



De brins d'herbes en palingénésies filmiques : renaissances de la nature et des images

Vincent Deville

► To cite this version:

Vincent Deville. De brins d'herbes en palingénésies filmiques : renaissances de la nature et des images. La Furia Umana, 2019, Végéter – Une écologie des formes à partir du végétal, 37. hal-03518025

HAL Id: hal-03518025

<https://hal.science/hal-03518025>

Submitted on 8 Jan 2022

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.

Vincent Deville, « De brins d’herbes en palingénésies filmiques : renaissances de la Nature et des images »

Mon intérêt pour les apparitions de la Nature dans les films, qu’elles soient d’ordre végétal, animal ou minéral, m’a amené à me pencher dernièrement sur un motif d’apparence parfaitement anodine : les herbes, ou plus précisément les mauvaises herbes, que l’on appelle aussi herbes folles. Ce sont des plantes adventices, qui poussent toutes seules, sans intervention de l’homme, et qui prolifèrent et voyagent, parfois en dehors de leur territoire d’origine. Lorsque ces adventices rayonnent, telles des fleurs de coquelicots rouges au milieu d’un champ de blé, elles attirent le regard du peintre, du photographe ou du simple promeneur. Lorsque ce ne sont que des mauvaises herbes qui sortent d’une fissure dans le bitume en milieu urbain, elles passent le plus souvent inaperçues. Henry Miller a parlé d’une morale de l’herbe : « L’herbe n’existe qu’entre les grands espaces non cultivés. Elle comble les vides. Elle pousse entre, et parmi les autres choses. La fleur est belle, le chou est utile, le pavot rend fou. Mais l’herbe est débordement, c’est une leçon de morale¹. » Mais de quelle leçon de morale s’agirait-il ? À une période où la biodiversité est menacée, où la Nature est diagnostiquée en danger alors que l’espace urbain et bétonné ne cesse de croître, mais aussi à un moment où les centres-villes reverdissent et voient éclore des espaces végétalisés, nous ne voyons plus cette résurgence des mauvaises herbes d’un si mauvais œil, il est même assez volontiers permis d’y voir un métaphorique retour de la Nature : comme si la Nature faisait retour au sein du « culturel » et du « civilisé », comme si la Nature reprenait ses droits². Les philosophes de

¹ Henry Miller, *Hamlet* (1939-1941), Paris, Corrêa, p. 48-49, cité dans Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, Paris, Minuit, édition augmentée, 1972-80, p. 29.

² J’ai ébauché cette étude à l’occasion d’une conférence intitulée « Palingénésies : les renaissances de la Nature » donnée dans le cadre des programmations MuMaBox au Musée d’art moderne du Havre en mai 2015 à l’invitation de Christophe Guérin.

l'Antiquité, comme par exemple le stoïcien Marc Aurèle, employaient un terme pour dire la puissance de renouvellement de la Nature, pour désigner sa capacité à renaître d'elle-même : ils ont parlé de palingénésie. Derrière ce terme, issu des racines grecques *palin* (nouveau) et *genesis* (naissance), on trouve différents niveaux de signification : retour à la vie, renaissance qui est en même temps une régénération ; transformation profonde et salutaire d'un individu, ou d'un groupe d'individus, qui s'apparente à une totale renaissance ; retour à la vie des éléments de la Nature qui passent les uns dans les autres (minéraux, végétaux, animaux), par échanges et assimilations, et qui implique une transformation, un saut qualitatif ; en métaphysique, retour périodique des mêmes éléments (éternel retour) ; pour Charles Bonnet, naturaliste suisse auteur de *La Palingénésie philosophique* (1769), chaque individu porte en lui les germes pour renaître après sa mort selon une existence nouvelle adaptée à un nouvel état du monde³.

On doit à Henri Agel une première tentative d'étude de la palingénésie au cinéma⁴, mais qui l'envisageait essentiellement sous l'angle de la renaissance de personnages en transition dans leur parcours de vie. Je propose ici quant à moi de déceler quelques-unes des formes filmiques de la palingénésie. Le retour de la nature par le végétal sera envisagé comme motif dans les films, mais aussi comme enjeu esthétique, formel et plastique, au sens de Nietzsche pour qui la plasticité est précisément associée à la force de vie et de régénérescence⁵. Nous verrons cependant que la notion de palingénésie est indissociable des forces de destruction et de mort.

Nuit et Brouillard (1956) d'Alain Resnais insiste à trois reprises, par le texte et par l'image, sur le motif de l'herbe qui repousse après le trauma historique de

³ Article « Palingénésie » dans Christian Godin, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Fayard/Éditions du temps, 2004, et dans le *Trésor de la langue française*, version électronique en ligne.

⁴ Henri Agel, *Cinéma et nouvelle naissance*, coll. « Bibliothèque de l'Hermétisme », Paris, Albin Michel, 1981.

⁵ Barbara Cassin (dir.), Article « plasticité », *Vocabulaire européen des philosophies*, Seuil / Le Robert, p. 960.

la Shoah. Dans le commentaire écrit par Jean Cayrol, lui-même ancien déporté, avec le concours de Chris Marker, les circonstances chargent le simple brin d'herbe d'une soudaine gravité. Que nous dit le film de ce retour de la végétation et de la Nature parmi les ruines d'un camp de concentration ? En ouverture tout d'abord, c'est par l'insistance d'un commentaire qui recourt à l'anaphore que Resnais nous donne à comprendre que derrière chaque parcelle de Nature, mais aussi derrière chaque espace culturel censément pacifié et ordonné, pointe la barbarie : « *même un paysage tranquille... même une prairie avec des vols de corbeaux, des moissons et des feux d'herbes... même une route où passent des voitures, des paysans, des couples... même un village pour vacances avec une foire et un clocher peuvent conduire tout simplement à un camp de concentration.* » La forme filmique épouse elle aussi l'anaphore, chaque début de phrase coïncidant avec un début de plan sur un lieu suivi d'un travelling vertical, arrière ou latéral qui vient révéler les restes du camp de concentration derrière ou juste à côté du paysage quotidien. Le paysage et les éléments naturels sont à chaque fois recouverts et remplacés par le camp (sa ruine, sa trace, son musée). La forme employée ici vise à remettre le camp au centre du cadre, dans le champ de vision, tout en le faisant comme émaner de la Nature. C'est alors qu'une phrase étrange fait explicitement mention du motif qui nous intéresse : « *Une drôle d'herbe a poussé et recouvert la terre usée par le piétinement des concentrationnaires.* » Ce qui constitue tant pour l'analyste que pour le spectateur une invitation à questionner ce drôle de retour d'une drôle de Nature et l'usage qu'en fait Alain Resnais. L'herbe avait été piétinée, éradiquée jusqu'à ne plus laisser apparaître que la terre, elle a maintenant repoussé. Une autre phrase attire notre attention par son étrangeté : « *Plus aucun pas, que le nôtre.* » Nous avons remplacé les pas des concentrationnaires nazis, ceux-là mêmes qui avaient piétiné l'herbe, nous mettant ainsi dans l'inconfortable situation de celui qui vient après, non seulement après les victimes, mais après les bourreaux.



