



HAL
open science

”Les Neiges du cinéma asiatique”

Rosine O’Kelly

► **To cite this version:**

Rosine O’Kelly. ”Les Neiges du cinéma asiatique”. CinémAction, 2019, La météo au cinéma : faire la pluie et le beau temps, 169. hal-02003483v1

HAL Id: hal-02003483

<https://hal.science/hal-02003483v1>

Submitted on 1 Feb 2019 (v1), last revised 27 Jan 2020 (v2)

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

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

Les neiges du cinéma asiatique

« Et puis vinrent les neiges, les premières neiges de l'absence, sur les grands lés tissés du songe et du réel. »¹

Saint-John Perse

En 1948, dans un article de *L'Écran français*, Bazin notait les nombreuses occurrences de la neige dans les œuvres cinématographiques de l'époque et mettait en évidence la dialectique symbolique qui lui est inhérente : « Il semble qu'il n'y ait rien dans cette matière, poudreuse, dure ou malléable, glissante et molle, sèche et humide, [...] qui ne recèle de quelque façon l'équivoque de son contraire. Sous l'uniformité d'une couleur qui n'en est pas puisqu'elle les contient toutes en puissance, la neige réconcilie mystérieusement la vie et la mort »². La représentation visuelle de ce motif hivernal semble, en effet, pouvoir être reliée à une évocation lyrique de la matière, à la fois ambivalente et extraordinairement riche. Si pour le spectateur (et de manière générale, l'homme) occidental, la neige recèle souvent un caractère inhabituel, éphémère, voire exotique³, pour d'autres, elle est la conséquence de conditions climatiques ordinaires et familières. C'est le cas, entre autres, dans certaines régions asiatiques, comme celles désignées, au Japon, par les termes *yukiguni* (littéralement, « pays de la neige »), ou *gōsetu chitai* (« région des lourdes neiges »)⁴. Cette omniprésence de la neige au sein des paysages asiatiques a eu une influence directe sur les représentations artistiques de la nature. Que ce soit les tableaux chinois ou les estampes japonaises, il existe une véritable tradition picturale relative à la matière neigeuse. Pour s'en convaincre, il suffit

¹ Saint-John Perse, *Neiges*, in *Éloges*, Paris, Gallimard, 1960, p. 188.

² André Bazin, « De Méliès à Orson Welles : il neige sur le cinéma » (*L'Écran français*, 2 mars 1948), in *Le Cinéma français de Libération à la Nouvelle Vague*, Paris, Cahiers du cinéma, 1983, p. 223.

³ À ce propos, voir notamment le premier paragraphe de l'ouvrage de Mathias Lavin : *L'Attrait de la neige*, Crisnée, Yellow Now, 2015, p.5. De la même façon, Gilbert Durand, dans son article « Psychanalyse de la neige » (in *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, ELLUG, 1996, p.9-33), avance, non sans ironie, que l'absence du motif neigeux au sein des recherches sur l'imagination matérielle de Gaston Bachelard, pourrait s'expliquer par ses origines champenoises.

⁴ Ces termes peuvent, par exemple, désigner la côte nord (celle bordée par la Mer du Japon) de *Honshū*, les Alpes japonaises, ou encore la préfecture de Toyama.

