



- Frédéric Astruc

Poétique de l'immonde

Il nous semble que la poésie au cinéma se saisit dans l'instant, moins dans un processus d'intellection que dans une perception immédiate. Pour autant, ce qui se donne à voir comme poétique s'avère être le fruit d'un souvenir du film que l'exégète va tenter d'expliquer en l'étudiant. L'immédiateté de la perception se voit alors soumise au différé de l'analyse.

Faisons l'hypothèse suivante : d'un film, nous ne retenons que le saillant, ce qui est nouveau pour nous. Ce qui est nouveau n'a pas vocation à être toujours poétique, mais la poésie se fonde certainement sur une découverte. Ne peut être poétique *a priori* une image mainte fois ressassée, ne peut être poétique ce que l'on sait déjà. Seule l'image inédite serait de nature à susciter une émotion poétique.

Nous allons nous efforcer d'interroger la poésie au cinéma à travers deux exemples contemporains mus par la même radicalité : un plan extrait de *Hunger*, de Steve Mc Queen (2008), et un autre tiré de *Morse*, de Tomas Alfredson (2008).

Ces plans sont-ils poétiques ? Si oui, en quoi ? Certains sujets ou motifs résistent-ils à la poésie ? L'immonde est-il propice à la construction poétique ? Autant de questions auxquelles nous allons tenter de répondre.

Dans l'introduction de son ouvrage consacré à une poétique du cinéma, Raoul Ruiz justifie son intérêt pour l'obscurité ainsi :

« De la lumière, plus de lumière » disait Goethe avant de mourir. « Moins de lumière, moins de lumière », répétait Orson Welles sur un plateau [...] Dans le cinéma actuel, il y a trop de lumière. Il est temps de revenir aux ombres [...] Retournons aux cavernes »¹.

Première caverne : *Hunger*

Le film de Steve Mc Queen relate un fait historico-politique. Dans les années soixante-dix, alors que le conflit entre l'Irlande et l'Angleterre s'intensifie, des membres de l'IRA sont incarcérés à la prison de Maze. Le 1^{er} mars 1976, le gouvernement Callaghan fait voter une loi qui les prive de leur statut de prisonniers politiques. Désormais traités comme des criminels de droit commun, ils subissent passages à tabac, mauvais traitements, tortures... Afin de sensibiliser l'opinion publique sur les conditions inhumaines de leur détention, les prisonniers organisent une série de grèves, dont une grève de la faim, devenue tristement célèbre. Bobby Sands, qui purgeait une peine de quatorze ans, sera ainsi le premier à mourir, bientôt suivi de neuf autres détenus.

Le plan qui nous intéresse se situe à dix-huit minutes du début. Que voyons-nous ?

Un couloir de prison filmé frontalement dans une perspective classique, avec au point de fuite une grille... L'espace est clos, physiquement et symboliquement (le couloir apparaît comme une métonymie de la prison elle-même). Tandis que les cellules sont alignées en parfait vis-à-vis, la position centrale de la caméra scinde la composition en deux registres égaux : la symétrie est verticale. Par ailleurs, l'image tend à la monochromie (le vert est omniprésent ; il se déploie en camaïeux du sol au

¹ R. Ruiz, *Poétique du cinéma 2*, Paris, Dis voir, « Cinéma-fiction », 2006.

plafond), l'éclairage scande l'espace en profondeur par une alternance d'ombres et de lumières... Par dessus tout, c'est ce qui se passe au sol qui focalise notre attention : trois fluides convergent à des vitesses variées, celui du bas se jetant dans celui du milieu, bientôt rejoint par celui du haut (notons que le point de montage n'intervient qu'après leur « union »).

Au premier regard, point de politique ici. Si Mc Queen dénonce les dérives de l'administration pénitentiaire en ce qu'elle soustrait l'hygiène la plus élémentaire (les cellules n'ont pas de toilettes), l'image du couloir appartient à un autre registre de la fiction, celui où l'histoire s'efface temporairement au profit d'une émotion esthétique pure. Si tant est que cette image soit poétique, la poésie ici se fonde sur une double opposition. D'essence sensible, le plan se démarque des autres plans en se dispensant de l'obligation de raconter (on remarque aussi que son incongruité, pour ne pas dire son ironie, contraste avec le sérieux du propos). Puis, l'immobilité et la dureté présumée des murs contrastent avec la circulation et la légèreté des fluides. Sur ce point, c'est de l'Arte povera, une mise en relation plastique de matériaux qui témoigne de leur degré d'éphémérité ou d'inaltérabilité. Germano Celant, théoricien du courant, affirme que l'Arte povera célèbre « un hymne à l'élément primaire, à l'élément banal, un hymne à la nature »². Il ajoute que « L'accent est mis sur le fait brut et sur la présence physique d'un objet »³, comme en témoigne une sculpture de Giovanni Anselmo : *Structure qui mange*⁴, 1968.