On note une seconde mention de l'herbe à partir de la sixième minute du film, dans un passage qui fait se succéder des images d'archives des trains emplies de déportés qui arrivent dans « *la nuit et le brouillard* » (c'est là que l'expression est employée dans le commentaire), et des images en couleurs tournées à Auschwitz sur les mêmes rails qui mènent tout droit à l'entrée du camp de concentration, emplies de mauvaises herbes, alors que le commentaire annonce qu'« *aujourd'hui sur la même voie il fait jour et soleil* », évoquant ensuite des images d'une violente atrocité sans rapport apparent avec ce retour d'une végétation innocente. Le raccord en chiasme est saisissant, entièrement fondé sur une logique de renversement, puisque nous sommes passés en une fraction de seconde de la nuit et du brouillard au jour et au soleil ; du temps de guerre au temps de paix ; du noir et blanc à la couleur ; du mouvement des trains au mouvement de la caméra au-dessus des rails (dont le sens est inversé) ; du mécanique et du systématique (les trains, le camp-usine, la solution finale) au biologique (le végétal) ; de la mise à mort au retour de la vie ; d'une humanité déshumanisée à double titre (des humains qui ne sont plus traités comme tels, par d'autres humains qui ne se comportent plus comme tels – mais c'est justement tout l'enjeu du film que de questionner ce qui constitue l'humanité) à une nature indifférente (une terre qui a enseveli et recouvert des cadavres et sur laquelle poussent des herbes et des fleurs). On assiste ici à un premier véritable effet de palingénésie, à une nouvelle naissance, à une renaissance, au sens biologique : les corps et les cendres sont passés dans la terre (minéralisés) puis dans l'herbe

(végétalisés). Ce retour de la nature est porteur d'une ambiguïté figurative (ces herbes, ce sont les cadavres qui reviennent sous une autre forme) mais aussi d'une ambiguïté anthropologique complexe et inconfortable, qui consiste à interroger de quoi relève ce qui s'est passé là : cela a-t-il seulement relevé d'un moment d'une culture donnée en un lieu donné ou bien cela a-t-il appartenu à la nature ?



Le film y répondra explicitement dans son finale, après avoir formulé, sur les images des charniers, la question : « *alors qui est responsable ?* » À nouveau, un raccord palingénésique nous transportera vers une nature renaissante et verdoyante. « *L'herbe fidèle est venue à nouveau sur les Appelplatz autour des blocks* » annonce la voix du commentaire. Ce retour de la Nature comme retour de la vie est bien ambigu lui aussi : il s'agit d'abord d'une eau marécageuse qui a recouvert les charniers, puis d'une végétation qui repousse parmi les ruines. Si le retour du vivant peut être vu comme une réjouissance, on peut aussi craindre que les herbes et les fleurs ne masquent l'horreur du passé en la recouvrant et en l'enjolivant, et que cette beauté naturelle se révèle terrible en embellissant le lieu d'une infamie. Pour s'en prémunir, les images du dernier travelling insistent sur le camp en ruines (béton, ferrailles...) qui résiste à la Nature qui l'ensevelit peu à peu, le tout dernier cadrage répondant au premier du film : le champ et le ciel seuls au début ; une ruine de camp au centre du cadre à la fin. Le commentaire apporte maintenant une réponse à la question initiale : « *Nous qui feignons de croire que tout cela est d'un seul temps, d'un seul pays, et qui ne pensons pas à regarder autour de nous, et qui n'entendons pas qu'on crie sans fin.* » Pour nous

amener à ce constat terrible à formuler et pourtant élaboré de la sorte par le film : il s'est passé là une chose appartenant à une « histoire naturelle », qui appartient en quelque sorte à l'ordre du monde ou plutôt au désordre qui lui est inhérent, sous forme d'un déchaînement de violences sadiques, meurtrières, libidinales. Si le retour de la nature, en l'espèce des herbes folles, c'est le vivant qui recouvre la mort, c'est aussi le sauvage et l'*hybris* qui promettent de revenir à tout moment. C'est alors en effet une *drôle* d'herbe *fidèle* qui fait retour ici.



Ce motif de l'herbe dans des ruines resurgit en 1964 dans *Bassae* de Jean-Daniel Pollet, un cinéaste qui entretient plus d'un lien avec le style formel inventé par Alain Resnais et Chris Marker à l'occasion de leurs trois collaborations⁶. On peut résumer ainsi les caractéristiques de cette forme-essai qui cultive un ton austère : cadrages et travellings rigoureux ; voix off au ton neutre et au timbre grave ; qui lit un texte original écrit pour le film ; dont les questions abordent entre

⁶ *Les Statues meurent aussi* (1953), *Nuit et Brouillard* (1956), *Toute la mémoire du monde* (1957).

autres l'Histoire, le temps, la mémoire et la mort⁷. D'une durée brève de neuf minutes, *Bassae* prend pour motif unique un temple, « dernier ouvrage signé Ictinos, l'architecte du Parthénon : un dernier petit temple, enfoui dans les montagnes, bâti non de marbre mais des pierres du coin⁸ ». Sans se référer à un événement ni à un temps historique précis, il est ici aussi question de construction architecturale, de ruines, de victimes, de sacrifice, de nature chaotique et cruelle. En l'absence d'images choquantes, le lieu est néanmoins hanté par une présence funèbre, et le temple désigné comme un charnier. Comme chez Resnais, le film construit une suite d'évocations qui reposent sur une dialectique du visible et de l'invisible.



Le jeu des échelles de plan (proche, lointain) et la texture des matières et matériaux (la brume en suspension, la roche dure de la montagne, la pierre travaillée en colonne de temple rongée par le temps qui a fait son œuvre) qui contribuent à intégrer le temple dans son lieu amènent presque à se poser la question : s'agit-il d'une construction humaine ou de la Nature ? Comme le formule le philosophe Georg Simmel : « C'est tout l'attrait des ruines de permettre qu'une œuvre humaine soit presque perçue comme un produit de la

⁷ *Bassae* (1964), tout comme *Méditerranée* (1963) du même Jean-Daniel Pollet, appartient à cette « famille » de films. La présence de Jean Negroni, qui lit en voix off le texte écrit par Alexandre Astruc, et qui deux ans plus tôt avait déjà marqué la bande sonore de *La Jetée* (1962) de Chris Marker renforce encore cette appartenance.

⁸ Stéphane Bouquet, « Jean-Daniel Pollet », *Catalogue du Festival International du Film de La Rochelle*, 2001, repris en ligne sur <http://derives.tv/jean-daniel-pollet/>

nature⁹. » L'historien de l'art Michel Makarius développera la même idée d'un temple perçu comme une étrange excroissance de la Nature, qui crée à travers l'homme :

« Chaque fois, les tableaux montrent une végétation reprenant dans son giron le vestige architectural telle une mère retrouve son enfant perdu ; comme si, au fond, la construction d'un édifice n'avait été qu'un moment d'égarement, une fantaisie de la nature qui, par le truchement de sa créature pensante, l'homme, s'était laissé aller à une étrange excroissance¹⁰. »

Bassae insistera sur les herbes folles qui envahissent le temple en localisant des travellings à leur échelle au niveau du sol et par une butée du mouvement de caméra qui les désigne tout particulièrement. Pollet accentue ici le contraste fort qui existe entre minéral et végétal, entre les blocs de pierre taillée et les fragiles brins d'herbes agités par le vent. Il filme là un rapport de forces, qui pourrait s'inverser si c'était finalement la végétation qui venait à bout de la solidité du roc : l'herbe comme ce qui précède et succède au temps des hommes. Michel Makarius complète son analyse : « À l'image du Forum romain envahi par une végétation proluxe et anarchique, le désordre des vestiges antiques, que se disputent herbes et ronces, apparaît comme la symbiose spontanée de la nature et de la culture¹¹. » Symbiose qui peut également être considérée comme moment d'échange et de réversibilité entre nature et culture, de communication interrègne entre le minéral, le végétal et l'humain : une palingénésie.