de considérer le nombre d'estampes d'Hasui Kawase consacrées à la neige⁵, ou encore d'examiner la liste de thèmes hivernaux proposés par le peintre chinois Kuo Hsi : « nuages d'hiver annonciateurs de neige, neige épaisse dans la lumière pâle de l'hiver, neige grésil dans la lumière pâle de l'hiver, neige tourbillonnant dans le vent, neige sur les torrents de montagne, neige lointaine sur la rivière, chaumière en montagne après la neige, logis de pêcheur sous la neige »⁶... Ce leitmotiv pictural a, depuis, légitimement contaminé le septième art, les paysages enneigés constituant désormais de véritables *topoï* du cinéma asiatique. Pour les artistes (peintres et réalisateurs), il s'agit alors aussi bien de retranscrire la réalité climatique de certaines régions et leurs modes de vie, que d'évoquer cette « conception organiciste de l'univers où les souffles vitaux [sont] censés relier tous les êtres et leurs agirs dans un *chou-liu* (circulation universelle) comportant d'incessantes transformations internes »⁷. Si art et nature sont, de fait, étroitement liés, cette assertion semble, en effet, encore plus primordiale pour les artistes asiatiques, dans la mesure où « la visée de leur pratique n'[est] pas tant de fixer quelque site (ou scène) privilégié que de créer un microcosme organique correspondant au macrocosme du Tao »⁸. Les représentations visuelles de la neige en Asie répondraient alors à des schémas spécifiques qui révèlent tour à tour ou simultanément ses potentialités esthétiques, narratives, idéologiques, épistémiques voire heuristiques.

La couleur blanche

La représentation de l'espace dans la tradition artistique asiatique est régie par les notions de vide et de plein. Dès le 4^e siècle après J.C., le peintre et théoricien Zong Bing préconise de « laisser des blancs (*yubai*) dans les images, c'est-à-dire de ne pas peindre [les paysages] exhaustivement, de telle sorte que le spectateur continuât d'en déployer la motivation au-

⁵ Par exemple : *Neige à Ueno Toshogu* (1929), *Neige à Shinkyô* (1930), *Neige à Itsukushima* (1932), *Neige sur le temple Zojo-ji* (1953).

⁶ Kuo Hsi, *Lin-ch'üan kao-chih*, in François Cheng, *Souffle-Esprit : textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Paris, Points, coll. « Essais », 2006, p. 120.

⁷ François Cheng, *Souffle-Esprit : textes théoriques chinois sur l'art pictural*, *op. cit.*, p. 173. A ce propos, le film *Dersou Ouzala* (1974) d'Akira Kurosawa, que nous n'évoquons pas ici mais qui aurait pu aisément trouver sa place, est très significatif : il met notamment en avant les relations qui peuvent se nouer entre l'homme et la nature, dans une conception qui se rapprocherait de l'animisme.

⁸ *Ibid.*

delà des formes inscrites sur le papier »⁹. Lorsque la neige envahit l'écran, c'est tout d'abord sa qualité chromatique qui s'imprime sur la rétine du spectateur¹⁰. Et lorsqu'il s'agit d'un film en noir et blanc, le contraste devient saisissant : la neige, par sa blancheur, crée des « vides » propices à la posture spectatorielle que décrit Bing. Ainsi, lorsqu'Akira Kurosawa filme les paysages enneigés de *L'Idiot* (1951), le cadrage ne semble jamais (ou rarement) avoir pour but d'englober tout le paysage (ce qui serait, de toute façon, illusoire) mais au contraire, celui-ci semble opérer un resserrement, un enfermement, dont les limites neigeuses évoqueraient une répétition à l'infini, un déploiement visuel accessible pour le spectateur uniquement par le biais de son imagination. C'est à lui qu'il reviendrait alors de « reconstruire » mentalement ce champ de neige, ce vide qui envahirait paradoxalement le hors-champ, car « le Vide n'est pas, comme on pourrait le supposer, quelque chose de vague ou d'inexistant, mais un élément éminemment dynamique et agissant »¹¹. Ces images relèveraient ainsi d'une poétique que l'on pourrait qualifier de l'inachèvement, ou plus exactement de l'incomplétude, poétique qui aurait un attrait artistique non négligeable dans la mesure où elle laisserait le soin au spectateur de chercher, de deviner et d'imaginer. Nietzsche considère, en effet, que l'incomplet est en général plus opérant que le complet :

« Parfois l'exposition incomplète, [...] d'une pensée, d'une philosophie toute entière, est plus efficace que l'explication complète : **on laisse plus à faire au spectateur, il est excité à continuer** [...], à achever la pensée, et à triompher lui-même de cet obstacle qui jusqu'alors s'opposait au dégagement complet de l'idée. »¹²

Du fait de sa couleur mais aussi de sa nature instable et changeante, la neige pourrait ainsi devenir un écran de projection, un vide qui ne demanderait qu'à être « comblé » par l'imagination, et figurerait en cela le paradigme de la « liberté » que l'artiste peut laisser à son spectateur.