Dans *Hunger*, l'absence de personnage et d'action nous invite à saisir les matériaux dans leur essence phénoménologique. Un contraste naît de la rencontre du béton et de l'urine, deux productions de l'homme, l'une, inerte, associée à la construction, l'autre, organique, sujette à déplacement. Si la dalle de béton contraint le parcours des fluides par ses irrégularités, l'élément liquide prédomine en donnant l'impression de pouvoir s'infiltrer partout.

² Cité par Mäiten Bouisset, « [Arte povera](#) », *Encyclopaedia Universalis*.

³ Cité dans « [Arte Povera](#) », *Dossiers pédagogiques*, Centre Pompidou.

⁴ « Composée de deux blocs de **granit** polis et d'une **laitue fraîche**, cette œuvre repose sur l'opposition des matériaux qui sont ici assemblés et maintenus en équilibre. Le contraste entre l'élément minéral, en l'occurrence du granit souvent utilisé dans l'art funéraire, et la laitue fraîche, signe de vitalité, souligne l'effet de l'altération du temps et la fragilité du monde vivant », *ibid.*

L'autre curiosité de cette image est aussi la plus décisive ; elle est liée à la nature taboue de l'urine. Quel rapport entretenons-nous avec elle ? Ou, plus exactement, quelle représentation avons-nous de l'urine ? Celle-ci est liée aux fondements judéo-chrétiens de notre civilisation, et plus précisément à la séparation du pur et de l'impur telle qu'elle est définie dans la Bible... Dans *Le Lévitique*, il est demandé au peuple juif d'isoler l'impur du pur. Est alors considéré impur tout ce qui sort du corps : sécrétions, déchets, excréments, etc. L'urine, parce qu'elle s'écoule de notre corps, est immonde, relève de l'immondice et par conséquent de l'ordure qu'est en puissance le corps humain. Si nous ne pouvons nous en affranchir, son expulsion doit se faire dans le plus grand secret, derrière une porte close. Dans *Hunger*, Mc Queen transgresse en partie l'interdit par l'ellipse : nous ne voyons pas les hommes uriner mais nous savons que les « pots de chambre » qu'ils déversent au bas de leur porte contiennent le liquide organique. L'acte est désolidarisé de sa production. Cette absence de connexion directe participe de l'effacement temporaire de son caractère impur. Mais le cinéaste va plus loin : en épousant la morphologie du sol, le fluide acquiert une autonomie, il devient anthropomorphe, expressif, libre. Il se joue de la rudesse du béton pour s'insinuer à son gré sur son lit. Au final, les fluides se rejoignent, générant des ondes, se mélangeant pour – on le suppose – ne plus faire qu'un. Si la parole est interdite dans la prison, les fluides restaurent une forme de dialogue entre les détenus, aussi trivial soit-il. Vidée progressivement de sa connotation religieuse et de sa dénotation courante, l'urine réinvestit son statut d'*objet* pur et en même temps acquiert au fil du plan une autre signification. Tandis que la rigidité de l'administration pénitentiaire et, au-delà, du gouvernement anglais qui l'emploie, s'incarne dans le carcan bétonné du couloir, les fluides évoquent le mouvement contestataire irlandais en exprimant une forme de résistance au système. Quand Mc Queen représente l'immonde, il le débarrasse de ses oripeaux traditionnels pour construire un discours politique *via* l'allégorie.

De notre point de vue, la poésie ici naît d'un désir iconoclaste, de cette transgression érigée en blasphème⁵ qui consiste à sacraliser l'impur pour susciter une émotion plastique laquelle *in fine* s'arc-boute sur la veine discursive du film. Militer par l'image, en l'image, en la retournant comme on retourne un cliché. Pour cette raison, la référence à l'Arte povera ne nous paraît pas artificielle. Ici comme là, l'œuvre est pensée sur le mode de la guérilla, l'auteur revendiquant un engagement social. Cette posture politique se manifeste par une activité artistique qui privilégie le processus, autrement dit le geste créateur, au détriment de l'objet fini. Sur ce plan, l'Arte Povera se rapproche du Tachisme, où l'éclaboussure est le fruit du hasard et de l'énergie investie par l'artiste manipulant son matériau. Ne voit-on pas dans *Hunger*, les prisonniers verser leur urine les uns après les autres sur le sol ? Ce faisant, ils reproduisent le geste d'Andy Warhol exécutant *Piss Painting* (1978), une série expérimentale sur l'abstraction par oxydation de matière urinaire.