Dès ses débuts, Werner Herzog semble lui-même redevable de la forme-essai propre à Resnais et Marker et témoigne, lui aussi, d'un vif intérêt pour les herbes folles. *La Défense sans précédent de la forteresse Deutschkreuz* (1967) puis *Signes de vie* (1968) prennent tous deux pour décor un château ou une forteresse à l'abandon dont la cour intérieure est envahie par les herbes hautes.

⁹ Georg Simmel, « Les ruines. Un essai d'esthétique », in *La Parure et autres essais*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1998, p. 111-118.

¹⁰ Michel Makarius, « Les pierres du temps. Archéologie de la nature, géologie de la ruine », *Protée*, Volume 35, n° 2, automne 2007, p. 75-80.

¹¹ *Ibid.*

Dans le premier, tourné en Autriche¹², le commentaire insiste et comme chez Resnais il redouble le motif : « *Les herbes folles envahissent la cour un peu plus chaque année* » entend-on tandis que l'on observe de jeunes hommes s'adonner à un entraînement militaire loufoque et que la voix off conte l'histoire mouvementée du lieu (« *avant les Russes, c'était un hôpital psychiatrique* »).



Le second film, tourné sur l'île de Kos en Grèce, met en scène des soldats de l'armée allemande pendant la Seconde Guerre mondiale, qui doivent garder un dépôt de munition. Herzog réalise plusieurs plans rapprochés sur les graminées qui entourent les nombreuses ruines de colonnes et de statues antiques qui jonchent la cour centrale. Vers la fin du film, Herzog agence une construction palingénésique : le personnage de Strozeck, pris d'une crise folie, s'est retranché seul dans le fort ; alors que ses anciens camarades viennent le chercher et dialoguer avec lui depuis le bas d'un rempart, celui-ci les observe de haut et,

¹² Le château Deutschkreutz, situé à la frontière hongroise, est racheté en 1966 par le peintre Anton Lehmden. Herzog y tourne son film juste avant que son nouveau propriétaire n'entame d'importants travaux de restauration de l'édifice.

venant placer un crâne de vache devant son visage en guise de masque, il pérore : « *j'ai trop fait miennes les choses humaines* » ; et se défait rageusement de son uniforme déclarant alors : « *mais il faut bien garder quelque chose. Les plantes comme celles-ci, leur nom.* » ; et il disparaît après avoir tiré avec un fusil mitrailleur ; seulement, au lieu de couper le plan, Herzog le laisse durer sur la portion de rempart truffée d'herbes et de fleurs agitées par le vent ; sous nos yeux, Strozeck est ainsi passé de l'humain à l'animal puis au règne végétal. Herzog reprendra un tel procédé près de quarante ans plus tard dans *Grizzly Man* (2005), insistant sur l'importance d'un plan similaire dans un entretien où il explique le travail de dérushage des images de Timothy Treadwell avec des étudiants : « Par exemple quand Treadwell quitte le cadre et que, pendant dix secondes, on voit les herbes bouger dans le vent. J'ai vu qu'un des jeunes avait laissé ces images de côtés. Garde-le ! C'est ce que j'ai vu de meilleur depuis des semaines ! depuis des mois ! des années ! Guettez ces moments, c'est d'eux dont j'ai besoin¹³. »



¹³ Werner Herzog, *Manuel de survie*, Entretien avec Hervé Aubron et Emmanuel Burdeau, Capricci, 2008, p. 51.



D'autres ruines, une ancienne léproserie sur l'île désertée de Spinalonga, constituent une partie du décor de *Derniers mots* (1968), bref court métrage tourné par Herzog en Grèce au même moment que *Signes de vie*. Alors que l'on raconte, en voix in et off, l'histoire du dernier habitant rétif à quitter l'île, jugé fou, on constate que les herbes et même les arbres ont pris la place des habitants dans les maisons. Une circulation palingénésique est exprimée dans un plan qui mêle ruines, squelettes humains et végétation, laquelle se double d'une palingénésie historique par les circonvolutions d'un récit qui se diffracte en couches et temporalités entremêlées.



Citons encore trois occurrences de formes palingénésiques chez le cinéaste allemand, qui m'amèneront à interroger la possible incidence de *Nuit et Brouillard* sur le cinéma de Werner Herzog. Dans *Fitzcarraldo* (1982), le personnage joué par Klaus Kinski revient sur les lieux d'un projet abandonné de voie ferrée dans la montagne. Plusieurs plans montrent une locomotive entièrement prise dans les herbes sauvages. Un homme est resté là pour la

surveiller, fidèle gardien d'un projet dans lequel il est le seul à croire encore, développant des tactiques pour prévenir le vol : « *J'ai trouvé comment chasser les Indiens. Maintenant ils se méfient, les serpents c'est pareil. Je fais passer le courant dans les rails avec un fil de fer relié à la génératrice. Les Indiens ont dû se frire les doigts. J'en vois plus ! Pour les serpents je prends mon bâton et hop sur les rails ! Ils grillent et après plus qu'un tas de cendres !* »



Dans *Échos d'un sombre empire* (1990), le journaliste Michael Goldsmith revient dans l'ancien palais impérial de l'empereur Bokassa en République centrafricaine, où il a été emprisonné et torturé. Herzog filme d'abord l'entrée du lieu, constituée d'un portique et d'un mirador, avant de s'intéresser à la statue de Bokassa écroulée au milieu d'herbes qui recouvrent partiellement ce cadavre de métal, alors que des enfants, eux-mêmes tels des jeunes pousses, tournent autour et l'observent avec curiosité.



Dans *Gesualdo, mort à cinq voix* (1995), après une localisation du château à distance, comme dans *Deutschkreuz*, mais déjà placé dans un écrin de verdure en amorce, nous sommes plongés au cœur du château en ruines où le compositeur italien Gesualdo a vécu et est mort, d'après la légende qui l'entoure, suite à de violentes flagellations qu'il se faisait lui-même administrer. Le gardien qui est là pour perpétuer la mémoire de l'homme et du lieu appuie sur la dimension expressionniste de l'art de Gesualdo, qui, comme ces herbes folles envahissantes, exprime un monde intérieur tourmenté.



