rendre présent le passé toujours notre même affaire. La représentation des histoires de la Cour par les images se faisait par la peinture. Cela reste une influence esthétique majeure du film et on ne peut pas regarder *La Mort* sans penser à la grande peinture baroque, au caravagisme et à son origine, le clair-obscur, à de grands noms tels que Rembrandt ou Velasquez. Albert Serra est certes catalan mais espagnol et on ne peut pas imaginer qu'en filmant la cour du Roi, il n'ait pas en tête les portraits des puissants de l'époque peints par Velasquez (le « peintre des peintres » disait de lui Edouard Manet). Un rappel historique s'impose au sujet de la peinture baroque qui survient en réaction de la peinture de la Renaissance. C'est durant le Concile de Trente (1545-1563) que l'Eglise catholique romaine répondant aux oppositions (réforme interne, protestantisme, hérétiques) va encourager la création artistique comme support de promotion et d'enseignement. On va demander aux artistes de représenter de manière plus dramatique des épisodes connus de la Bible et ce à destination d'un public peu instruit. Il y a un aspect populiste de l'art religieux mais qui donnera naissance à des innovations techniques et à l'émergence de génie comme l'italien le Caravage (utilisation du clair-obscur). Beaucoup s'inspireront de ce que l'on appellera le caravagisme, le flamand Rubens, Rembrandt et Van Dyck en Hollande ou encore Velasquez en Espagne. Corps en mouvement, lignes de forces en oblique ou en courbe, étoffes, utilisation des rideaux pour faire du tableau un

[68] Albert Serra, « Sur le tournage de "La Mort de Louis XIV" d'Albert Serra », in *Arte TV*.

théâtre de représentation : nous sommes dans l'esthétique d'un film qui par sa lumière et sa composition de cadre est totalement imprégnée de la peinture baroque.

2-3-2-2- Rembrandt

Mettons en regard la peinture de Rembrandt *La Leçon d'anatomie du professeur Tulp* **[Fig.29a]** et une scène de *La Mort* pendant laquelle la jambe du Roi est inspectée **[Fig.29b]**.



Fig. 29a. Rembrandt, *La Leçon d'anatomie du professeur Tulp,* 1632, Peinture à l'huile sur toile de 169,5 × 216,5 cm



Fig. 29b. A.Serra, *La Mort,* time code 00:44:30.

Certes dans le film il ne s'agit pas (encore) d'un cadavre mais ce qui est intéressant est de voir l'attroupement autour du corps immobile, le jeu des regards et les non-dits, la hiérarchie autour du cadavre et les jeux de pouvoir. L'étrangeté du tableau est que la dissection commence par un bras alors que les médecins de l'époque débutaient toujours par les viscères (ce qui sera le cas du film dans sa toute fin). L'intérêt esthétique du tableau et (du film) est comment faire venir lumière de la peau du cadavre (ou du mourant). La qualité du tableau de Rembrandt est due à la qualité de ses blancs utilisés pour le corps disséqué avec la question picturale de savoir comment faire sourdre la lumière des corps-même. Question que le cinéma résout différemment avec sa technique d'éclairage mais qu'ici Albert Serra reformule en ayant pour le traitement de ses visages et du corps du Roi une idée de peinture en tête, cette peinture baroque. Nous ne sommes pas dans une reconstitution littérale comme peut l'être celle d'un Peter Greenaway dans son hommage à Rembrandt[69] qui fera se succéder les tableaux et où la référence à la peinture et la

[69] Peter Greenaway, *La ronde de nuit*, 2007.

reconstitution méticuleuse sont au rendez-vous. Le talent de Serra est ici de s'imprégner de cette époque par le biais d'écrits (Saint-Simon) et de la peinture (Rembrandt, Velasquez principalement) ; la succession des champs et contre-champs utilise la grammaire cinématographique mais la composition des cadres est clairement entre le documentaire de l'époque et la représentation qu'a fait cette époque elle-même à travers sa peinture.

2-3-2-3- Velasquez – *Troppo vero*

Autre grande figure référente du film est Diego Velasquez, peintre espagnol des puissants, peintre de cour (*Les Ménines,* 1656, bien évidemment). Son art est remarquable dans le mystère, la complexité et la profondeur des modèles qu'il peint. Le Pape Innocent X aurait dit à la vue de son portait *Troppo vero* (traduction de l'italien « Trop vrai ») comme si le modèle avait été percé à jour, mis à nu par l'artiste **[Fig.29c et 29d]**. On voit un Souverain pontife au front plissé, au regard noir, quasi-agressif ; une colère rentrée parcourt ce corps. On devine une rage intérieure sauvage et nous voyons bien pourquoi le peintre anglais Francis Bacon a repris ce portrait à sa manière **[Fig.29e]**.



Fig. 29c Diego Velasquez, *Le Portrait d'Innocent X,* huile sur toile, 1650.



Fig. 29d (détail) Diego Velasquez, *Le Portrait d'Innocent X,* huile sur toile, 1650.



Fig. 29e (détail) Francis Bacon, *Etude d'après le portrait du pape Innocent X,* huile sur toile, 1953.

Outre les personnalités différentes de ces puissants, les artistes posent également la question du pouvoir et de l'homme (ou de la femme) de pouvoir. Cela nous renseigne sur cette charge plus subie que choisie ; la royauté et la papauté étaient des charges à vie. Le

film de Nanni Moretti *Habemus papam*[70] raconte l'histoire d'un Cardinal joué par Michel Piccoli qui après le Conclave et la fumée blanche est désigné Pape. Lui échoit cette charge dont il ne veut, ce qui le conduit à s'enfuir du Vatican et à errer dans les rues de Rome. Comment vivre le pouvoir comme une condamnation, une prison (et pas une bénédiction) ? *La Mort* de Serra pose cette question, les peintures de Velasquez montrant la fragilité et le tourment de l'humain devant les obligations du pouvoir également. Le pouvoir hisse l'homme vers ce qu'il a de plus haut ou de plus bas ; dans tous les cas il oblige. Dans le film de Serra, le Roi-Soleil est un obligé de ses obligés. Il a mis en scène toute sa vie et doit mourir en scène. Ses différents portraits ou visages résonnent avec l'œuvre d'un Velasquez sondeur des âmes avec des modèles qui mélancoliques, qui prétentieux, qui tourmentés, qui inquiets. Le portrait capte un moment d'un être qui se sait mortel ; *La Mort* raconte l'histoire d'un immortel qui va apprendre à mourir dans la douleur, dans la souffrance de son corps. Nous pourrions nous approprier et prolonger la maxime d'Innocent X *Troppo vero* ! Ce Louis XIV est « trop vrai » ou plus vrai que nature. Jean-Pierre Léaud, vibrionnant icône de la Nouvelle Vague nous donne l'impression d'y laisser sa peau, comme s'il s'agissait de sa mort cinématographique et physique en direct. Comme si c'était son dernier film (et beaucoup le croyaient au moment de la sortie du film). Serra dira de Léaud (réputé être ingérable sur un plateau de tournage) qu'ils se sont tout de suite compris. Pour le réalisateur la priorité a toujours été le film et le comédien se devait d'être à son service. Serra a immédiatement vu le professionnalisme de Léaud, méticuleux, précis. Léaud était le Roi mourant. Le *Troppo vero* est tellement adapté au cinéma de Serra en ce qu'il recherche une forme de vérité du passé et pas une copie ou une réplique. Dire que Léaud est « trop vrai », c'est dire qu'il arrive à capter (ou Serra à montrer) la vérité d'un homme sur le point de mourir mais cet homme n'est pas n'importe qui et devra mourir en public et dans la dignité. Il devra masquer sa peur de mourir, sa peur du jugement de Dieu au moment du jugement, et comment imaginer que ce Roi après tant d'années de règne n'en ai pas lourd sur la conscience.

[70] Nanni Moretti, *Habemus papam,* 2011.

2-3-2-4- Peinture et cinéma – la notion d'*aura* chez Walter Benjamin

Le penseur allemand Walter Benjamin proposa une théorie stimulante dans l'histoire de l'art et pour l'art du XXè siècle qu'a été le cinéma. Pour lui l'œuvre d'art « à l'époque de sa reproductibilité technique » (photographie et cinéma principalement) de par leur processus de fabrication, ont perdu le charisme ce qu'il appelle l'*aura* qui constituait la force d'une œuvre d'art en raison de son unicité. Comme il le dit :

> « avec la photographie, la main fut pour la première fois délestée des plus importantes obligations artistiques inhérentes au procédé de reproduction figurative, lesquelles furent désormais dévolues au seul œil visant dans l'objectif. En ce que l'œil saisit plus vite que la main ne dessine le processus de reproduction figurative fut si formidablement accéléré qu'il put tenir le rythme de la parole ».[71]

> « Encore manque-t-il à la reproduction la plus parfaite une chose : le *hic* et le *nunc* de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve »[72]
> « […] si la chose tombe dans la reproduction, là où sa durée matérielle s'est dérobée aux hommes, son pouvoir de témoignage historique s'en trouve tout aussi ébranlé. S'il est vrai que cela n'est que cela , ce qui n'en est pas moins ébranlé, c'est l'autorité même de la chose. Ce qu'il en ressort peut se résumer par le concept d'*aura* et l'on pourrait dire : ce qui s'étiole de l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, c'est son *aura* »[73].