Deuxième caverne : *Morse*⁶, de Tomas Alfredson

Morse revisite le mythe de Dracula en une double transposition temporelle et spatiale : l'action se déroule aujourd'hui en Suède. Ici, les codes du film de vampire classique tendent à s'effacer au profit d'une puissante suggestion émaillée de quelques jaillissements d'une grande crudité.

Morse raconte une histoire d'amour singulière entre deux enfants de douze ans, Eli et Oskar. La vampire, c'est elle, mais nous ne le saurons qu'après, dans la deuxième partie du film. Le garçon, lui, est solaire, timide, innocent et, sans doute pour cette raison, victime de harcèlement de la part de ses camarades. En se rapprochant d'Eli, Oskar subit peu à peu les effets d'une étrange contamination de la violence qui va bientôt lui permettre de réagir et de s'opposer à ses agresseurs.

Le plan qui nous intéresse a été filmé dans une piscine municipale en caméra immergée. Il se situe à la fin du film, lorsque le frère de l'un des bourreaux maintient la tête d'Oskar sous l'eau pour le punir de sa rébellion, tandis que, hors champ, Eli

⁵ Le blasphème, de fait ou intertextuel, inscrit le travail de Mc Queen dans la lignée génétique des surréalistes (on pense à *Un chien andalou*, *L'Age d'or*). Ou comment l'immonde, à certains égards, est propice à la poésie.

⁶ D'après le roman de John Ajvide Lindqvist : *Laisse-moi entrer*, Paris, Milady, « Thriller poche », 2011.

massacre un à un plusieurs membres de la petite bande. Une tête tombe à l'arrière-plan, bientôt suivie d'un bras « devant nous ».

L'horreur est-elle miscible à la poésie ? Si oui, qu'est-ce qui, dans cette image, éveille une émotion poétique ?

Tomas Alfredson confie : « Il était impossible de montrer l'atrocité des meurtres. Je ne me voyais pas filmer cette enfant de 12 ans tuant de manière si brutale »⁷.

Si la poïétique est, selon Cécile Cloutier, « la faisance de l'œuvre »⁸, nous observons que le cinéaste a longuement réfléchi à l'acmé de son film (il lui aurait consacré un mois de préparation). Alfredson n'est pas un spécialiste du film de genre. Contrairement à Romero ou Carpenter, qui n'interrogent plus leur esthétique gore, il s'est posé un certain nombre de questions fondamentales sur la représentation de la violence, ses modalités et ses effets sur le spectateur. La préoccupation d'Alfredson est morale, presque philosophique. Lorsqu'il dit ne pas vouloir montrer l'atrocité des meurtres, il exprime une forme d'autocensure tout en revendiquant sa responsabilité de cinéaste à l'égard du spectacle qu'il offre. Cette distance, que Daney qualifierait de « bonne » (« bonne distance »), crée d'emblée un décalage favorable, semble-t-il, à une construction poétique.

Une brève approche poïétique du processus qui a conduit Alfredson à tempérer la violence de la scène montre que le cinéaste n'a pas totalement évacué la monstration – alors qu'il laisse penser le contraire – tout en parvenant à épargner le personnage d'Eli, la fille vampire, coupable des meurtres. Comme dans *Hunger*, l'acte est tronqué, réduit à son effet, ici par la séparation surface/profondeur. Alfredson compose son cadre de manière centrifuge, en convoquant le hors-champ, espace du massacre. La complémentarité champ/hors-champ fait alors écho à la dialectique monstration/suggestion à l'œuvre ici, la suggestion étant entière dans la litote. L'atténuation du crime résulte pour l'essentiel de la relation que nous entretenons avec l'invisible, qui nous prédispose à ne pas repousser le visible. Comme chez

⁷ Extrait d'interview du cinéaste pour le Webzine [Il était une fois le cinéma](#).

⁸ Dans « La Faisance de l'œuvre d'art », communication du colloque *Faire œuvre, le fils de la mètis*, 24-25 août 2000, Baie-Saint-Paul (Canada).