Alors que Werner Herzog s'est toujours tenu à distance des lectures politiques et historiques de son œuvre, une approche palingénésique de ses films au gré du motif des mauvaises herbes envisagées comme retour de la Nature semble faire émerger des questions liées à une histoire traumatique qui irrigue souterrainement les films, presque toujours de manière implicite. J'en suis ainsi venu à me poser la question de l'importance et de l'influence de *Nuit et Brouillard* dans l'œuvre d'Herzog. On peut déjà constater une affinité entre la dernière phrase

de *Nuit et Brouillard*, la citation donnée en exergue de *L'Énigme de Kaspar Hauser* (1974) issue du *Lenz* de Georg Büchner et un aphorisme du *Minima moralia* de Theodor Adorno, que je donne respectivement ci-dessous :

- « Et il y a nous, qui regardons sincèrement ces ruines, comme si le vieux monstre concentrationnaire était mort sous les décombres, qui feignons de reprendre espoir devant cette image qui s'éloigne, comme si on guérissait de la peste concentrationnaire, nous qui feignons de croire que tout cela est d'un seul temps et d'un seul pays, et qui ne pensons pas à regarder autour de nous, et qui n'entendons pas qu'on crie sans fin¹⁴. »
- « N'entendez-vous pas ces cris effroyables tout alentour que communément on appelle le silence¹⁵. »
- « Cela fait partie du mécanisme de la domination que d'empêcher la connaissance des souffrances qu'elle engendre ; et c'est la même logique qui mène en droite ligne de l'évangile de la joie de vivre à la construction d'abattoirs humains assez loin en Pologne pour que chacun de nos "compatriotes" puisse se persuader qu'il n'entend pas les cris de douleur des victimes¹⁶. »

Si Herzog évoque très rarement la question de l'Allemagne nazie et ne rattache jamais ses films à cette question dans les nombreux entretiens qu'il a pu donner, on peut cependant penser que ce sujet informe son approche cinématographique. Factuellement, Herzog n'a jamais mentionné sa découverte de *Nuit et Brouillard*. Il y a cependant plusieurs raisons de penser que cette rencontre a bien eu lieu dans ses jeunes années. Béatrice Fleury-Vilatte, dans son livre *Cinéma et culpabilité en Allemagne, 1945-1990*¹⁷, revient sur la réception allemande du film d'Alain Resnais. Lorsque le film est d'abord présenté à Cannes en 1956, la délégation allemande se retire pour protester. Un député chrétien-démocrate parvient ensuite à faire projeter le film à Bonn devant sept cents spectateurs (étudiants, journalistes, fonctionnaires) pour demander la validation d'une diffusion télévisée, qui aboutira, grâce à un résultat de 347 « oui » sur 412 bulletins, à la

¹⁴ Dernière phrase du commentaire de *Nuit et Brouillard*.

¹⁵ Citation en exergue à *L'Énigme de Kaspar Hauser*.

¹⁶ Theodor Adorno, *Minima moralia, réflexions sur la vie mutilée* (1951), traduction d'Eliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Paris, Payot, 1980, p. 60. Cette phrase résonne évidemment beaucoup avec le commentaire de Jean Cayrol déjà cité : « même un village pour vacances avec une foire et un clocher peuvent conduire tout simplement à un camp de concentration ».

¹⁷ Béatrice Fleury-Vilatte, *Cinéma et culpabilité en Allemagne, 1945-1990*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1995.

diffusion à la télévision bavaroise le jeudi de Pâques 1957. Herzog a alors 14 ans et il n'est pas certain qu'il ait pu voir le film si jeune. Cependant, son amitié de longue date avec Volker Schlöndorff peut laisser supposer que les deux cinéastes ont forcément échangé sur ce film : Schlöndorff a souvent raconté le choc de la découverte de *Nuit et Brouillard* dès 1956 alors qu'il étudie dans un lycée en internat à Vannes en Bretagne ; il deviendra lui-même assistant d'Alain Resnais sur *L'Année dernière à Marienbad* (1961) ; avant d'assister Jean-Daniel Pollet dans son odyssée méditerranéenne en 1962¹⁸. Ce qui en quelque sorte contribue à argumenter la lignée formelle dessinée plus haut. À son tour, Pollet filmera sur l'île de Spinalonga pour *L'Ordre* (1973)...

Enfin, pour revenir plus précisément à la réflexion sur l'Histoire qui peut être contenue dans un brin d'herbe et à la portée palingénésique de ce motif de renaissance de la Nature, Herzog s'est lui-même exprimé dans un texte de pensées sur l'Allemagne qu'il a écrit en 1982 dans des termes qui résonnent assez fortement avec notre propos et dont je restitue ici la conclusion, qui termine quant à elle sur une note positive :

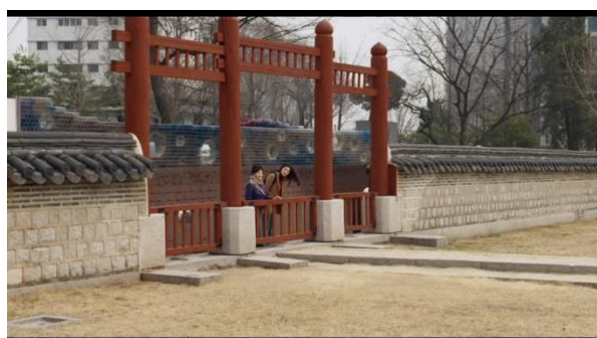
« Tout ce qui est désagréable et détestable, tous les détritiques et la terrible peur qui constituent l'univers sont maintenant révolus pour l'Allemagne. Elle se trouve là devant moi, ses champs éventrés, regardant l'univers au-dessus d'elle et n'espérant que timidement sa renaissance. Tout s'est dissout, produisant la situation la plus inutile qui soit : un vide figé dans des symétries. Dans les mains tendues et retournées, dans les prés et les champs, dans la nature épuisée et dans les yeux ouverts, une pluie légère tombe maintenant. Puis j'ai vu les brins d'herbe se redresser alors que la pluie s'égouttait. Contre ma meilleure connaissance, quelque chose s'est imposé à l'intérieur de moi. Très soigneusement, je passai mes doigts dessus. C'était comme une lueur d'espoir¹⁹. »

¹⁸ À ce sujet, lire : Jean-Paul Fargier, « À la recherche de Jean-Daniel Pollet (WIP3) – Volker Schlöndorff », en ligne sur <http://debordements.fr/A-la-recherche-de-Jean-Daniel-Pollet-WIP-3>

¹⁹ Werner Herzog, « Thinking about Germany » (1982), in Werner Herzog, *A Guide for the Perplexed. Conversations with Paul Cronin*, London, Faber & Faber, 2014, p. 474-475, notre traduction.