⁹ Augustin Berque, « Paysage à la chinoise, paysage à l'européenne », in Jean Mottet (dir.), *Les Paysages du cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, 1999, p. 66.

¹⁰ Gilbert Durand note à ce propos : « Les caractères visuels sont plus purs d'autres ingérences sensorielles : c'est évidemment la blancheur qui triomphe, qualité si notoire qu'elle fait presque corps avec la définition même de la neige, blancheur « étincelante », « immaculée », « infinie », couvrant et ouvrant l'espace par le haut comme par le bas ». G. Durand, « Psychanalyse de la neige », in *Champs de l'imaginaire*, op. cit., p.12.

¹¹ François Cheng, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1991, p. 45.

¹² Friedrich Nietzsche, *Humain trop humain*, Paris, Denoël/Gonthier, 1973, t. 1, p. 171. Nous soulignons.

Alors, quand la neige envahit la quasi-totalité du champ, cette possibilité atteint son paroxysme. Dans *Amours dans la neige* (1968) de Kijû Yoshida, lorsque les amants, Yuriko et Kazuo, partent à la recherche d'Akira, l'époux qui s'est enfui dans la montagne, le paysage tend, de plus en plus, vers l'abstraction pour ne devenir qu'une immense étendue blanche. En annihilant toute perspective¹³, l'omniprésence de la neige dans le champ instaure une modalité visuelle qui soulignerait l'impossibilité de notre perception à être complète et renverrait à l'imaginaire. A la fin de la séquence, « certains plans, entièrement envahis d'un mélange indiscernable de brouillard et de neige »¹⁴ créent une impression troublante : le spectateur se retrouve face à un monochrome blanc qui dédouble, l'espace d'un instant, l'écran de cinéma lui-même. La matière neigeuse serait alors à même d'évoquer l'écran du rêve (le « *dream-screen* »), théorisé par le psychanalyste Lewin comme étant « la surface sur laquelle un rêve semble être projeté, [...] l'arrière-fond blanc (*blank background*), présent dans le rêve, même s'il n'est pas nécessairement vu »¹⁵.

Si la couleur blanche de la neige représente ce vide, « lieu par excellence où s'opèrent les transformations [et] où le Plein serait à même d'atteindre la vraie plénitude »¹⁶, elle peut alors devenir a fortiori un écran/écran privilégié pour en accueillir et en accentuer d'autres, et plus particulièrement le rouge. Que ce soit le pont du tableau *Neige à Shinkyô* (1930) d'Hasui Kawase, la botte de la jeune fille dans *Petit garçon* (1969) de Nagisa Oshima, la corde qui relie le couple de *Dolls* (2002) de Takeshi Kitano, ou encore les habits du personnage féminin apparaissant à la fin d'*Old Boy* (2003) de Park Chan-wook, les éléments rouges, associés au blanc immaculé de la neige, semblent comme intensifiés et créent une opposition chromatique forte, caractéristique des représentations visuelles asiatiques. Le blanc, symbole de la lumière, de la perfection et de la pureté, est aussi, en Asie, la couleur de la mort et du deuil¹⁷. L'association du rouge avec la neige immaculée symboliserait alors souvent des oppositions funestes. Dans *Petit garçon*, l'image du sang qui coule sur le front de la petite fille gisant sur le sol enneigé (tout comme, le plan où la botte rouge est entourée de neige) renvoie expressément à la perte de l'innocence, celle, tout d'abord, de la victime

¹³ On remarquera qu'en cela, certains plans rappellent les deux dimensions de certaines estampes et tableaux asiatiques.