Tourneur, dont Alfredson s'inspire, semble-t-il, en nous offrant une variation autour de sa « fameuse » scène de la piscine (*Cat People*, 1941). Michel Laigle disait à son propos : « Le visible, le cinéaste entend ni l'escamoter, ni même le réduire à l'état d'argument ou de simple prétexte. Non par tactique, mais parce qu'il sait que le visible et l'invisible, loin de s'opposer ou de s'exclure, sont tributaires l'un de l'autre. Et que si le second est le "secret du tapis", sans tapis il ne peut y avoir de secret, mais seulement le vide (l'idée d'une présence impensable) »⁹.

Dans notre cas, Alfredson procède à une inversion topologique du « tapis ». En juxtaposant verticalement le visible et l'invisible, il établit une relation dynamique entre les deux : l'invisible – le hors-champ, siégeant en haut, au-dessus du cadre – et le visible – le champ, occupant le bas. Leur cohabitation arrache la composition à la complaisance systémique du genre, laquelle soumet l'acte de mise à mort à une injonction scopique. Ici, l'horreur est partiellement désamorcée. Le mouvement dialectique articule suggestion et monstration en soustrayant l'immonde de sa dimension viscérale pour mieux accéder à la crudité de la décapitation et du démembrement.

D'autres éléments concourent à un dépassement du réel.

Étayant une étude de Pasolini portant sur la poésie au cinéma, Deleuze théorise le principe de conscience-caméra¹⁰ à travers le « cadrage insistant » ou « obsédant ». Le plan subaquatique d'Alfredson répond en partie à cette idée, en ce que « la caméra attend qu'un personnage entre dans le cadre, qu'il fasse [...] quelque chose, puis sorte alors qu'elle continue à cadrer l'espace redevenu vide ». Sur les deux actions représentées simultanément, celle du massacre scénographie un même jeu d'entrées et de sorties de champ, ici de fragments de corps. Deleuze poursuit : « Un personnage agit sur l'écran, [il] est supposé voir le monde d'une certaine façon. Mais en même temps, la caméra le voit, et voit son monde, d'un autre point de vue, qui pense, réfléchit et transforme le point de vue du personnage »¹¹. Pour Pasolini, la poésie se féconde dans cet écart de point de vue entre le personnage et l'auteur du

⁹ M. Laigle, « Un art de l'invisible », *Caméra/stylo*, n° 6 « Jacques Tourneur », mai 1986.

¹⁰ Ce que Pasolini nomme une « subjective indirecte libre ». Appelée également « dicisigne » par Deleuze dans *L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1983.

¹¹ *Ibid.*

film, le deuxième substituant au premier « sa propre vision délirante d'esthétisme »¹². Dans *Morse*, Alfredson nous immerge avec Oskar pour mieux nous faire ressentir son calvaire. Il procède à ce que Jost appelle une auricularisation interne : nous entendons ce qu'il entend. Puis, Oskar ferme les yeux. Sa perception est alors entière dans ce que son ouïe filtrée par l'eau lui restitue du monde. Le dédoublement opéré par la conscience-caméra débouche ici sur une cohabitation du pur et de l'impur : Oskar, dont le cinéaste ne cesse de célébrer l'innocence, côtoie l'immonde, sans en avoir conscience. En fermant les yeux, c'est comme s'il jetait un voile de pudeur sur les mises à mort pour s'en protéger, pour éviter la souillure du regard (dans une scène antérieure, il refuse de voir les actes horribles d'Eli en refermant une porte). Le spectateur accepte d'autant mieux l'image objective du massacre qu'elle est neutralisée par l'image subjective du garçon le niant.

C'est cette circulation du noble à l'ignoble qui crée une forme poétique. Au-delà de ces considérations, Alfredson se livre à un travail plastique qui endigue un peu plus l'effet gore par l'emploi d'une longue focale. La scène n'eût pas été la même sans cette courte profondeur de champ qui permet l'élection d'une zone nette et d'une zone floue. En photographie, on appelle « bokeh » les nuances de flou de l'arrière-plan. Celles-ci proviennent des caractéristiques optiques des objectifs, et notamment de la forme et du nombre de lames de leur diaphragme. C'est ainsi que le rendu des flous diffère d'un objectif à un autre. La netteté ici dévisse au moment de l'entrée des jambes dans le champ (Eli, hors champ, traîne un garçon dans l'eau) : les traits d'Oskar s'effacent tandis que les jambes et la tête qui tombe apparaissent distinctement. Pour autant, la lisibilité n'est pas maximale. Le piqué de l'arrière-plan est estompé par la masse d'eau qui sépare Oskar de la victime. Du coup, rien n'est véritablement net à l'image. Dans un article intitulé « Eloge du flou »¹³, Gérard Mordillat envisage le flou comme « ce bougé [qui] atteint à la sensation pure du véritable tremblement de la vie. » Il rejoint Francis Bacon qui disait lors d'un entretien¹⁴ que le flou permettait « d'atteindre à *la vérité dans ses profondeurs* »...