Un seul plan de *Haewon et les hommes* (2013) du cinéaste coréen Hong Sang-soo, un plan d'apparence banal, anodin, léger, presque superflu ou tout au moins privé de sens en première instance, peut amener lui aussi à réviser le film, à le reversionner pour mieux en dégager la structure et le sens. À la 53^e minute du film, un homme d'âge mur entre dans un parc et observe Haewon accroupie en train de caresser un brin d'herbe qui a poussé dans la jointure entre des pierres. Il s'agit de la troisième scène située dans ce lieu, il faut alors revenir à ses deux occurrences précédentes pour en saisir la portée. La première intervient en début de film à la septième minute. Haewon se promène en ville avec sa mère qui doit partir pour le Canada. Elles évoquent des sujets liés aux relations amoureuses, à la vieillesse, à la mort. La mère emmène sa fille dans un parc qui est aussi un Temple à ciel ouvert, un lieu où elle venait quand elle était jeune et avait l'âge de sa fille, au moment où elle a rencontré un homme et a eu Haewon avec lui. La mère stipule qu'il est interdit de franchir la barrière rouge, elles restent ainsi dans l'espace autorisé. Un peu plus tard, à la dix-septième minute, Haewon donne rendez-vous à son professeur avec qui elle a une liaison cachée. Haewon ouvre subitement la barrière et s'introduit dans le lieu, son amant l'embrasse et la séquence s'arrête là. La troisième occurrence, située à cinquante et une minutes, est précédée par une scène en bibliothèque où l'on aperçoit Haewon lire *La Solitude des mourants* (1982) de Norbert Elias, dont la quatrième de couverture de la traduction française nous informe qu'« À l'heure où les tabous sexuels sont battus en brèche par une société qui veut assumer son humanité, la mort se retire paradoxalement du champ de nos représentations collectives. Abordée au Moyen-Âge comme un événement social, auquel proches et moins proches se devaient de participer, l'agonie apparaît aujourd'hui comme un ultime égarement de solitude. » Et c'est bien l'angoisse qui hante Haewon depuis le départ de sa mère. Dans un troisième passage au parc, un autre homme, plus âgé, qui se révélera lui aussi professeur, profite de la barrière ouverte plus tôt pour pénétrer plus avant dans le lieu sacré. Il y découvre alors Haewon penchée sur une petite herbe qu'elle

contemple et touche du bout des doigts. Au vu de ce qui précède, pour la jeune fille, cette herbe est tout autant une apparition de vie qu'une apparition de mort. Le brin d'herbe, concentré de vie, devient aussi un concentré figuratif : il rejoue la jeunesse de la mère en ce lieu, maintenant devenue vieille, et dont la mort a été évoquée dans une discussion avec sa fille ; il renvoie à la conception d'Haewon, qui assiste là d'une certaine manière à une scène primitive ; en tant que renaissance de la Nature, le brin d'herbe figure une palingénésie de la mère revenue sous forme végétale. Dans cet écart entre le côté massif du parc-temple et de ses grosses pierres taillées et la fragilité apparente mais pleine de détermination de l'herbe folle, tout comme entre l'anodine banalité d'une mauvaise herbe et les thématiques métaphysiques majeures qui y sont reliées, nous pouvons dire que Hong Sang-soo, au côté des cinéastes qui nous intéressent ici, fait le même constat que le médecin suisse Paracelse (1493-1541) : « La vie est partout la même, dans chaque infime détail comme dans l'ensemble de l'univers²⁰. » Ainsi, à travers les herbes folles, les aspects d'histoires individuelles se reliaient à une Histoire bien plus vaste, selon une vision qui se construit sur une dialectique du détail et de l'ensemble, de l'individu et de l'Histoire, des puissances de vie et de mort à l'œuvre.



²⁰ Paracelse cité dans Robert-Henri Blaser, *Paracelse et sa conception de la Nature*, Genève, Librairie Droz / Lille, Librairie Giard, 1950, p. 8.



Le philosophe Marcel Conche place la Nature comme la première et principale tâche de la pensée pour le philosophe : « Penser est la tâche propre du philosophe, et ce qui est à penser n'est pas ce qui passe en tant que cela ne fait que passer, mais ce qui demeure, à savoir la nature, selon toute apparence. Penser la Nature est donc l'affaire du philosophe²¹. » Dans son introduction, Conche part de l'idée chez Spinoza du *Deus sive Natura*, c'est-à-dire de Dieu ou la Nature, Dieu qui est la Nature. Mais Conche s'oppose à la conception de Spinoza d'une Nature dont les lois seraient partout et toujours les mêmes. Selon lui, penser la Nature n'est pas en saisir l'« essence », mais l'appréhender plutôt comme quelque chose qui excède à la fois la compréhension et la connaissance :

« La Nature s'offre comme ce qui est à penser. "Penser", est-ce comprendre ? On ne saurait comprendre l'infini. Penser est donc plus modeste que comprendre. Ce n'est pas embrasser du regard de l'intelligence la totalité du réel, c'est explorer le réel. [...] Penser, c'est apporter la clarté, *c'est éclaircir*²². »

On reconnaît alors ici une forme de modestie chez les cinéastes de la palingénésie filmique dans leur propension à s'intéresser prioritairement à l'infinitésimal d'un

²¹ Marcel Conche, *Présence de la nature*, PUF, 2001, p. 44.

²² *Ibid*, p. 46-47. On se souvient plus haut de Werner Herzog qui écrivait : « Contre ma meilleure connaissance, quelque chose s'est imposé à l'intérieur de moi. »

brin d'herbe dans la vastitude du monde, afin d'espérer seulement commencer à le penser et le connaître, sans même le comprendre, plutôt que proposer un regard englobant. Aussi faut-il d'abord pour eux ou leurs personnages avoir ce geste d'humilité qui consiste à s'abaisser au niveau du sol, de l'herbe et même d'une minuscule brindille pour initier une pensée du monde et de l'univers : demeurer au plus près de la terre et des puissances de vie plutôt que surplomber le monde depuis le ciel des idées. Pour Marcel Conche, la Nature étant ce qui est toujours là, qui ne vit ni ne meurt pas, elle est ce que l'on peut appeler l'Être, et devient comme on l'a vu, en tant que ce qui demeure, un objet privilégié pour la pensée. Et lorsque Conche démontre cette adéquation entre la Nature et l'Être, il le fait, sans la nommer ainsi, en décrivant une palingénésie :

« Puissance de croissance, elle consent au déclin, à la mort de l'individu, car elle est aussi puissance de renouvellement. Elle ne vieillit pas avec ce qui vieillit, ni ne meurt avec ce qui meurt : elle est "éternelle" et sans vieillesse. Puisqu'elle est ce qui est toujours, elle est ce qu'il y a de plus réel : disons "l'être" tout simplement²³. »

Si la Nature, à travers ses cycles et répétitions, apporte d'incessantes et imprévisibles nouveautés, il est également patent qu'elle se caractérise nécessairement par une omniprésence de la mort, explique Marcel Conche en prenant exemple sur un dialogue du *Critias* :

« "Il n'est rien de sûr, dit Critias, sinon que mourir est le lot de celui qui est né". Est-ce la seule chose tout à fait certaine ? Peut-être pas. Mais il n'est rien de plus certain. Or, l'évidence de la mort est évidence de la Nature : car la Nature est insistante en nous par la mort. [...] Dire que l'étude de la Nature porte "sur la génération et la destruction" des êtres, c'est dire qu'elle a pour objet, pour tout ce qui est, la venue à être et la cessation d'être : la vie et la mort. Penser la Nature comme *phusis*, c'est, suivant l'étymologie, penser la Source génératrice, l'origine et la naissance, la croissance ; mais c'est aussi penser le déclin et la mort. L'évidence de la Nature et l'évidence de la mort ne sont qu'une seule et même évidence²⁴. »

²³ *Ibid*, p. 17.

²⁴ *Ibid.*, p. 12-13.