¹⁴ Mathias Lavin, *L'Attrait de la neige*, op. cit., p. 53.

¹⁵ Bertram D. Lewin, « Le Sommeil, la bouche et l'écran du rêve », in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 5, printemps 1972, p. 212.

¹⁶ François Cheng, *Vide et plein*, op. cit., p. 45-46.

¹⁷ Sur la symbolique des couleurs en Chine, voir Guimei He, « English and Chinese Cultural Connotation of Color Words in Comparison », in *Asian Social Science*, vol. 5, n° 7, 2009, p. 160-163.

de l'accident mais aussi celle du petit garçon qui prend alors conscience, pour la première fois, de la mort. De la même manière, de nombreux films asiatiques privilégient la neige pour accompagner des moments de violence, tels que les duels à l'épée. Par un effet de contraste saisissant, la poésie, quasi-onirique, des flocons immaculés qui tombent et traversent l'écran (de manière calme et continue) redouble la violence de ces scènes. C'est le cas, par exemple, des films de samouraï tels que *Zatoichi* (2003, Takeshi Kitano), *Hero* (2002, Yimou Zhang), *Le Secret des poignards volants* (2003, Yimou Zhang), ou encore *The Grandmaster* (2013, Wong Kar-Wai). Et lorsque Quentin Tarantino rend hommage à ce type de cinéma qu'il affectionne, dans *Kill Bill vol. 1* (2003), il choisit, lui aussi, de mettre en scène un duel au sabre se déroulant sous la neige, ce qui souligne l'importance de cette association neige/combat dans l'imaginaire collectif relié au cinéma asiatique. Une des principales inspirations du cinéaste américain pour sa trilogie est d'ailleurs *Lady Snowblood* (1973) de Toshiya Fujita, film dont l'esthétique repose également sur l'opposition chromatique rouge/blanc. Le film de Fujita présente l'histoire de Yuki, une jeune femme entraînée toute son enfance pour devenir une tueuse et venger sa famille qui a subi d'atroces violences (meurtres de son père et de son frère et viol de sa mère). La scène d'introduction du film, la naissance de Yuki dans une prison japonaise, associe le blanc de la neige au « rouge sang » des habits des femmes, symbolisant, une fois de plus, le contraste entre pureté (du nouveau-né) et violence et mort (Yuki a été conçue durant le viol de sa mère, et celle-ci décédera des suites de l'accouchement). Cette dialectique, présente également lors de la scène du drame originel (attaque des parents de Yuki), est amplifiée lors du duel final où le drapeau japonais (rond rouge sur blanc) semble, à son tour, figurer une tache de sang sur la neige.

La dimension funeste de la neige

Dans la culture asiatique, si le blanc est associé à la mort, la neige, elle aussi, évoque souvent la fin de vie. Par exemple, dans le folklore japonais, l'hiver et plus particulièrement les tempêtes de neige sont personnifiées sous les traits d'une femme nommée *Yuki-onna* (littéralement, « la femme des neiges »)¹⁸. Esprit maléfique (*yokai* au Japon), ce personnage entraîne souvent vers la mort les hommes égarés dans les montagnes et pris au piège par la neige. La légende de *Yuki-onna* a inspiré beaucoup de peintres mais aussi des cinéastes tels

¹⁸ Ce personnage est également parfois nommé *yuki musume* (la fille des neiges), *yuki onago* (la servante des neiges), *yukinba* (la sorcière des neiges), ou encore *yukifuri baba* (la sorcière des avalanches).