La question de la perte d'*aura* du cinéma peut se poser avec les films d'Albert Serra. Nous avons envie de postuler ici que ce réalisateur redonne une *aura* à un art qui dans son essence même ne peut que la perdre. Divers commentaires du réalisateur vont dans ce sens. Tout d'abord dans l'élaboration du film, la place laissé au hasard, le fait par exemple de ne pas avoir de combo[74] sur le plateau, de ne pas vérifier le cadre à l'œilleton, d'une manière provocatrice tourner le dos à la scène en train de se tourner. Voici les propos tenus par Serra après le tournage de son deuxième film : « Par exemple, je n'utilise pas de combo, de moniteur, je n'ai jamais regardé une seule image de mes films avant la fin du tournage. Je me fiche des images, c'est une question de foi ».[75] Il consacre tout une partie de son entretien à Andy Warhol pour lequel il admet avoir une très « grande fascination » ; Warhol est artiste peintre et réalisateur donc à la frontière de ce qui nous intéresse.

---

[71] Walter Benjamin*, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique,* éditions Allia, janvier 2016, pp 16-17.
[72] *Ibid.*, p.18.
[73] *Ibid.*, p.20.
[74] *Combo* est l'abréviation anglaise du mot *combination* (combinaison). Dans le cinéma, c'est un petit enregistreur diffusant l'image et le son issus de la prise tournée via la reprise vidéo de la caméra principale.
[75] Albert Serra, « L'imprévisible » , *op. cit.,* p.353.

> « [Andy Warhol] est un peu plus pur que moi, toute cette tension entre la fabrication et la vie, il en laisse des traces visibles dans ses films. Il est plus difficile de voir les traces du réalisateur dans les films historiques, c'est une stratégie pour donner à mes films une *aura* plus formelle et artistique. Warhol s'en fiche de cacher tout ça. Il est plus grand que ses propres films. »[76]

C'est intéressant cette tension entre la fabrication et la vie ; il faut revenir au chapitre consacré à l'élaboration d'*Honor*, la rencontre avec les personnes qui deviendront ses personnages etc… Attardons-nous sur cette notion de traces de la fabrication du film qu'on laisserait visible et cela permettrait de redonner à l'œuvre cette *aura*. C'est comme s'il l'on s'approchait très près d'un tableau (Rubens au hasard) pour en observer la virtuosité du coup de pinceau, l'épaisseur des empâtements. Une association curieuse pourrait nous amener aux coffrages de béton de l'architecte brésilien Oscar Niemeyer laissant les traces des planches en bois de différentes essences apparents lors du décoffrage du béton brut.



Fig. 30. (détail) Oscar Niemeyer sous-sol
du siège du PCF place du Colonel-Fabien

Le sous-sol du Colonel-Fabien en est un beau spécimen **[Fig.30]**. Les traces de construction loin d'être des défauts à masquer deviennent ici la spécificité de l'œuvre d'art elle-même. Les traces de l'amitié et de l'estime entre Lluís Carbó (Don Quichotte) et Lluís Serrat (Sancho) deviennent l'amitié qui lient les deux personnages. Plus difficile de voir ces traces entre la fabrication et la vie dans les films historiques, pour sûr ; même si la trace d'Albert Serra dans ses films reste la désinvolture face à l'œuvre traité ce qui ne veut pas dire qu'il malmène son sujet. Il recherche la vérité de son sujet quitte à prendre des libertés face à l'œuvre originale que ce soit le roman de Cervantès, l'épisode biblique, les mémoires de Casanova ou celle de Saint Simon. L'exactitude devient alors l'ennemi de la vérité. Pour le Don Quichotte, il avouera ne pas avoir relu l'œuvre, en avoir plutôt demander des retours par des amis spécialistes, pour essayer d'en garder une certaine

[76] *Ibid.*, p.355.

essence, une vérité. C'est la trace de fabrication de ce réalisateur que d'être dans l'anecdote de l'histoire plutôt que dans l'évènement comme si l'anecdote était plus révélatrice du personnage, comme si l'on pouvait plus facilement embrasser l'histoire en la saisissant par ses détails et pas par ses livres d'histoires. Et quand bien même l'évènement est relaté et filmé (le charlatan venant de Marseille avec sa potion miracle), Serra prend des libertés incroyables (accent catalan du personnage) qui n'entament en rien la véracité de la scène. Le Quichotte, Sancho, les Rois Mages, la Vierge Marie, Casanova parlent catalan et cela ne nous gêne absolument pas. La vérité de la scène ne passe pas par ces entorses à une vérité historique supposée. Ce hasard, ce fatalisme, cette foi, cette désinvolture, qualités que revendiquent Albert Serra dans sa pratique, deviennent autant d'éléments qui vont redonner de l'*aura* comme il le dit lui-même à son œuvre. Pourquoi cela ? Parce qu'elle lui redonne son caractère unique, elle remet au centre la notion d'unicité, de défaut, de fabrication et donc d'artisanat, elle reconnecte cette tension entre fabrication et vie ; nous sommes renvoyés au cinéma dans ce qu'il a de primitif et le film le plus émouvant à ce sujet est *Le Chant*. La fin avec ces silhouettes blanches **[Fig.30]** qui disparaissent dans un fondu au noir au fin fond d'un sous-bois est une vibrante déclaration d'amour au cinéma muet ou à un cinéma primitif que sait revendiquer un cinéaste contemporain comme Guy Maddin[77] par exemple.



Fig. 31. A.Serra, *Le Chant,* time code 01:30:10.

[77] Guy Maddin est un cinéaste canadien contemporain réalisateur de *The saddest music in the world*, *Winnipeg, mon amour* ou encore *Des trous dans la tête.*

Chapitre 3 - *L'eau - les boissons, les fluides*

Troisième élément étudié est l'élément liquide que nous traiterons au sens large. A noter que comme pour tous les autres éléments, le philosophe Gaston Bachelard y consacre un passionnant ouvrage intitulé *L'Eau et les Rêves* [78]. Nous aurons un déroulé plus simple et plus à l'écoute des propositions des films. Une eau des commencements avec un début du monde dans *Le Chant*, une eau rituelle et baptismale ensuite puis les liquides ingérés (lait, vin et potions) ; enfin nous élargirons aux liquides et aux matières du corps (que nous aurions pu traiter dans la première partie) qui sont présentes dans les deux derniers films du corpus et où il est question de mort et de déliquescence.

3-1 –Le commencement du monde et les océans

Le film dans son adaptation libre mêle un imaginaire biblique et païen. Pour rappel, l'épisode des Rois mages n'apparaît que chez l'un des quatre évangélistes du Nouveau Testament ; seul Matthieu relate l'évènement ne précisant pas s'il s'agit de Rois, de devins ou de magiciens, en ne précisant pas non plus leur nombre. Ce sont les Pères de l'Eglise qui ont plus tard réduit à trois ceux qu'ils ont nommé Rois : Gaspard d'Arabie, Balthasar de Tarse et Melchior de Saba amenant de l'or, de l'encens et de la myrrhe et venant des trois continents et dont les noms sont empruntés à trois Rois de l'Ancien Testament. Serra reprend *a minima* cet épisode, en reprenant les trois Rois, l'étoile qui leur indique la direction de Bethléem et les offrandes faite au Rois des juifs et fils de Dieu.



Fig. 32. A.Serra, *Le Chant,* time code 00:07:30.

[78] Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Livre de Poche, José Corti, 1942.

Le photogramme ci-dessus **[Fig.32]** est celui de la scène d'ouverture dans laquelle on voit les personnages nous sont présentés ; la rivière est à ras le sol comme fondue avec la roche. L'élément est montré successivement dans ses états naturels différents (la rivière puis la mer ou l'océan déchaîné) **[Fig.33].** Nous sommes aux origines du monde, à sa construction. Si l'on suit Bachelard dans son chapitre intitulé *Eau violente*, on parlerait alors de « provocation », de « colère » :

> « est-il un thème plus banal que celui de la colère de l'Océan ? Une mer calme est prise d'un soudain courroux. Elle gronde et rugit. Elle reçoit toutes les métaphores de la furie, tous les symboles animaux de la fureur et de la rage. Elle agite sa crinière de lion. Son écume ressemble " à la salive d'un Léviathan "», " l'eau est pleine de griffes " ».[79]



Fig. 33. A.Serra, *Le Chant,* time code 00:07:35.

Ces premiers paysages nous placent dans l'imaginaire biblique, le monde païen et enfin l'Ancien Testament. Nous l'avons déjà dit mais ce film nous parle d'un pré-monde, d'un monde des origines dépeuplé, pas encore formé. N'existait que la terre et la mer, les océans. C'est cette brutalité dont nous rendent compte ces plans : une rivière brute dans un paysage primitif et rocailleux (pour rappel le film a été tourné en terres volcaniques : aux Açores et en Islande). Concernant l'océan ou mer déchainée, regardons du côté de l'étymologie Oceanos un dieu de la mythologie grecque, un Titan, fils de Gaia (terre-mère) et Ouranos (ciel). L'océan est donc l'enfant de la terre et du ciel.

[79] *Ibid.*, p.194.

3-2 – Le bain

3-2-1 – Le rituel du bain

Le rituel du bain est une thématique récurrente dans le cinéma de Serra ; tout d'abord car il s'agit de films d'époque et que la façon de se laver était celle-ci. Réussir à « rendre présent le passé » est réussir à le faire en rendant compte d'évènements quotidiens. Toutes ces petites choses, évènements et rituels qui constituent une journée. Dans le cas des deux premiers films de Serra, nous parlons d'un voyage, d'une quête, d'une errance. Serra ne met pas l'accent sur les moments de repas mais sur les moments de toilettes. Pourquoi ? Parce qu'il est question des corps de ses comédiens et personnages, parce qu'il est question d'incarnation, de matière, de gras, de peau et parce qu'il est question également de jeu mais aussi de pureté.