Nous allons voir maintenant que cette dialectique de la vie et de la mort, qui rencontre également les recherches des présocratiques sur la corruption et la génération, ou plus tard les travaux du naturaliste suisse Charles Bonnet, auteur de *La Palingénésie philosophique* (1769), qui affirmait que chaque individu porte en lui les germes pour renaître après sa mort, dans un retour à la vie envisagé comme un retour *de la vie*, concerne le cinéma au plus haut point et se retrouve ainsi à l'œuvre chez de nombreux cinéastes qui développent une esthétique palingénésique. Je prendrai volontairement trois exemples qui appartiennent à des sphères cinématographiques très diverses pour en montrer la prégnance et la rémanence : *Sirius Remembered* (États-Unis, 1959) de Stan Brakhage ; *Eau argentée, Syrie autoportrait* (France-Syrie, 2014) de Osama Mohammed et Simav Bedirxan ; *Une hache pour la lune de miel* (*Il rosso segno della folia*, Italie-Espagne, 1969) de Mario Bava.

Dans *Sirius Remembered*, Stan Brakhage montre onze minutes de la lente décomposition du cadavre de son chien dans une forêt. Pour dire cette décomposition-assimilation du corps animal en élément minéral qui repasse dans du végétal, Brakhage développe une esthétique de la fusion par fondus enchaînés, surimpressions, mouvements rapides de caméra qui génèrent des filés (notamment qui partent de la terre pour atteindre la cime des arbres et ainsi désigner la trajectoire élémentaire qui passe de l'animal mort et des racines terrestres au ciel), et un montage rapide qui tout en disloquant raccorde tout à tout. Les formes élaborées de montage travaillent dialectiquement avec les puissances de mort et de vie : le chien est à la fois *dismembered* (disloqué, disséqué, démembré) et *remembered* (rassemblé, recomposé, remembered, réanimé, rappelé, ressouvenu) tant par les processus naturels de décomposition que par la forme cinématographique. Stan Brakhage établit quant à lui un lien entre décrépitude physique (le corps) et mentale (le souvenir) :

« J'en venais à accepter la décrépitude d'une chose morte et la décrépitude des souvenirs liés à un être aimé et défunt, et cela sapait tous les concepts abstraits à propos de la mort.

La forme a été modelée, probablement, par le même besoin physique qui fait danser et hurler les chiens autour d'un cadavre. La chanson était mon inspiration, et la danse et le hurlement des chiens autour d'un cadavre correspondait à la structure rythmique ou aux intervalles rythmiques, donnant ainsi naissance à une sorte de chanson²⁵. »

On retrouve dans la démarche de Stan Brakhage une mise en forme du principe palingénésique de transformation des matières les unes dans les autres à des degrés variables de matérialité, tel qu'il a été décrit en 1782 dans un ouvrage célèbre de la littérature alchimique :

« Lorsqu'un homme ou une bête meurt, on les enterre, & il en renaît de nouveau des végétaux. Les végétaux se nourrissent de vapeurs minérales qui par leur volatilité percent à travers la terre jusqu'à leur racine, & deviennent toutes végétales. Les végétaux, lorsqu'ils pourrissent & qu'ils sont devenus d'une nature saline et nitreuse, se résolvent par les Eaux, & sont portés par les fentes et crevasses de la terre, ou par les rivières jusqu'à la mer, & de-là au centre de la terre, d'où ils remontent à la nature minérale. En faisant attention à toutes ces choses, un Amateur comprendra comment l'un se change très naturellement en l'autre. L'un devient fixe, l'autre volatil ; & suivant qu'il acquiert plus de degrés de fixité & de volatilité, il acquiert aussi une qualité différente ; parce que tous les corps, comme il est dit ci-dessus, ne diffèrent que par les accidens [sic], ainsi que les éléments dont ils sont composés²⁶. »

Ou tel que Novalis le synthétise à la même période dans un des aphorismes de son *Brouillon général* : « Degrés de la végétabilité – de l'animalité – de la minéralité²⁷. » Mais l'on peut ajouter encore, en nous appuyant sur les propos de Brakhage qui nous dit avoir transformé une double décomposition de corps et de souvenirs en un chant, que c'est l'acte de création lui-même qui procède de manière palingénésique, ainsi que Robert Bresson l'exprime très explicitement : « Mon film naît une première fois dans ma tête, meurt sur papier ; est ressuscité

²⁵ Stan Brakhage, en ligne sur <https://lightcone.org/fr/film-8557-sirius-remembered>.

²⁶ Anonyme, *La nature dévoilée ou Théorie de la nature*, traduction de Aurea Catena Homeri, *Eine Beschreibung von dem Ursprung der Natur und natürlichen Dingen* (attribué à Kirchweger, Francfort, 1782) par Dufournel, Tome Premier, Paris, Chez Edme Libraire, p. 44-45. Disponible en ligne, numérisé sur Google Play Livres à la page suivante : <https://play.google.com/store/books/details?id=aNA8AAAACAAJ&rdid=book-aNA8AAAACAAJ&rdot=1>

²⁷ Novalis, *Le Brouillon général* (1772-1801), fragment n° 119, p. 44.

par les personnes vivantes et les objets réels que j'emploie, qui sont tués sur pellicule mais qui, placés dans un certain ordre et projetés sur un écran, se raniment comme des fleurs dans l'eau²⁸. » Rythme, danse, chant sont les modalités de la création palingénésique pour Stan Brakhage, où l'œuvre d'art et le geste artistique deviennent un rituel funèbre pour défier le temps et la mort. On trouve chez Charles Baudelaire un tel exemple de palingénésie, ainsi que le fait remarquer John E. Jackson²⁹, qui transforme la mort en vie, la mort en œuvre d'art, dans le poème « Une charogne³⁰ » (1843) dont on peut penser qu'il a inspiré Brakhage, notamment sur le plan de l'imagination matérielle telle que la développe Gaston Bachelard :

« La correspondance baudelairienne est faite d'un accord profond des substances matérielles ; elle réalise une des plus grandes chimies des sensations, en bien des points plus unitaire que l'alchimie rimbaldienne. La correspondance baudelairienne est un nœud puissant de l'imagination matérielle. À ce nœud, toutes les matières imaginaires, tous les "éléments poétiques" viennent échanger leurs richesses, nourrir l'un par l'autre leurs métaphores³¹. »

Chez Baudelaire comme chez Brakhage, il y a transformation et passage vers l'informe de ce qui a perdu sa forme et ses contours : de la figuration concrète d'une chose à son abstraction lyrique, du terrestre au céleste, de la matière à l'idée, de la forme vivante devenue morte à la forme artistique. John E. Jackson relève alors ce paradoxe : « C'est la main de l'artiste qui opère l'achèvement des nouvelles formes qui ont pris le relais des formes naturelles qui s'étaient effacées³². » Une autre palingénésie opère ici à travers l'homme qui renaît comme artiste, les puissances créatrices de la Nature passées en lui.

²⁸ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe* (1950-1974), Gallimard, 1983, p. 20.

²⁹ John E. Jackson, *Souvent dans l'être obscur – Rêves, capacité négative et romantisme européen*, José Corti, 2001, chapitre 6 « Vers un nouveau berceau ? Le rêve de palingénésie chez Baudelaire », p. 121-149.

³⁰ https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Fleurs_du_mal/1857/Une_charogne

³¹ Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 1943, p. 67.