que Masaki Kobayashi, avec *Kwaidan* (1984), et Akira Kurosawa avec *Rêves* (1990). Le film de Kobayashi est un film à sketches composé de quatre contes fantastiques, dans la pure tradition des films de fantômes japonais (*kaidan eiga*). La deuxième histoire intitulée « La Femme des neiges » est celle qui met en scène la légende de *Yuki-onna*, telle qu'elle a été retranscrite par Lafcadio Hearn dans son ouvrage *Kwaidan, ou Histoires et études de choses étranges*, publié pour la première fois en 1904 : deux bûcherons, un vieil homme et son apprenti, partis en montagne sont surpris par une tempête de neige. Ils trouvent alors refuge dans une cabane et décident d'y rester pour la nuit. Mais, l'homme le plus âgé, très affaibli par le froid, sera « emmené » vers la mort par la femme des neiges. Le jeune homme, qui a assisté à toute la scène, devra jurer auprès de cette dernière de ne jamais révéler son existence. Le deuxième épisode du film de Kobayashi, en figurant ce fantôme maléfique, propose donc une allégorie de la mort, intimement liée à la matière neigeuse. Le même procédé est à l'œuvre au sein du film de Kurosawa, constitué lui aussi d'histoires indépendantes (huit au total). Le troisième segment de *Rêves*, « La tempête de neige », relate l'histoire de quatre hommes surpris dans leur ascension d'une montagne par un terrible blizzard. Alors qu'ils sont exténués, frigorifiés et qu'ils ont perdu tout espoir, les hommes abandonnent leur progression et se laissent tomber au sol dans la neige. C'est alors qu'une femme apparaît au chef du groupe et l'invite à s'endormir dans « la chaleur de la neige », le poussant vers le sol à chaque fois qu'il essaie de se relever. Ces deux films mettent ainsi en scène la femme des neiges mais surtout l'affrontement entre l'homme et la nature. La neige qui tombe, mais aussi celle qui est déjà tombée et a recouvert le sol, entrave les personnages, les empêchent d'avancer, ils s'enfoncent petit à petit dans cette matière qui devient le symbole d'une mort quasi-inéluctable. En créant un faux noir et blanc, constitué de teintes bleutées, et en jouant sur un silence relatif accentuant les bruits des corps confrontés la neige, les deux films expriment de manière visuelle et sonore la froideur de la neige. Les deux réalisateurs japonais proposent ainsi une « expérience de la neige liée à un processus tactile et kinésique »¹⁹.

En effet, la première propriété de la neige n'est-elle pas le froid ? Or, figurer une sensation si complexe et intense uniquement par le biais des deux sens sollicités par le cinéma, l'ouïe et la vue, se révèle éminemment complexe. Dans *Black Coal* (2014), le réalisateur chinois Diao Yinan rend également compte du froid de la Mandchourie d'une manière remarquable : la

¹⁹ Gilbert Durand, « Psychanalyse de la neige », in *Champs de l'imaginaire*, op. cit., p. 12.

neige devenant omniprésente même lorsqu'elle est reléguée au hors-champ. Si le jeu sur les tonalités chromatiques est semblable à celui décrit précédemment chez Kurosawa et Kobayashi (opposition du bleu/gris et du rouge/orangé), la récurrence d'autres éléments renforce une sensation de froideur qui traverse tout le film et semble se transmettre des personnages au spectateur : la rougeur des visages, la respiration qui se transforme en vapeur, les postures raides, comme statufiées, des protagonistes... Par ailleurs, à plusieurs reprises et notamment pour les scènes se déroulant sur une patinoire, le film propose une superposition de bruits de patins à glace qui sonne comme une « agression sonore », renvoyant directement à la sensation que peut produire la rencontre entre la neige et notre corps. De même, l'apparition en gros plan de blocs de glace qui emplissent la totalité du cadre participe de cette représentation, cette fois-ci haptique, du froid. Dans un texte consacré au film *Le Vent* (1928) de Victor Sjöström, Jacques Petat soulignait que « la puissance de ses images muettes parvient à nous rendre audible le bruit du vent »²⁰, ici dans *Black Coal*, Diao Yinan réussit à rendre prégnante la neige même quand elle n'est pas à l'écran et surtout à faire ressentir, uniquement par l'image et le son, une froideur qui glace le corps et renvoie à celle des cadavres qui hantent le film et à propos desquels enquête le personnage principal.