Nous avons deux séances de bains dans *Le Chant*, une au début du films après cette Genèse ou création du monde. C'est une mer morte imaginaire que l'on a en tête (avec un taux de salinité au-dessus de la normale). Cette séquence fait suite à la brutalité de la mer déchainé tant au niveau de l'image qu'au niveau sonore. Les scènes qui suivent contrastent par leur beauté hallucinée : le plan est en contre-plongée ; la caméra est placée sous l'eau et observe nos protagonistes se baigner à côté de leur barque **[Fig.34a et 34b]**. Le soleil est la source lumineuse qui nous permet d'avoir des effets de translucidité totalement fascinant.



Fig. 34a. A.Serra, *Le Chant,* time code 00:09:35.



Fig. 34b. A.Serra, *Le Chant,* time code 00:09:44.

La force de cette séquence vient tout d'abord de la violence de la précédente (force du montage donc), du contraste sonore (scène quasi-silencieuse, on entend au fond un léger ressac de vague). Par la position de la caméra au fond de l'eau et ce spectacle à front renversé, il s'agirait plus ce qu'on pourrait nommer un « bain utérin ». La position

subjective de la caméra nous met dans le confort d'un spectacle où l'on voit ces corps d'adultes, mais pour le cas aux airs d'enfants, s'amuser, folâtrer autour d'une barque. Le corps mi-homme, mi-enfant de Lluís Serrat (le Roi le plus obèse) renforce ce sentiment de royaume perdu de l'enfance (pensons à la scène du bain dans le magnifique de Carlos Reygadas *Lumière silencieuse*[80]). La notion de pureté à laquelle Bachelard, encore lui, consacre un chapitre *Pureté et purification* est convoquée. « L'eau s'offre comme un symbole naturel pour la pureté »[81], nous confirme-t-il. Le jeu avec la corde du bateau confirme le parallèle ombilical. Dans cette nage un peu primitive que nous donne cette contre-plongée avec le mouvement de pédalo aléatoire des jambes, nous avons le sentiment d'être dans un bain de nourrissons et d'être soi-même spectateur au chaud dans ce ventre maternel. Autre piste est celle du soleil qui traverse la surface de l'eau et qui nous donne une idée de la surface et du monde terrestre. Encore une fois, nous sommes dans la naissance d'un monde, ou pour le dire autrement : le monde aurait pu naître ainsi (on sait que la Terre était recouverte d'océans etc…) ; la scène fait appel à ces origines de l'Humanité et nous met, nous spectateurs, en position d'en être à l'aube.

Deuxième occurrence de bain dans le film est celle qui intervient après la remise des offrandes à Marie et à Joseph. Les Rois, après leur long voyage, se lavent dans l'eau boueuse d'une oasis **[Fig.35]**.



Fig. 35. A.Serra, *Le Chant,* time code 01:04:30.

La scène est ici beaucoup plus prosaïque, utilitaire. Elle répond à la précédente en offrant un plan en plongée. Les corps sont plus lointains, plus petits comme si ces Rois étaient redevenus des hommes un peu plus insignifiants. Ils retrouvent taille humaine, la pureté cède la place à la boue, à la fatigue et au désœuvrement. Les Rois diront quand ils auront quitté l'oasis qu'en clair c'est la dernière fois qu'ils font cela, que c'est trop dur, qu'ils

[80] Carlos Reygadas*, Lumière silencieuse,* film.
[81] Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, *op. cit.,* p.153.

ont du sable plein les pieds. Il y a énormément d'humour mais en même temps de simplicité et d'humanité dans ces personnages et dans leur approche de la foi. Nous sommes dans la boue humaine dans ce qu'elle a de petit, de mesquin, de pleutre et de veule et dans le même temps dans ce qu'elle dit ce qu'il y a eu d'obstiné, de courageux et de glorieux chez ces hommes. La conversation sur la foi de toute la dernière partie du film (« j'ai vu des anges volés ») questionnera encore cela.

3-2-2 – Le baptême[82]

Dans *Honor*, comment un simple bain dans un trou d'eau se transforme en une scène drôle, émouvante et presque religieuse. Les deux comparses font un arrêt dans leur périple. Après que Sancho eût tâter la température de l'eau du pied, c'est le Quichotte qui est le plus prompt à se déshabiller et à se jeter dans l'eau. Il encourage Sancho à venir et lui verse de l'eau sur la nuque. Le Quichotte rend grâce à Dieu qui lui donne ses ordres, ordres qui à leur tour seront donner à Sancho. Le Quichotte dans sa folie et dans son dialogue avec le plus Haut a des allures de Messie délirant. Son visage émacié et sa barbe résonne avec la figure christique populaire. Quand il verse de l'eau sur la nuque de Sancho, on pense facilement à l'épisode biblique du baptême de Jésus par Saint Jean-Baptiste ou d'un baptême tout simplement. Le Quichotte parle de « L'eau des chrétiens », de ce trou d'eau comme d'un « paradis » ; au-delà d'une scène de baignade ordinaire, la référence historique, le rituel donne ici un cadre sacré **[Fig.36a et 36b]**.



Fig. 36a. A.Serra, *Honor,* time code 00:39:44.



Fig. 36b. A.Serra, *Honor,* time code 00:41:17.

Le Quichotte envoyé de Dieu baptise Sancho le naïf, le niais. Il y a presque quelque chose de thaumaturge dans la scène ou aussi une relation du savant qui enseigne à l'idiot. Le Quichotte rassure et initie le jeune Sancho, il le bénit, le soigne, le sauve. Serra dans son

[82] A.Serra, *Honor*, time code 00:35:58 à 00:47:13.

duo bancal et complémentaire renverse la situation car le savant ou l'initié est ici fou. Tout est à l'envers. La scène prend un aspect tendre et comique au moment de la nage. Quichotte se jette à l'eau comme un nageur expérimenté et c'est un crawl approximatif de fanfaron qu'il montre à Sancho et qu'il nous montre. Sancho va timidement dans l'eau et nage tranquillement la brasse tel un poisson qui a toujours su nager. L'effet est comique mais très attendrissant. Le maître est fou et décalé de sa réalité et de ses capacités (de nageur par exemple) ; et le corps de Sancho/Lluís Serrat est un corps obèse mais qui est totalement à son aise dans l'élément aqueux. La sensualité de ces corps (l'un très osseux et l'autre obèse) que l'on voit peu au cinéma renforce encore une fois l'incarnation des personnages et de leur rapport à l'élément eau.

3-3- Les boissons : le lait, le vin, les potions

3-3-1- Le lait : absent mais présent

Avec le lait nous sommes dans le symbolique ; c'est un symbole de maternité mais aussi d'abondance et de richesse. Dans *Le Chant*, est présent dans la seconde partie du film un agneau que Marie et Joseph prennent à tour de rôle. Dans la tradition chrétienne, l'agneau représente l'enfant Jésus que l'on appelle dans la liturgie l'agneau de Dieu (*agnus dei*). Serra prend ici le parti de présenter Jésus par le biais d'un animal ce qui rend la présence moins intimidante et plus ludique. Marie joue avec les oreilles de l'animal et à un moment se plaint de s'être fait « pisser dessus » celui-ci **[Fig.37]**. Ce passage très prosaïque permet encore une fois l'installation de cet écrin du quotidien à travers son attente, son ennui, sa contemplation de l'instant présent, les besoins naturels des uns et des autres.



Fig. 37. A.Serra, *Le Chant,* time code 00:41:30.

Le choix du noir et blanc renforce le contraste entre histoire sacrée et moments purement simples du quotidien. L'agneau est symbolique mais nous avons dans sa présence et dans l'affection que lui porte Marie habillée en blanc (contrairement à Joseph qui porte une peau d'animal noire) un lien de maternité. Nous allons alors glisser d'un plan où Marie aura l'agneau dans les mains à un plan où de dos on la devinera allaiter son enfant dont on ne découvre que les petits pieds **[Fig.38]**. Rien n'est montré mais le lait est partout. Du premier bêlement de l'agneau dès le premier plan dans lequel on découvre Marie et Joseph au plan de l'allaitement qui se conclura par l'arrivée des Rois mages déposant à ses pieds les offrandes. Ce blanc de la maternité (Vierge Marie) et du lait est confirmé par la cahute en pierres et en ruines dans laquelle s'est déroulée la Nativité. Sur le plan en note[83] par exemple, il nous faut d'ailleurs plusieurs secondes voire minutes pour distinguer les personnages de la roche blanche. Nous entendons au début leur voix et c'est par la suite à la faveur d'un léger mouvement ou déplacement que l'on distingue les corps composites de la roche tels des caméléons du désert.



Fig. 38. A.Serra, *Le Chant,* time code 00:58:22.

3-3-2- Le vin

Le premier plan du film *Histoire de* s'ouvre sur une table remplit de victuailles (on mange du homard), les verres sont à moitié pleins ou ont été vidés, la nourriture et la boisson sont partout. L'histoire est celle d'un libertin en fin de route méditant sur son œuvre, sur la vie et sur la mort à venir. Il reste déterminé à vivre intensément, à manger, boire et lire dans le même temps **[Fig.39]**.

[83] A.Serra, *Le Chant*, time code 00:40:30.



Fig. 39. A.Serra, *Histoire de,* time code 00:20:20.