³² John E. Jackson, « Vers un nouveau berceau ? Le rêve de palingénésie chez Baudelaire », *op. cit.*

Pour réaliser *Eau argentée. Syrie autoportrait* (2014), le cinéaste syrien Osama Mohammed, exilé en France, commence par effectuer un montage des images ultra-violentes des conflits en Syrie, qui circulaient sur Internet à l'époque. Ces images, qu'elles soient produites par des victimes ou par des bourreaux, sont toujours insoutenables. Deux gestes président à ce remontage d'images : 1/ un geste par défaut : le cinéaste étant exilé et ne pouvant filmer lui-même ce qui se passe en Syrie, ce sont les seules images en provenance de son pays auxquelles il a accès ; 2/ un geste de prise en charge : assumer la responsabilité de faire quelque chose de ces images qui circulent sur Internet et les réseaux sociaux, pour d'une part en prendre acte et témoigner une forme de compassion devant les images des victimes ; et d'autre part renvoyer à leur statut d'images indignes celles des bourreaux.

Mais le film ne s'en tient pas au remontage d'images : à son premier tiers, il s'ouvre sur une correspondance que le cinéaste débute et entretient par voie électronique avec une jeune femme kurde qui vit dans la ville de Homs assiégée et qui a pris contact avec lui. C'est elle qui va lui transmettre les images qu'il ne peut pas faire lui-même, c'est par ses yeux à elle qu'il verra et que nous verrons la Syrie en guerre, en ruine mais aussi la Syrie qui refuse de plier sous le diktat des bombes et cherche coûte que coûte des moyens de survie : moyens vitaux mais aussi psychologiques et intellectuels. C'est elle encore qui donne son nom au film : « eau argentée » est la traduction littérale de son prénom kurde, Simav. Avec elle arriveront plusieurs types d'images qui vont transformer la tonalité du film, qui passe d'une forme purement élégiaque à une forme palingénésique, pour décrire le retour à la vie qui s'amorce. Cela passe par un renversement figuratif notable : à l'exacte moitié du film, après de pénibles images d'enfants morts et de quartiers détruits par l'armée de Bachar el-Assad, un plan de fleur fait irruption, une jonquille printanière dans un environnement verdoyant au milieu des ruines. Un peu plus tard, une autre forme de renaissance est produite grâce au cinéma lui-même et à l'irruption soudaine de Charlie Chaplin à Homs. Simav cherche un film

à montrer à des enfants à qui elle fait l'école. Elle prend conseil auprès d'Osama, qui lui envoie aussitôt *Les Lumières de la ville*. Cela occasionne une des scènes les plus belles du film, un soulèvement d'allégresse. Comme s'il s'agissait d'une autre répercussion de ce soulèvement, comme si Charlot s'était réincarné en petit garçon Syrien, émerge un personnage qui devient à lui seul en quelques minutes la figure inoubliable du film, effaçant presque sur son passage toutes les horreurs qui l'entourent. Avec la scène du cimetière et des fleurs apportées mais aussi plantées sur la tombe de son père, le petit Omar accomplit à son tour une palingénésie : le père mort s'est transformé en un massif fleuri verdoyant et luxuriant. Nous pouvons penser ici à un autre poème palingénésique, « Le Suicidé³³ » (1900-1917) de Guillaume Apollinaire, qui décrit l'éclosion de trois lys sur la tombe d'un homme, sortant respectivement de sa plaie, de son cœur et de sa bouche. Voilà donc une personne, Simav, décidée à ne pas baisser les bras ; un enfant, à qui le chagrin n'ôte pas son sourire contagieux et réconfortant ; et un cinéaste exilé qui accomplit un montage cinématographique en forme de réparation. Pour contribuer à transformer le monde, et inlassablement travailler à remplacer les images infâmes par les images d'une enfance comme puissance de reconstruction, Osama Mohammed met en œuvre le montage dialectique suggéré par Jean-Luc Godard dans son film *De l'origine du XXI^e siècle* (2000) : « J'ai essayé de couvrir le souvenir des terribles explosions et crimes en tout genre des hommes par le visage des enfants et les larmes et les sourires des femmes³⁴. » Comme si c'était là son devoir de cinéaste, et la seule action en son pouvoir que de couvrir par les images d'Omar et des autres enfants celles des exactions et crimes qui prolifèrent. Les images apaisées et apaisantes du petit garçon, entièrement placées sous le signe de la joie de vivre, viennent aussi contredire les images d'un autre garçon orphelin, vu en début et en fin de film : un jeune garçon en pleurs et en rage, filmé dans un convoi, son père mort à ses pieds, entouré

³³ <http://www.paradis-des-albatros.fr/?poeme=apollinaire/le-suicide>

³⁴ Jean-Luc Godard, Livret du DVD, ECM Records, 2006.

d'hommes avec qui il scande des messages de vengeance, en pleurs et le poing levé. Le petit Omar apparaît bel et bien lui-même comme une jeune pousse vivace au milieu des ruines, porteuse des puissances de vie opposées aux forces de destruction et aux énergies négatives.



Après deux exemples, trouvés respectivement dans le cinéma expérimental américain des années 1950 et dans un documentaire franco-syrien qui traite de l'actualité géopolitique contemporaine, j'aimerais m'arrêter sur un exemple choisi dans un tout autre univers, celui du *giallo* italien de la fin des années 1960.

Une hache pour la lune de miel (1970) prend pour personnage principal un créateur de mode psychopathe spécialisé dans les robes nuptiales. Hanté par l'image de la mort de sa mère, qu'il cherche à élucider, il assassine à coups de hache des jeunes filles qu'il a fait poser pour lui dans des robes de mariées. Quand l'inspecteur chargé de l'enquête (Jesús Puente) rend visite au meurtrier dans la serre où celui-ci cultive de nombreuses espèces de fleurs, occasionnant une scène entièrement placée sous le signe du végétal qui envahit la composition du cadre, il lui demande s'il a un secret pour arriver à de tels résultats et de si magnifiques floraisons. John Harrington (Stephen Forsyth) lui répond alors : de la chaleur, de l'eau, et *un engrais approprié*, ce dernier ingrédient donnant lieu à un zoom sur son regard dont la fausse ambiguïté le rend finalement très explicite. Et lorsque la conversation se poursuit sur la disparition de Rosy, dont l'inspecteur fait remarquer que tout comme les fleurs elle était belle, on comprend dès lors que ce sont les corps des femmes que John a tuées puis brûlées dans un incinérateur qui sont l'*engrais* le plus *approprié* à ses créations florales. La séquence s'achève sur un très gros plan sur les mains du meurtrier serrant des fleurs dans ses mains de manière aussi sensuelle que s'il s'agissait d'un corps de femme, selon une équivalence cette fois rimbaldienne : « Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien, Par la Nature, heureux comme avec une femme³⁵ ».



³⁵ Arthur Rimbaud, « Sensation », mars 1870.