Le film de Shohei Imamura, *La Ballade de Narayama* (1983), relie, lui aussi, de manière explicite la neige à la mort. L'histoire se déroule au Japon dans les hauteurs du Shinshū, et met en scène une coutume de la région qui veut que les personnes âgées de 70 ans se rendent au sommet de Narayama pour mourir au cœur de la nature. Quand Orin, personnage principal du film, atteint l'âge fatidique, elle prépare alors ce dernier voyage qu'elle fera accompagnée par son fils aîné. Avant d'entamer ce parcours, le statut nourricier de la mère est rappelé : elle laboure le sol de son jardin pour y jeter des graines, puis attrape à mains nues des poissons dans une rivière, qui seront servis au cours du dernier souper. À l'aube, ils partent tous les deux, le fils portant sa mère sur ses épaules. Ils s'enfoncent alors dans la forêt où ils côtoieront les éléments naturels : l'eau (un lac, une rivière et une chute d'eau à laquelle le jeune s'arrêtera pour s'abreuver), la terre (le sol humide mais également les formes rocheuses qui constituent la montagne) et l'air (de violents coups de vent balaient le paysage au fur et à mesure que le "couple" se rapproche du pic). L'arrivée au sommet de

²⁰ Jacques Petat, « Quelques images du Vent, ou l'instantané du mouvement », in *Repérages* n°6, Valence, CRAC, 2000, p. 33.

la montagne est signalée par la présence d'un cadavre dont la découverte coïncide avec l'apparition d'un bruit qui résonne comme une vibration souterraine, et qui évoquerait un appel de la Terre-Mère adressé à la vieille femme. À partir de ce moment précis, la caméra s'attarde en gros plan sur le sol qu'ils parcourent : il est jonché d'os, de restes de vêtements et de taches rouges qui figurent du sang séché, incorporé à la matière rocheuse. Les tas de pierre et les ossements témoignent, dans leur minéralité, des droits du passé. Le fils ne peut se résigner à laisser sa mère dans ce "lieu de mort". Il chasse les corbeaux comme pour chasser la mort. La séparation est déchirante : il tente en vain de convaincre sa mère de prendre une gourde remplie d'eau. Il ne peut se résoudre à une mort que sa mère semble, elle, avoir déjà acceptée. En s'éloignant, il se retrouve face à une scène fantasmatique où il voit un jeune homme se battre avec son père, car celui-ci ne veut pas rejoindre le sommet et se soumettre à cette mort "forcée". La lutte s'achève par la chute du corps du père aux pieds de la montagne. Même si l'attitude de ce père s'oppose à celle de la mère du protagoniste, cette scène imaginaire ravive le sentiment de remords du fils : la violence physique entre les deux hommes évoque la violence morale de l'abandon de sa propre mère. La soudaine apparition de la neige lui donne une dernière raison pour retourner auprès de sa mère afin de s'assurer qu'elle n'ait pas froid. Celle-ci lui fait signe à plusieurs reprises de partir. Avant de rebrousser chemin, il s'écrit : « - C'est vrai qu'il neige ». Cette phrase semble démontrer que le fils a compris et accepté la mort de sa mère. La neige, eau glacée, signe la fin de la vie maternelle : le liquide ne coule plus, il est figé. La figure maternelle est ensevelie par la matière aquatique qui a perdu sa propriété essentielle, l'écoulement²¹. Les plans fixes qui présentent la mère recouverte de neige en train de prier signent une beauté presque picturale. Cette beauté pourrait évoquer celle qui réside juste avant la mort et qui a pour fonction, selon Lacan, de barrer l'accès à l'horreur, « à une horreur fondamentale »²². Le corps de la mère est « pareil à une chrysalide qui se prépare à une ultime et indicible métamorphose »²³, une réincarnation telle que la conçoivent les religions shintoïste et bouddhiste japonaises. En effet, dans la civilisation asiatique, le temps est souvent appréhendé comme cyclique et « la dimension temporelle est au cœur de l'être au