La vie est douce mais courte. L'ivresse est au rendez-vous et il est question de femmes bien entendu. Serra nous dépeint un Casanova philosophe, moraliste et dionysiaque. C'est vraiment de jouir qu'il s'agit. Le comédien choisi est un poète catalan de renom. Casanova parlera catalan ; au diable l'anachronisme encore une fois, s'il est Casanova. Nous sommes dans le vin, l'ivresse, faire bombance (cette première scène) mais c'est aussi l'ivresse des orifices, la scatophilie joyeuse du libertin.

3-3-3- Les potions

Les liquides et les fluides sont légions au chevet du Roi Louis XIV ; nous l'avons précisé plus haut ; le Roi a été malade à de multiples reprises tout au long de sa vie et ses médecins lui ont régulièrement administrés les potions les plus improbables. Le film *La Mort* est certes l'histoire d'une agonie mais aussi l'histoire d'une succession de tentatives désespérés afin de guérir le Roi. Le corps inerte de Léaud n'est animé que par l'ingurgitation de quelques gouttes de liquides. On le verra laborieusement boire avant de recracher la potion nouvelle et infecte. La scène où le Roi demande cette eau est terrible de déchirement **[Fig.40]**. Il y a quelque chose d'essentiel cinématographiquement à voir ce corps en souffrance demander instamment à boire de l'eau.



Fig. 40. A.Serra, *La Mort,* time code 00:19:45. « Mon valet, mon valet, de l'eau »

Léaud hurle « Mon valet, mon valet, de l'eau » pendant quelques longues secondes avant de voir arriver le valet préposé à cette tâche ; la vérité historique semble un peu contredire l'exactitude de la scène[84] (le Roi aurait selon les spécialistes un cordon permettant d'appeler un valet en permanence à quelques mètres du lit du Roi). Ce qui donne l'intensité à cette scène est le visage fiévreux et dégoulinant de sueur de Léaud et cette eau donnée au verre et vitale. L'eau le fuit comme la vie le quitte peu à peu et tout au long du film le Roi aura de plus en plus de mal (ou de moins en moins envie) à se déshydrater. Toute cette présence liquide nous dit combien le personnage devient de plus en plus mort que vivant ; cela en devient le baromètre. Les remèdes du Roi Louis XIV ont été consignés, inventoriés : des saignées aux pieds, aux bras, des lavements, bouillons purgatifs, du vin, du baume de Saturne, des décoctions de raclures de corne de cerf, des opiats, des esprit de vitriol, de la pommade à base de fourmis et d'écrevisses, des opiats de rose de provins, des boutons de feu (cicatrisation au fer rouge)… Entre 1500 et 2000 médecines purgatives au total durant tout son règne. Nous n'en avons que quelques échantillons dans le film mais ils occupent tout l'imaginaire du spectateur, public de cette agonie.



Fig. 41a. A.Serra, *La Mort,* time code 00:35:08.



Fig. 41b. A.Serra, *La Mort,* time code 00:43:55.



Fig. 41c. A.Serra, *La Mort,* time code 00:59:49.



Fig. 41d. A.Serra, *La Mort,* time code 01:34:36.

Ces scènes d'hydratation ou d'ingurgitation nous donne la mesure de l'état du corps en décrépitude selon que le Roi aille mieux ou se résigne à la mort **[Fig.41a et 41b]**. L'élément liquide représente le remède (la potion) ou la vie (l'eau). Ces scènes ponctuent

[84] Joël Cornette, supplément DVD, *La Mort de Louis XIV*, conférence filmée de l'historien.

l'état de santé du roi : on le voit vaillant assis, alité, les yeux fatigués. Sur le photogramme **[Fig.41c]**, il s'agit de la potion préparée par ce fameux médecin charlatan venant du sud ; le Roi manque de s'étouffer et recrache la mixture. Enfin vers la fin du film, les lèvres du corps endolori ne réagissent plus sont le signe de la mort gagnant peu à peu le terrain **[Fig.41d]**. Cet élément nous rend présent ce corps dont il est question.

3-4- Les fluides corporels : fèces, sang, l'autopsie d'un corps

3-4-1- Les fèces : une poétique excrémentielle

Le film et le personnage de Casanova sera très orienté sur tout ce qui sera du côté du derrière. Nous avons joyeusement dérivé de l'eau, au lait, au vin et aux potions pour arriver aux selles sans nous perdre. Les excréments nous intéresse doublement dans notre problématique dans la matérialité qu'il représente (aller à la selle) et dans la partie sublimée où elle se place (le désir). Le film de Serra jouera avec ses deux aspects (osons le jeu de mots : *le réel* et *l'inspiré*). Déjà dès la première minute du film **[Fig.42]** pendant une scène de dîner où les regards se croisent, les couples se font, nous avons un plan sur une femme accroupie avec le son de quelqu'un qui urine. Est-elle qui urine (on peut avoir des doutes quant à sa position), est-ce l'homme (ou la femme !) qui l'accompagne hors-champ ? Toute l'élégance et l'incarnation du cinéma de Serra sont ici en place. Extrême élégance du plan, trivialité du moment, quotidienneté de la chose sont au rendez-vous. Le spectateur est dans le trouble de savoir ce qui se passe avec une image qui ne « cadre » pas forcément avec l'acte et qui n'active pas un voyeurisme crasse.



Fig. 42. A.Serra, *Histoire de,* time code 00:01:20.

Deux scènes fortes de la première partie du film sont celles où Casanova se prête à un jeu érotique joyeux en allant sentir le cul et mettre le nez dans les excréments de son amante de la journée. Il s'en enivrera quand son amante restera tour à tour impassible, amusé ou

gêné. On imagine la scène historique et présente dans ses mémoires ; jusque-là rien de choquant. Mais encore une fois, Serra la place dans son film comme un non-évènement ou un évènement pas moins joyeux qu'un autre dans le quotidien de ce libertin. L'ouverture de la scène intrigue quand on voit la jeune fille trôner, avant d'entendre la voix de Casanova et de découvrir peu à peu la pratique demandée **[Fig.43a et 43b]**. Perversité peut-être mais l'époque n'est pas choquée par la pratique ; un génie comme Mozart avait ces penchants-là ; Philippe Sollers en parle très bien dans son essai consacré à la vie du jeune musicien.[85]



Fig. 43a. A.Serra, *Histoire de,* time code 00:25:58.



Fig. 43b. A.Serra, *Histoire de,* time code 00:27:08.

Rendre présent le passé à travers son quotidien et quoi de plus quotidien que d'aller à la selle ; Serra y consacre une scène presque en temps réel[86] qui durera presque 3mn. Très rarement dans un film le sujet des toilettes aura occupé autant de temps et sans humour, aura été interprété avec autant de justesse par un comédien **[Fig.44].**



Fig. 44. A.Serra, *Histoire de,* time code 00:30:13.

Le passage est délicieux car il s'agit de Casanova et qu'il nous donne à voir tout le panel allant de la douleur au plaisir qu'il peut y avoir dans ce genre de situation. Incarnation, incarnation, quand tu nous tiens ! Une scène telle que celle-ci aurait été incongrue dans les films précédents mais dans celui-ci elle prend tout son sens car elle dit ce qu'est Casanova dans son être et dans sa philosophie de vie. L'être par l'excrément si l'on

[85] Philippe Sollers*, Mystérieux Mozart*, Paris, Plon, Folio, 2001.
[86] A.Serra, *Histoire de*, time code 00:29:08 à 00:31:45.

voudra et ceci tout en crudité et tout élégance cinématographique avec une caméra qui cadre le visage du comédien accroupi maquillé et grimaçant. C'est un grand moment de cinéma et le réalisateur lui-même en est conscient.[87]

Le thème reviendra vers la fin du film quand Casanova parlera de manière alchimique de transformer la merde en or ; il y a quelque chose de railleur et dans le même temps de décadent chez ce libertin moquant le fermier. Le crottin qui est vil, trivial et source de labeur chez l'homme des champs est une source de réjouissance et d'ivresse chez ce libertin pervers **[Fig.45a]**. Serra approche ici au plus proche de ce que ce passé rendu présent, ce qu'a pu être un Casanova en son temps. Cela ne l'empêche pas de faire une incursion dans le fantastique ou l'alchimique en faisant un long plan à grand renfort de musique sur ce bol rempli de pépites d'or **[Fig.45b]**.



Fig. 45a. A.Serra, *Histoire de,* time code 01:59:25.



Fig. 45b. A.Serra, *Histoire de,* time code 02:02:01.

3-4-2- Le sang

Le sang est omniprésent dans *Histoire de*. Evidemment il est question de Casanova et Dracula. Pour notre problématique, le sang a ce double aspect : physique comme un des liquides essentiels (on aurait dit « fluide » à l'époque) constituant notre organisme et son aspect symbolique (souillure/purification, vie/mort). Pour une première fois dans un film de Serra, nous avons beaucoup de personnages féminins ; il est question de désir. Un désir tout d'abord léger, joyeux, libertin avec Casanova, puis un désir pervers, mortifère, vénéneux et contagieux avec le personnage de Dracula. Nous avons parlé des orientations coprophiles et il y a aussi une belle scène d'un sexe libertin, libéré et joyeux dans laquelle Casanova rit aux éclats. Ce sexe est mis en tension avec le rapport au sang dont les premières traces apparaissent sur le cou d'une des filles du fermier. Le sang apparaît avec le personnage de Dracula qui dévergonde, dévoit et vampirise les filles

[87] Albert Serra, supplément DVD, *La Mort de Louis XIV*, entretien avec Albert Serra.

de la région (sa rumeur le précède). Le désir de Dracula n'est pas celui d'un émancipateur comme peut l'être Casanova mais celui d'un gourou maléfique sous le joug duquel ces jeunes femmes se retrouveront. L'aînée ira presque jusqu'à « tuer le père » en le soumettant à la loi de Dracula. Après avoir fouetter son père (et avec lui toutes les valeurs qui l'ont construite), elle ira en lécher le sang des meurtrissures du dos devant son nouveau maître **[Fig.46]**.