¹² *Ibid.*

¹³ G. Mordillat, « Eloge du flou », *Le Monde diplomatique*, septembre 2011.

¹⁴ Avec David Sylvester. *Ibid.*

En ses profondeurs... Quand la tête et le bras tombent dans l'eau, ils revendiquent leur statut d'artifices grotesques (on dirait des articles en latex sortis d'un magasin de farces et attrapes), et en même temps ils témoignent de la dimension moins pulsionnelle qu'instinctive de l'acte. Eli, amoureuse d'Oskar, ne fait jamais que le défendre. C'est l'expression d'un transfert de violence fondamentale, celle que Bergeret décrit comme naturelle, en ce qu'elle relève d'une nécessité primitive vitale. Eli réalise ce qu'Oskar refuse ou est incapable d'accomplir. L'horreur, bien que représentée, est cantonnée dans un registre symbolique.

Enfin, on ne saurait considérer la décapitation sans évoquer la place qu'elle tint dans la révolution romantique... Antonio Dominguez Leiva nous dit à cet égard qu'il y a « désormais un type de beauté qui n'a plus rien à voir avec la morale, une beauté du laid et de l'horrible qui débouche, selon le titre du philosophe allemand Rosenkrantz, dans une esthétique du laid »¹⁵. « La découverte de l'horreur comme source de plaisir et de beauté, écrit par ailleurs Mario Praz, finit par influencer sur le concept même de beauté »¹⁶. Cette « beauté du laid » n'est pourtant pas nouvelle dans le champ de la peinture ; on la trouvait déjà chez Goya et Caravage. Du reste, le bourreau de *Morse*, maintenant la tête d'Oskar sous l'eau en agrippant ses cheveux, ne reproduit-il pas le geste du garde d'Hérode tenant la tête de St Jean-Baptiste décapité¹⁷ ? Cet intertexte conscient ou pas participe encore de la transcendance du plan d'Alfredson.

Au regard du sujet qui nous occupe, la poésie sourd du croisement improbable d'un certain tabou de la représentation et de sa monstration partielle contextualisée. Ici, l'ellipse, là, le hors-champ, les scènes qui relèvent de l'immonde évacuent la « faisance » de l'acte au profit de sa conséquence. Celle-ci, par contre, est traitée sans esquivance, dans sa dimension triviale, dans son essence. Le trouble du

¹⁵ Dans *Décapitations, du culte des crânes au cinéma gore*, Paris, PUF, « Littératures européennes », 2004.

¹⁶ M. Praz, « La beauté de Méduse », dans *La Chair, la mort et le diable dans la littérature romantique du XIXe siècle. Le romantisme noir*, Paris, Denoël, 1977, p. 45. Cité par Antonio Dominguez Leiva, *ibid.*

¹⁷ Michelangelo Merisi dit Le Caravage, *La Décollation de Saint Jean-Baptiste*, 1608.

spectateur est alors entier dans cette juxtaposition, l'évacuation étant le préalable indispensable à l'acceptation de la cruauté.

In fine, deux cas se présentent à nous : le premier, *Hunger*, dont l'image rompt avec le réalisme ambiant, et *Morse*, dont l'image est emblématique de la tonalité onirique du film. Ce qui les réunit est, semble-t-il, un même désir de transcender l'enregistrement mécanique de l'acte par une injonction poétique, ou comment l'esthétique accomplit une médiation du réel par la transfiguration.

Dans le rêve éveillé qu'est la réception d'un film, il y a une contrepartie, c'est nous qui commençons à projeter un autre film sur le film à l'écran. Je dis bien projeter. Des images qui partent de moi et se superposent à celles du film même. De sorte que le double film [...] devient protéiforme, plein de palpitations, comme s'il respirait¹⁸.

Ruiz suggère deux choses complémentaires ici. D'une part, que la poésie au cinéma est éminemment subjective en ce qu'elle dépend pour une large part de sa réception. D'autre part, que le moyen le plus approprié pour en parler n'est pas la prose mais bien la poésie elle-même.

¹⁸ R. Ruiz, *Poétique du cinéma 2*, *op. cit.*