²¹ On notera également que la neige et le froid sont également reliés à l'infertilité et à la désolation dans certains films asiatiques, comme dans *SnowPiercer* (2003) de Bong Joon-ho où l'humanité a été dévastée par une chute brutale des températures, ou dans *Land of Hope* (2012) de Sion Sono où le site de la catastrophe nucléaire est constamment enneigé.

²² Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 776.

²³ Jean Clair, *La Barbarie ordinaire. Music à Dachau*, Paris, Gallimard, 2001, p. 162.

monde »²⁴. Ainsi, comme le souligne Antoine Coppola, « tout un pan de l'esthétique du cinéma asiatique et de son fonctionnement illustre et s'appuie sur des conceptions qui font de l'approche du réel une mesure du Temps »²⁵. De même, dans son ouvrage *Souffle-Esprit*, François Cheng révèle l'importance du temps dans la structure de l'art pictural chinois : selon lui, les œuvres mettraient en scène « une sorte de cosmogénèse continue au sein de laquelle le Temps ne serait autre que l'Espace en mutation, et l'Espace le Temps momentanément en repos ». En partant de cette proposition, nous nous attacherons, en guise de conclusion, à mettre en évidence la manière dont la matière neigeuse, élément paysager et donc spatial, peut évoquer au sein du cinéma asiatique la notion de temporalité.

La neige : un indice de temporalité

La neige qui tombe est, par essence, un bon indice du temps qui passe : elle met plastiquement en exergue la célèbre formule de Cocteau, « la mort au travail »²⁶ qu'opère le cinéma. Mais, plus encore, les neiges successives qui forment des strates, des couches, évoquent inlassablement le recouvrement, l'effacement et l'oubli progressif, mais aussi la mélancolie qui peut s'y rattacher. Ainsi, la figure du bonhomme de neige, que l'enfant de *Petit garçon* s'efforce de détruire dans un ralenti progressif ou celui qu'évoque l'héroïne de *Millenium Mambo* (2001) d'Hou Hsiao-Hsien pour caractériser son amant, serait apte à figurer le caractère instable et transitoire de la neige et, par extension, de toute chose.

Plus encore, les empreintes dans la neige, telles celles de pas qui apparaissent à la fin de *Old Boy*, ou celles créées par les visages des amoureux dans *Millenium Mambo*, trahissent une présence éphémère qui se change instantanément en absence, en vide suivant cette fois-ci une nouvelle modalité : la neige ne représente plus, elle-même, la vacuité mais elle en porte la marque, la trace. Mathias Lavin souligne le fait qu'« en insistant sur l'empreinte, la neige est renvoyée de manière directe à la genèse de l'image »²⁷ et remarque que, dans le film d'Hou Hsiao-Hsien, cette affirmation prend une toute autre ampleur lorsque, pour la dernière scène du film, dans une rue enneigée, la caméra s'attarde sur des affiches de cinéma. La neige signe alors également une possibilité de renouveau car si « elle est

²⁴ Antoine Coppola, *Le Cinéma asiatique*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 22.

²⁵ *Ibid.*, p. 23.

²⁶ Jean Collet, « Entretien avec Jean Cocteau », in *Télérama*, n° 992, 19 janvier 1969, p. 55.

²⁷ Mathias Lavin, *L'Attrait de la neige*, *op. cit.*, p. 83.

« manteau » qui recouvre pour plus tard découvrir, elle est [surtout] tombe passagère qui se veut berceau»²⁸.

Rosine Bénard O'Kelly.

²⁸ Gilbert Durand, « Psychanalyse de la neige », in *Champs de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 21