Fig. 46. A.Serra, *Histoire de,* time code 02:07:07.

Le siècle qui s'annonce (le XIXè) est un siècle où les valeurs anciennes sont caduques ; on finit cette époque à coup de fouet et est établi un nouvel ordre beaucoup plus pervers.

Une autre scène forte est une des rares scènes de sexe du film (qui doit en compter trois) qui fait la transition entre les deux personnages et entre les deux siècles.



Fig. 47a. A.Serra, *Histoire de,* time code 01:50:05.



Fig. 47b. A.Serra, *Histoire de,* time code 01:51:01.

Casanova est avec une des jeunes filles qu'il veut posséder. Cette dernière semble être vierge ; la scène est celle d'un attouchement : Casanova caresse le corps de la jeune fille qui chasse et déplace les mains de l'amant sur sa chemise de nuit. C'est un Casanova vieillissant auquel ces jeunes filles ont affaire donc pas au faîte de son *sex-appeal* ; dans cette scène il n'y a plus de rire, moins de joie ; la douleur est associée au désir ; la fin de la scène où l'on voit Casanova sortir du sexe de la jeune fille sa main baguée, maculée de sang nous indique une défloration (ou des menstrues !) ; peu importe, nous sommes dans le rituel et moins dans la joie et la légèreté **[Fig.47a et 47b]**. Nous sommes dans l'opposition pureté/souillure et également vie/mort. Quand l'amant se sera retiré, viendra

attiré par le sang le remplacer son double mortifère, à savoir Dracula. Nous basculons d'une veine naturaliste/symbolique à une veine fantastique/symbolique. C'est la cohabitation de ces deux univers qui attirait également le réalisateur. Faire cohabiter un personnage historique et un personnage fantastique/mythologique. Cette scène est un trait d'union. Dracula va mordre la jeune femme au cou ; elle se cambrera de désir (ou de plaisir) **[Fig.48a et 48b]**. Ici nous vient en image les hystériques de Charcot faisant l'arc. Le lien du plaisir féminin lié à l'hystérie (venant du latin *hystera* (« matrice »)). Ce sang impur (les menstrues) révèle un féminin que l'on classera dans le pathologique courant XIXè. Les images de Serra avec son naturalisme fantastique nous rend déjà présent ce que sera ce siècle obscur.



Fig. 48a. A.Serra, *Histoire de,* time code 01:55:34. Fig. 48b. A.Serra, *Histoire de,* time code 01:56:05.

3-4-3- L'autopsie d'un corps

Pour clore cette partie sur les liquides, je voudrais parler des théories médicales de cette époque, très loin de la médecine moderne, qui catégorisaient en quatre les fluides qui parcouraient le corps. Cette théorie dite des « humeurs » avançait que circulaient dans le corps humain le sang, la lymphe, la bile jaune et la bile noire. L'importance de l'un ou l'autre de ces fluides déterminait des traits de caractères physiques et psychiques : le sanguin, le lymphatique, l'atrabilaire ou le mélancolique. Cela se recoupait avec la théorie des éléments que nous avons essayé de traiter : le feu associait le chaud et le sec, l'air, le chaud et l'humide, la terre, le froid et le sec et l'eau, le froid et l'humide. Pour les films de Serra et surtout pour le dernier nous sommes dans cette univers médical.

La dernière partie de *La Mort* se concentre sur l'autopsie du corps du Roi. Encore une fois, fait rare au cinéma, la vie du personnage principal du film se finira par ce qu'il a de plus intérieur, à savoir ses viscères. Le cas qui nous occupe est celui du Roi ce qui n'est pas anodin. Outre l'aspect historique de cette clinique, rappelons-nous de la fameuse distinction des deux corps du Roi : ce dernier possède un corps terrestre et mortel en

incarnant dans le même temps un corps politique et immortel, celui de la communauté constituée par le royaume ; d'où l'expression « Le Roi est mort, vive le Roi ». Le corps inspecté dans le film est physique mais aussi sacré c'est-à-dire le corps permanent en lequel repose le pouvoir. Dans le film et conformément au compte-rendu, les organes sont inspectés et pesés les organes ; les médecins commenceront par les intestins puis par les autres différents organes (rate, estomac…). Leurs qualités des organes seront commentées (taille, poids, couleur). Cette autopsie confirmera le diagnostic d'une gangrène de tout le côté gauche du pied au cerveau. Cette double nature du corps du Roi vient insister sur ce que nous essayons de démontrer à savoir la nature *réel* et *inspiré* des corps ; ces viscères sont montrées de la manière la plus crue et dans le même temps il s'agit d'un corps chargé d'une sacralité **[Fig.49]** ; ce corps du Roi est porteur de manière permanente de la souveraineté royale.



Fig. 49. A.Serra, *La Mort,* time code 01:45:11.

Pour prolonger cette question du corps mourant dans le cinéma contemporain, la dégradation physique et la mort à venir sont le cœur du chef d'œuvre du réalisateur roumain Cristi Puiu intitulé *La mort de Dante Lazarescu*[88]. Le film nous narre aussi le parcours d'un vieux retraité vivant dans un état de précarité et dont aucun service d'urgences ne veut. Il s'agit presque d'un documentaire sur un homme pauvre en train de mourir (tumeur au cerveau et cirrhose du foie) et dont le corps est rejeté par un service médical, arrogant, administratif parfois humain et souvent pas. Au centre du récit, il est question du corps d'un homme dont personne ne veut, un homme que l'on rase à la fin qui est réduit à l'état de chair (et pas de « poussière »).

Egalement sur cette question de la mort et de l'intérieur du corps, il est important d'avoir en tête la pensée du critique André Bazin qui parle des deux qualités fondamentales du cinéma eu égard au temps : sa capacité de le capter et la possibilité de le répéter : « Je ne puis répéter un instant de ma vie, mais l'un quelconque de ces instants le cinéma peut le

[88] Cristi Puiu*, La mort de Dante Lazarescu,* 2005.

répéter indéfiniment devant moi [89]. » Notre esprit s'accommode de ce redoublement du temps (temps de l'enregistrement et temps de la projection). Pour Bazin, deux instants restent impénétrables à cette représentation : le sexe et la mort. La mort reste un moment unique qui rend la représentation pour le coup « obscène ». Nous sommes ici en droit de questionner le cinéma d'Albert Serra à ce sujet même si le jeu des comédiens est toujours présent et qu'il ne s'agit pas de filmer l'acte sexuel non simulé ou la mort en direct. Serra dans le sujet qu'il choisit et le temps qu'il se donne pour le filmer s'approche au plus près de ce *réel.* On pourrait même dire que par ses subterfuges (direction et manipulation d'acteurs etc…), il le touche du doigt à sa manière, une manière poétique ce qu'il nommera lui-même la « magie ». Le choix du sujet à savoir filmer pendant près de deux heures durant l'agonie et la mort du Roi n'est pas anodin et nous rapproche de la question de Bazin sur l'irreprésentabilité. Ce que Bazin trouve « obscène » est ce passage d'un instant de la vie à un instant de la mort qui lui est en même temps le plus intime et le plus étranger. Serra dans sa plongée dans l'agonie essaie d'être au plus près de ce *réel* en restant et en partant de son art le cinéma. Pour poursuivre sur cette « magie » qu'il cherche, il dira sur ce qui l'a amené à vouloir faire du cinéma :

> Un jour, avec des gens que je ne connaissais pas, un samedi soir dans une fête, j'ai vécu des moments magiques, comme tout le monde en vit une fois par an ou tous les deux ans, lorsqu'une combinaison de faits donne une énergie spéciale à un petit groupe de jeunes. Depuis ce jour-là, il y a en moi le désir d'essayer de retrouver cette magie particulière que l'on vit un samedi soir de temps en temps, où l'on s'amuse avec un peu plus de qualité. La magie de ces instants-là n'est pas la réalité, mais la façon dont on perçoit la réalité. On peut la chercher sans l'atteindre, on peut l'attendre toute l'année et elle arrive un jour, mais si on la veut vraiment, il faut travailler un peu. Donc, je suis arrivé à la conclusion qu'il faut travailler un peu ! »[90]

« Magie » d'un côté et « obscènité » de l'autre, nous sommes dans des tabous, des limites ou des idéaux du cinéma avec lesquels Serra aime affleurer. Cela passe ici par l'incarnation des corps et par leur matérialité la plus profonde en allant y mettre les mains.

[89] André Bazin, « Mort tous les après-midi », in *Cahiers du cinéma n°7*, décembre 1951.
[90] Albert Serra, « Faire des films », *op. cit.* , p.350.

Chapitre 4 - *L'air, le vent, le souffle*

Cette dernière partie se veut être la synthèse et une conclusion des trois précédentes, un *Aufhebung*[91] hégélien en quelque sorte. C'est la notion d'*inspiration* de notre problématique (le *réel inspiré*) qui est traitée même si l'on sent que chacun des éléments traversés apportaient leur touche profonde, mystique et parfois religieuse. Amenons ici la notion de souffle. Le souffle en grec se dit « *pneumà* ». Et encore dans le Nouveau Testament que nous exposions dans l'introduction :

> « Le Dieu qui a fait le ciel et la terre (…) le créateur n'est pas non plus servi par des mains humaines, comme s'il avait besoin de quoi que ce soit, lui qui donne à tous vie, souffle (*pnoè*) et toutes choses… »[92]

Serra comme démiurge/Dieu donne la vie à ses personnages et ses paysages. Nous étudierons dans les deux sous-parties suivantes la notion d'air au sens large à savoir le vent et le souffle ? Pour le formuler autrement nous verrons comment Albert Serra s'en sert pour donner cette inspiration, rendre présent ce passé épique, imaginaire ou historique. Dans une première sous-partie, nous appréhenderons l'air comme élément de décor, par sa présence dynamique le vent, manifestation de la nature, qui anime le tableau. Dans un second temps, nous étudierons l'air comme élément qui est inspiré et expiré, ce qui correspond au souffle humain (inspiration/expiration) qui met en vit les corps des personnages ou qui voit la vie s'éteindre.

4-1 – Ce qui souffle : traitement du vent

4-1-1 – Traitement du vent comme ce qui rend fou

Une des scènes centrales de *Honor* durera plus de 7mn, sera la seule « scène de combat »[93] du film. Elle montrera le Quichotte affronter ses ennemis imaginaires comme il combat les moulins à vent dans le roman de Cervantès. Sancho ajuste l'armure du Quichotte. Pendant 5 mn, l'ennemi sera le vent et ses rafales. Dans un entretien Serra

[91] *Aufhebung :* le mot caractérise le processus de dépassement d'une contradiction dialectique où les éléments opposés sont à la fois affirmés et éliminés et ainsi maintenus, non hypostasiés, dans une synthèse conciliatrice.
[92] *La Bible -Nouveau Testament*, *Les Actes des Apôtres, 17, 24-25 (discours de Paul).*
[93] A.Serra, *Honor,* time code 00:48:00 à 00:55:55.

avouera avoir pour la seule fois de son film déroger à la synchronicité du son et de l'image. Le son de cette scène est amplifié, décalé car quand on observe attentivement la scène, il y a un décalage étrange entre le bruit des rafales et la marche contre le vent du personnage. Ces rafales sont ses ennemis invisibles mais sont aussi sa folie intérieure. On ne sait pas qui déclenche la folie, le personnage, le réalisateur en *deus ex-machina* en réinventant ou remixant plus précisément le son. La marche incertaine, le côté hagard de Lluís Carbó donne à ce guerrier une attitude que l'on n'a jamais vu au cinéma. Il cherche se replace, regarde son épée, regarde le ciel **[Fig.53]**. C'est vraiment le ballet d'un danseur fou et pacifique, d'un géomètre qui arpente son domaine, d'un pépiniériste auquel nous assistons.



Fig. 53. A.Serra, *Honor,* time code 00:51:30.

La deuxième partie de la séquence se passe dans un verger d'oliviers qui sont autant d'ennemis bienveillants. Dans certains plans, le Quichotte regarde le ciel, hume l'air et le vent (peut-être l'odeur des arbres). Où a-t-on vu un tel type de guerrier ? Le vent crée cette folie poétique qui touche à l'essence-même de ce qu'est le personnage de Cervantès, qui le réanime et le rend vivant sur l'écran. Le plan qui suit est une adresse du Quichotte à un ciel rose magnifique ; il s'adresse à son ennemi imaginaire « Ponç de Perellos » qu'il agonit d'injures. Plus un seul bruit de vent qui est totalement tombé ; le personnage est dans une folie à l'état pur.

Nombreuses sont les séances d'*Histoire de* dans lesquelles le vent est présent. Le vent est un compagnon qui indique l'heure de la journée, l'état sentimental des personnages, leur état d'ébriété également. Dans la scène étudiée, nous retrouvons Casanova, dans la demeure qui l'accueille, accompagné le soir tard de deux des filles du fermier patriarche. Il est tard tout le monde a (trop) bu ; le libertin vient séduire ces deux jeunes filles Casanova fanfaronne, monte sur la table regarde au télescope les étoiles (les scientifiques des Lumières ne sont pas loin !) ; il passe des larmes au rire, amuse les deux

demoiselles et se place l'objet à l'entrejambe en guise de sexe **[Fig.54]**. La fête et le désir sont là autant que le vent souffle avec générosité.



Fig. 54. A.Serra, *Histoire de,* time code 01:03:30.

4-1-2 – Traitement du vent comme nature comme panthéisme

Les trois premiers films de Serra ont principalement pour cadre la nature. *Honor* par exemple est un film panthéiste dans le sens où la nature est la pâte à modeler de l'imaginaire du Quichotte. Sa folie prend corps dans les éléments qui l'entourent mais nous préciserons cela dans la partie suivante. Les deux protagonistes sont si l'on veut des enfants sauvages, dormant à même le sol, trouvant leur jeu et leur distraction dans cette nature aride. Dès le début du film, la caméra est placée à même le sol ce qui nous propose les hautes herbes en premier plan ; elles sont les premiers personnages du film et les indicatrices du vent qui souffle, de cette nature vivante dans laquelle les protagonistes sont baignés et inclus.



Fig. 50. A.Serra, *Honor,* time code 00:28:55.

Nous avons ce premier baromètre que sont les herbes et ces hautes herbes en premier plan qui reviennent à de nombreuses reprises comme organisation du cadre **[Fig.50]**. Deuxième bel indicateur est les arbres et le mouvement des branches et des feuilles. Ces témoins sont confirmés par le mixage du son dont nous avons parlé plus haut. Le son du

vent dans les feuilles et le son des grillons qui se concurrencent, se mêlent et s'enrichissent. La tombée du jour correspond à la tombée du vent et nous voyons alors des herbes moins en moins mouvantes et des grillons de plus en plus bruyants. C'est dans ce bain sonore et visuel de la nature que nous sommes plongés.

Les scènes d'écoute et de contemplation :

La dernière partie du film qui est la fin de l'aventure entre Quichotte et Sancho nous offre à deux reprises des moments de contemplation intenses. Dans cette scène[94], Quichotte s'adresse de manière muette à un arbre. On imagine un dialogue sans mot entre lui et ce grand chêne **[Fig.51a]**. Sancho lève la tête également, sa lance à la main **[Fig.51b]**.



Fig. 51a. A.Serra, *Honor,* time code 01:36:10.



Fig. 51b. A.Serra, *Honor,* time code 01:35:52.

En lieu et place de mots, nous avons le mouvement ou plutôt le balai des branches et le bruit du vent dans ces dernières. Quichotte se mesure pacifiquement à cet ultime ennemi ou ami intime. Notons que la scène précédente, il avait avoué à son Sancho être épuisé et avoir envie de mourir, que Dieu l'attendait et qu'il observerait du Ciel ; il encourageait Sancho à poursuivre seul leur aventure, leur mission. On retrouve dans le plan d'après le personnage ayant fait la paix en lui-même, avide de réconciliation. Il est devenu un guerrier pacifique qu'il est devenu. Le chêne répond majestueusement et via le vent aussi, la nature parle. C'est un moment d'une grande beauté et d'une grande émotion durant lequel le réalisateur place une musique simple jouée à la guitare sèche.

Dans une seconde scène encore plus épurée[95], on retrouve le Quichotte regardant la lumière et le vent à travers les feuilles et les branches. Cette scène a des accents très malickiens (on pense à *La Ligne rouge* surtout) **[Fig.52a]** ; Dieu est partout dans la

[94] A.Serra, *Honor*, time code 01:33:53 à 01:36:11.
[95] A.Serra, *Honor*, time code 01:37:20 à 01:39:32.

lumière, les branches, dans les feuilles et dans le vent (nous sommes presque dans un panthéisme spinoziste !). Le Quichotte contemple ce spectacle comme si c'était la dernière fois et nous avec **[Fig.52b]**.



Fig. 52a. A.Serra, *Honor,* time code 01:37:40.



Fig. 52b. A.Serra, *Honor,* time code 01:37:54.



Fig. 52c. A.Serra, *Honor,* time code 01:39:44.

Les mots qu'il prononce seront les derniers du film. Ils seront un éloge des valeurs de la Chevalerie et de la Vérité **[Fig.52c]**. Il y a quelque chose de définitif dans ce moment qui sera une invite à la contemplation de la beauté du monde.

4-1-3 – Traitement du vent comme manifestation du divin

Le vent est omniprésent dans *Le Chant* ; l'interprétation est double : le vent est comme une manifestation historique, un souffle de l'histoire qui contre et accompagne nos trois protagonistes. Cette terre est aride, rude et hostile. Deuxième interprétation est celle du souffle de Dieu qui comme il est dit dans les Evangiles « lui qui donne à tous vie, souffle (pnoè) et toutes choses ».



Fig. 55. A.Serra, *Le Chant,* time code 00:01:26.

Le film s'ouvre sur ce paysage de la Création, scène dans laquelle le son est saturé de vent. Nous sommes dans la Création à l'état pur. Comme évoqué plus haut, Dieu joue avec ces trois Rois en les faisant se perdre, en les poussant d'une direction à l'autre **[Fig.55]**.



Fig. 56. A.Serra, *Le Chant,* time code 00:55:01.

C'est un démiurge un peu pervers qui aime à torturer gentiment ses enfants (pensons au pauvre Job[96] dans l'Ancien Testament qui est victime d'un malheureux concours entre Dieu et le diable) mais qui sait les récompenser l'heure venue. Serra sait aussi mettre Dieu dans les détails, dans les petites brises qui malmènent les mèches de cheveux de Marie. Par les textes nous savons que l'ange Gabriel, que le réalisateur choisit de représenter physiquement à plusieurs reprises, est passé par là. Le vent qui souffle par rafale rend vie à ce passé reconstitué ; le vent nous dit le lieu filmé (un Béthléem quelque part), il nous plonge dans le temps biblique, il nous donne une idée d'un créateur qui manipule tout cela. Le génie de Serra est peut-être là : il sait filmer l'élément (ici le vent) avec ses scories (son saturé), ses imperfections et laisse (ce qui est cinématographiquement contre-intuitif

[96] *La Bible -Ancien Testament, Le livre de Job.*

ou contre un cinéma dominant plutôt) le moment imparfait, celui où il ne se passe rien, le moment quotidien où les personnages sont dans l'attente, l'ennui ou l'inconfort (« j'ai très chaud » dit Joseph) **[Fig.56]**. Mettre l'accent sur le vent ou filmer ses effets (un rideau qui vole, un voile qui doit être tenu) et ne filmer que cela, c'est donner la priorité à cette force d'incarnation que donne l'élément ici le vent, l'air mais avant l'eau, la lumière (le feu) ou la terre.

4-2 – Ceux qui soufflent : traitement du l'inspiration

4-2-1 – Le souffle des personnages

Le souffle des personnages est leur verbe, leur logorrhée, la scansion de leurs mots. « Le rire est le propre de l'homme » nous disait Bergson. Le rire et les pleurs. Avec le *logos* nous sommes dans le souffle des personnages, ce qui fait passer les personnes, les comédiens au statut de personnages. Serra lui-même dira avoir totalement manipulé Vicenç Altaio, son Casanova, poète dans la vie et qui avait énormément de problème de mémoire. Comme nous le disions plus haut, pour sa direction d'acteur Serra lui donnait quatre tâches à faire [97]. Le but avoué était de donner une tension à ce personnage dans ses mots, comme si les paroles qu'il disait étaient les dernières ; cela nous donne une parole sous tension en quelque sorte. Serra adorait le rire de son comédien et l'a installé dans son personnage au moment d'une scène de sexe dans laquelle Casanova rit aux éclats ; on le retrouve également entre rires et pleurs dans une scène de nuit. Le rire, la respiration, sont source de réalité ; Serra montre la réalité profonde du comédien, celle de son souffle. Cela fait du comédien un personnage vivant qui nous donne un Casanova réincarné et ressuscité. On peut se dire simplement que Casanova a pu rire et pleurer ainsi. La conclusion est la même avec tous les autres personnages « serraltien ». Comme Leibniz nous parle de « mondes possibles », Lluís Carbó est un Don Quichotte possible et probable. Don Quichotte de Cervantès peut être Lluís Carbó. Ce dernier respire, regarde, fixe l'horizon comme Don Quichotte. L'incarnation est forte car Carbó réussit ce tour de force et Serra (et son équipe) ont vu en lui le Quichotte possible. Peu de choses ont été à construire et à « insuffler » au final. On trouve à l'œuvre plus de construction et de manipulation sont avec un Sancho car l'homme Lluís Serrat est plus cinématographique

[97] Albert Serra, *Les Rencontres de la boutique Potemkine- entretien avec Manfred Long-Mbépé*, in *youtube.*

dans le sens où Serra, le réalisateur, utilise la timidité, la mollesse, les défauts de l'homme pour en faire de la magie du personnage. Les mots dits sont poussifs et timides mais ils sont ceux d'un Sancho possible qui est aussi timide que son maître est exubérant, qui est aussi docile que son maître est fou et impétueux.

4-2-2 – Absence de souffle

Le souffle donne la vie et son absence la retire. C'est le cœur du film *La Mort*. Dès le premier mot de Léaud (« Allez ! Poussez ! ») **[Fig.57]**, Serra[98] dit avoir trouvé le ton, la couleur du personnage.



Fig. 57. A.Serra, *La Mort,* time code 00:00:49.

Cette phrase lancée de cette voix chevrotante était une sorte de diapason. Il est question de souffle, de râles, de grommellements tout au long de ce film. Le souffle était le fil de la vie et le film nous montre comment ce souffle se fait de plus en plus difficile, laborieux et impossible. Les derniers moments du Roi dans lesquels il refuse de s'alimenter et de boire suivent la scène de l'extrême-onction donné par le prêtre.



Fig. 58. A.Serra, *La Mort,* time code 01:34:01.

En paix avec son âme, le Roi peut mourir ; mais dans ce moment d'agonie, l'homme redevient bête, animal. Serra filme une scène d'halètements ; il n'est question que de

[98] Albert Serra, supplément DVD, *La Mort de Louis XIV,* entretien avec Albert Serra.

souffle finalement. Le Roi se vide de ce souffle vital, refuse le plateau et la gelée proposée, il refuse d'ouvrir la bouche **[Fig.58]**. Le Roi se meurt. Le seul indicateur de sa vie est le mouvement de ses paupières et lors des respirations son ventre se remplissant et se vidant. Le cadrage et les décors et costumes du film favorisent l'immobilité ; d'ailleurs les personnages entourant le lit du mourant bougent très peu. La mine déconfite et attristée. Ils miment l'immobilité du corps du Roi. Tout est miroir. La mort est comme contagieuse. Le mixage sonore nous donne encore une fois un contrepoint parfait : un bruit de la nature avec grillons, criquets, piaillements des oiseaux ou encore vol de mouche ; c'est un temps d'été sauf que nous sommes dans la chambre d'un mort… Le vol de la mouche nous annonce aussi le cadavre à venir, la charogne humaine qui appellera les charognards. Autre son est celui de la trotteuse de l'horloge. Le temps s'écoule et c'est la mort inévitable (pour tous) qui s'installe. C'est une « vanité » cinématographique et nous sommes dans l'esthétique des vanités composées d'un fruit qui pourrit, d'un couteau en équilibre par exemple ; autant de choses périssables qui nous rappellent la précarité de la vie et notre finitude à tous. Le plan[99] nous permet de voir le profil du Roi et son ventre se soulever aux rythmes des faibles et lasses inspirations et expirations ; celles-ci se poursuivent une seconde dans le changement de plan **[Fig.59]** où l'on découvre le Roi de face et immobile.



Fig. 59. A.Serra, *La Mort,* time code 01:42:30.

La mort est passée par là de manière imprécise temporellement. Avec un dernier souffle inspiré alors que le corps est resté immobile ; Serra ne tranche pas ; c'est le médecin principal qui après quelques secondes se résignera à prendre le pouls, à coller son oreille sur la poitrine royale afin de déclarer que « Le Roi est mort ».

[99] A.Serra, *La Mort*, time code 01:41:26.

Je disais au début de cette quatrième partie que cette dernière faisait office de conclusion et elle l'est. Notre problématique était de voir comment à travers l'étude des éléments (terre, feu, eau, air) nous pouvions arriver à expliciter ce curieux oxymore que serait un *réel inspiré* dans le cinéma d'Albert Serra. Cette étude, cette poétique s'est permise de larges digressions ce qui nous a fait balayer l'ensemble de l'œuvre du cinéaste et qui nous a aussi fait prendre la mesure et l'étendue de ses références (picturales et conceptuelles notamment). En parlant de la terre, nous avons traité de ses comédiens, de leur corps mais aussi du décor et du territoire. En traitant la matière « feu » et assumant un geste prométhéen du réalisateur de cinéma, nous avons convoqué le philosophe Bachelard, mais nous avons parlé du Soleil et de la question de la lumière. Pour l'eau, nous avons été dans le mythique, l'histoire religieuse mais aussi dans le corps ses plaisirs d'ivresse et ses liquides intérieurs. Et enfin avec l'air, nous avons donné à cette matière cinématographique incarnée et bien réelle, un souffle qui emmène vers le magique, le divin, l'*inspiré*. La digression et la variation auront fait parfois place à la démonstration et nous aurons peut-être parfois perdu le lecteur mais peu importe. Cette intuition du *réel inspiré* nécessitait une recherche, une quête plutôt qu'une affirmation scientifique et positive. Ces variations autour du cinéma d'Albert Serra, pas si éloignées d'une poétique ou d'une *poiêsis,* nous aurons permis de toucher du doigt la beauté et la magie du travail d'un artiste inclassable qui ne cesse de nous surprendre à chacun de ses opus.

CORPUS FILMOGRAPHIQUE PRINCIPAL DÉTAILLÉ

Serra, Albert (réalisateur). ***Honor de cavalleria***
2006 / Couleur / 1h47 / Langue : Catalan
Format image : 1.85:1 / Dolby Digital 5.1
Avec Lluís Carbó, Lluís Serrat,
Image Christophe Farnarier et Eduard Grau
Son : Joan Pons, Jordi Ribas
Musique : Ferran Font
Montage : Angel Martin

Serra, Albert (réalisateur). ***Le Chant des oiseaux***
2008 / Noir et blanc / 1h38 / Langue : Catalan, Hébreu
Format : 1.66:1 / 5.1
Avec Lluís Carbó, Lluís Serrat, Lluís Serrat Batlle, Montse Triola
Image : Jimmy Gimferrer, Neus Ollé
Montage : Albert Serra

Serra, Albert (réalisateur). ***Histoire de ma mort***
2013 / Couleur / 2h25 / Langue : Catalan
Format : 2.35:1 / 5.1
Avec Vicenç Altaio, Lluís Serrat, Noelia Rodenas, Clara Visa, Montse Triola, Eliseu Huertas, Mike Landscape, Lluís Carbó, Claudia Robert, Xavier Pau et Floarga Dootz
Image : Jimmy Gimferrer
Montage : Albert Serra

Serra, Albert (réalisateur). ***La Mort de Louis XIV***
2016 / Couleur /1h55 / Langue : Français
Format : 2.35:1 / 5.1
Avec Jean-Pierre Léaud
Image : Jonathan Ricquebourg
Musique : Marc Verdaquer

CORPUS FILMOGRAPHIE SECONDAIRE

Serra, Albert (réalisateur). *Le Seigneur a fait pour moi des merveilles,* 2011, 146 mn.

Serra, Albert (réalisateur). *Les Trois Petits Cochons*, 2012, 1200 mn.

Serra, Albert, supplément DVD, *Albert Serra par Albert Serra : autour de la musique*, 2013.

Serra, Albert, supplément DVD, *La Mort de Louis XIV,* entretien avec Albert Serra, 2016.

Cornette, Joël, supplément DVD, *La Mort de Louis XIV*, conférence filmée de l'historien, 2016.

CORPUS FILMOGRAPHIQUE ANNEXE

Ameur-Zaïmèche, Rabah (réalisateur). *Histoire de Judas*, 2015, 99 mn.

Eustache Jean (réalisateur). *La Maman et la Putain*, 1973, 220 mn.

Godard, Jean-Luc (réalisateur). *Détective*, 1984, 95 mn.

Greenaway, Peter (réalisateur). *La Ronde de nuit*, 2007, 135 mn.

Hawks, Howard (réalisateur). *Rio Bravo*, 1951, 141 mn.

Kiarostami, Abbas (réalisateur). Le Goût de la cerise , 1997, 95mn.

Maddin, Guy (réalisateur).
The saddest music in the world, 2003, 100 mn.
Winnipeg, mon amour, 2007, 79 mn.
Des trous dans la tête, 2008, 105 mn.

Malick, Terrence (réalisateur).
La Balade sauvage, 1973, 94 mn.
Les Moissons du ciel, 1978, 94 mn.
La Ligne rouge, 1998, 170 mn.
Le Nouveau Monde, 2005, 172 mn.

Moretti, Nanni (réalisateur). *Habemus papam* , 2011, 102 mn.

Pasolini, Pier Paolo (réalisateur). *L'Évangile selon Saint Matthieu,* 1964, 137 mn.

Puiu, Cristi (réalisateur). *La Mort de Dante Lazarescu,* 2005, 150 mn.

Reygadas, Carlos (réalisateur). *Lumière silencieuse* – 2007, 136 mn.

Richard, Jacques (réalisateur). *Léaud de Hurle-dents*, 2003, 23 mn.

Rohmer, Eric (réalisateur). *Le Celluloïd et le Marbre,* 1965, 90 mn.

Rohmer, Eric (réalisateur). *Le Rayon vert*, 1983, 90 mn.

Rossellini, Roberto (réalisateur). *Les Onze Fioretti de François d'Assise*, 1950, 75 mn.

Tarkovski, Andreï (réalisateur). *Nostalghia,* 1983, 125 mn.

BIBLIOGRAPHIE – OUVRAGES

Bachelard, Gaston, *L'Eau et les Rêves,* Paris, éditions José Corti, Livre de Poche, 1993.

Bachelard, Gaston, *L'Air et les songes,* Paris, éditions José Corti, Livre de Poche, 1992.

Bachelard, Gaston, *La Psychanalyse du feu,* Paris, Gallimard, Folio essais, 1985.

Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?,* Paris, éditions du Cerf, 2011.

Benjamin, Walter, *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2016.

Casanova, Giacomo, *Histoire de ma vie*, Paris, Livre de Poche, 2014.

Cervantès, Miguel de, *Don Quichotte tome 1 et 2*, Paris, Livre de Poche, 2010.

Deleuze, Gilles, *Cinéma 1 - L'Image-temps*, Paris, éditions de Minuit, 1983.

Deleuze, Gilles, *Cinéma 2 - L'Image-mouvement*, Paris, éditions de Minuit, 1983.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Mille plateaux*, Paris, éditions de Minuit, 1980.

Emerson, Ralph Waldo, *La Nature,* Paris, Allia, 2008.

Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception,* Paris Gallimard, 2005.

Rancière, Jacques, *Les Écarts du cinéma*, Paris, éditions La Fabrique éditions, 2011.

Serra, Albert, *Honor de cavalleria - Notes d'Albert Serra,* Nantes, Capricci, coll. Que fabriquent les cinéastes, 2010.

Sollers, Philippe*, Mystérieux Mozart*, Paris, Folio, 2001.

Ronsard, Pierre (de), *Sonnets pour Hélène*, Paris, Droz, 1998.

Thoreau, Henry David*, Walden ou la vie dans les bois,* Paris, Gallimard, 1990.

BIBLIOGRAPHIE – PERIODIQUES ET OUVRAGES COLLECTIFS

Bazin, André, « Mort tous les après-midi », in *Cahiers du cinéma n°7*, décembre 1951.

Serra, Albert, « L'imprévisible », in *Faire des films,* Dominique Villain (dir.), Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2016.

Serra, Albert, « Les costumes dans les films de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub », in *L'Internationale straubienne*, ouvrage collectif, Paris, Centre Pompidou, 2016.

Serra, Albert, « Sur le tournage de "La Mort de Louis XIV" d'Albert Serra », in *Arte TV* [consulté en juin 2018].
http://cinema.arte.tv/fr/article/sur-le-tournage-de-la-mort-de-louis-xiv-de-albert-serra.

DOCUMENTS AUDIOVISUELS

Albert Serra, Sylvie Pras, dans le cadre de *Albert Serra-Lisandro Alonso, cinéastes en correspondance*,
in *Centre Pompidou,* 2013, [consulté le 11 novembre 2017].
https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ck48aKd/r5pErnx

Albert Serra, Olivier Père, « La Mort de Louis XIV : entretien avec Albert Serra »,
in *Arte TV*. Olivier Père, octobre 2016 [consulté le 1er novembre 2017].
https://www.arte.tv/sites/olivierpere/2016/10/21/mort-de-louis-xiv-entretien-albert-serra/

Albert Serra, *Les Rencontres de la boutique Potemkine- entretien avec Manfred Long-Mbépé*, in *youtube,* avril 2014*,* [consulté le 1er novembre 2017].
https://www.youtube.com/watch?v=PHYWifC96n0&feature=youtu.be+

Alexandre Barrau, *Qu'est-ce qu'un trou noir ?,*
in *youtube,* [consulté en juin 2018].
https://www.youtube.com/watch?v=HAaGIZhUkN8

Jean-Pierre Léaud - *Essais pour son rôle dans « Les 400 Coups » de François Truffaut,*
in *youtube,* [consulté en juin 2018].
https://www.youtube.com/watch?v=zBKoUW6pwiQ

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 4

Chapitre 1 - *La terre*, le corps, le territoire 7

1-1 – Le corps 7

1-1-1- La réalité humaine - la glaise des personnages 7

1-1-2- Observation du corps des personnages 8

1-2 - Le décor : tellurique, territoire et mythique 13

1-2-1- La terre comme tellurique 13

1-2-2- La terre comme territoire 18

1-2-3- Un territoire mythique : le désert, les pierres, les ruines 19

Chapitre 2 - *Le feu,* le Soleil, les lumières 25

2-1- Le feu *stricto sensu* 25

2-1-1- Le complexe de Prométhée 25

2-1-2- Le complexe d'Empédocle 28

2-1-3- Le feu de la chandelle 29

2-1-4- Le feu de la destruction 30

2-2 - Le Soleil : l'astre, source de chaleur et le symbole du pouvoir divin 33

2-2-1- Le Soleil, la chaleur, le travail sur le blanc avec le numérique 33

2-2-2- Le Soleil comme symbole du pouvoir divin en ascension ou en extinction 39

2-3- Lumières naturelles et lumières artificielles : l'aube/le crépuscule – la peinture/le baroque 47

2-3-1- Lumières naturelles : l'aube/le crépuscule 47

2-3-2- Lumières artificielles : la peinture/le baroque 51

Chapitre 3 - *L'eau,* les boissons, les fluides 59
3-1- Le commencement du monde et les océans 59
3-2- Le bain 61
3-2-1- Le rituel du bain 61
3-2-2- Le baptême 63
3-3- Les boissons 64
3-3-1- Le lait : absent mais présent 64
3-3-2- Le vin 65
3-3-3- Les potions 66
3-4- Les fluides corporels 68
3-4-1- Les fèces : une poétique excrémentielle 68
3-4-2- Le sang 70
3-4-3- L'autopsie d'un corps 72

Chapitre 4 - *L'air,* le vent, le souffle 75
4-1 – Ce qui souffle : traitement du vent 75
4-1-1- Traitement du vent comme ce qui rend fou 75
4-1-2- Traitement du vent comme nature comme panthéisme 77
4-1-3- Traitement du vent comme manifestation du divin 79
4-2 – Ceux qui soufflent : traitement du l'inspiration 81
4-2-1- Le souffle des personnages : la respiration, la diction, les pleurs, le rire 81
4-2-2- Absence de souffle 82

CONCLUSION 84

CORPUS FILMOGRAHIQUE PRINCIPALE DÉTAILLÉE 85
CORPUS FILMOGRAHIQUE SECONDAIRE 86
CORPUS FILMOGRAHIQUE ANNEXE 87

BIBLIOGRAPHIE - OUVRAGES 88
BIBLIOGRAPHIE – ARTICLES 89
SOURCES NUMÉRIQUES 90
TABLE DES MATIÈRES 91