Avec ces trois exemples, qui pourraient largement être augmentés d'autres films au gré d'autres recherches, nous avons montré une affinité de la forme filmique avec une poétique de la palingénésie. Mais si les mauvaises herbes pullulent dans les films et s'accommodent des interstices pour déborder, il apparaît qu'elles rejaillissent aussi de films en films. Ainsi, lorsqu'Alain Resnais, quand il adapte au cinéma le roman de Christian Gailly *L'Incident* (1996), et qu'il choisit d'intituler le film *Les Herbes folles* (2009)³⁶, on peut légitimement se demander pourquoi, et qui plus est, au terme de notre panorama, s'il n'y aurait pas une communication rhizomatique entre les herbes folles de 1956 et celles de 2009. Derrière le ton badin du film, une réelle angoisse pointe, qu'alimentent de nombreuses zones d'ombre, à commencer en ce qui concerne le personnage de Georges (André Dussollier), dont on peut supposer qu'il a déjà peut-être violé et assassiné des femmes³⁷. Le film s'ouvre sur une énigmatique tour moyenâgeuse, sur les murs de laquelle pullulent des herbes folles, avant que la caméra ne zoome et n'abyme notre regard dans le trou noir de sa porte. S'ensuivent quelques plans sur des mauvaises herbes qui prolifèrent au sol dans les fissures du bitume. Soit deux occurrences d'un retour de la Nature dans les signes de la civilisation de différentes époques (la tour de pierre, la route goudronnée).

³⁶ Comme le confirme le producteur du film Jean-Louis Livi : « Les plans d'herbes folles qui traversent le film n'ont pas d'équivalent dans le roman, c'est l'inspiration d'Alain. », in François Thomas, *Alain Resnais, Les coulisses de la création*, Armand Colin, 2016, p. 33.

³⁷ Il est d'ailleurs étonnant de constater que Resnais lui-même dans un entretien atténue vivement cette lecture, alors que le film y invite généreusement ! « Le sourire du chat. Entretien avec Alain Resnais » par Stéphane Delorme et Jean-Philippe Tessé, *Cahiers du cinéma*, n°650, novembre 2009, p. 9-13.



Rapidement, on serait tenté de trouver inquiétant ce retour de la nature et de lui associer le retour des pulsions de meurtre qui rejaillissent chez Georges, lequel exprime assez librement les pulsions et besoins qui l'assaillent, jusqu'à son envie urgente de « pisser », au sein d'un univers bourgeois où tout a été policé (et en effet, ce personnage est saisi d'envies de tuer qui lui prennent visiblement « comme une envie de pisser »). À la demande de sa femme, Georges s'applique à tondre la pelouse, à repeindre la maison, et à organiser de parfaits barbecues du dimanche.

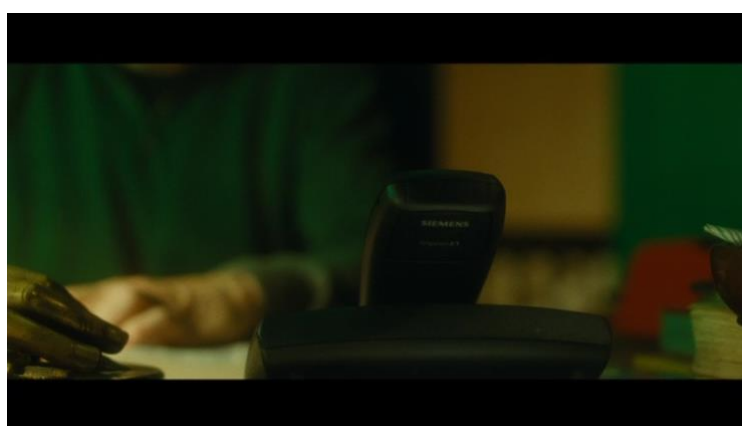
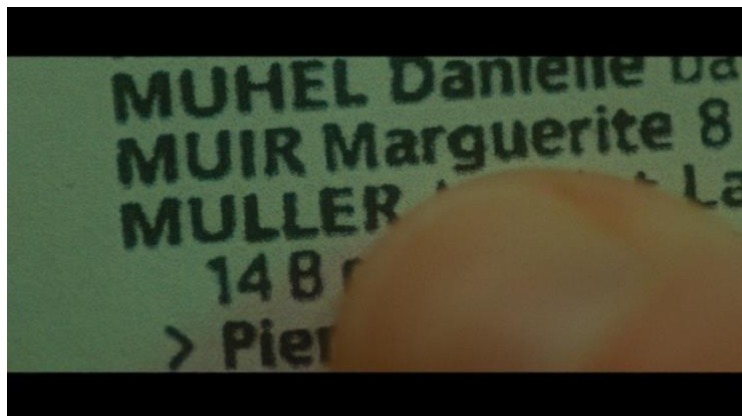
Les « mauvaises herbes » signalent littéralement les mauvaises pensées et le désordre qui ne doivent surtout pas apparaître dans la pelouse du jardin familial, tenu d'être impeccable. Un plan étrangement nocturne, cependant, sur l'outil technique utilisé pour y parvenir accuse quelque chose de plus sombre à tout point de vue. On se demande d'ailleurs comment un tel outil peut aboutir à un résultat si irréprochable. Resnais introduit ici une incohérence vis-à-vis du scénario (et ce ne sera pas la seule), dans une disjonction texte-image : alors que cette tondeuse

archaïque et inquiétante avec ses lames tranchantes apparentes, encore emplies de résidus d'herbes coupées, est manifestement un outil mécanique et manuel, Georges raconte au commissariat (fidèle au livre en cela) s'être fait mal à l'épaule avec le démarreur du moteur de la tondeuse. Ce plan est comme la révélation d'un envers du décor.



La pulsion de meurtre revient de manière récurrente chez Georges : une première fois dans le parking après avoir trouvé le portefeuille de Marguerite (Sabine Azéma), il nourrit des pensées brutales à la vue de deux jeunes femmes qui passent (*« Les buter toutes les deux, leur faire passer le goût de me provoquer. Non mais à quoi tu penses ! Ça va pas, ça te reprend ! Arrête de penser à ça s'il te plait, n'y pense plus ! Tu sais ce que ça t'a déjà coûté, alors. »*) ; dans un message à Marguerite (*« Moi j'appelle ça un désir de meurtre, et vous ? Enfin bon je me dépêche je dois faire cuire les raviolis »*) ; face au policier joué par Mathieu Amalric (*« Il m'a reconnu, qu'est-ce que je fais, je le tue ? »*) ; et à

Marguerite (« *Je ne comprends pas que vous refusiez de me voir... je ne vais pas vous tuer... vous manger !* »).



Emporté dans une lecture induite par cette circulation d'images elles-mêmes adventices entre *Nuit et Brouillard* et *Les Herbes folles*, comment alors ne pas rentrer dans une logique d'interprétation de motifs très orientée : pouvons-nous éviter de penser, devant l'insistance sur un téléphone dont la marque Siemens est appuyée en gros plan, à la collusion entre le régime Nazi et cette marque, qui avait installé ses propres usines dans le camp même d'Auschwitz ? L'insistance, là aussi à coups de très gros plans, sur des listes téléphoniques laissant voir une succession de noms (Muhel, Muir, Muller), ne fait-elle pas penser à des listes de déportés ? Pourquoi, lorsque à bout de nerfs, Marguerite Muir perd ses moyens, la séance de soins dentaires ressemble soudainement à une scène de torture, force gros plans à l'appui sur les pinces et pics, la dentiste terminant excédée et épuisée par cette phrase à sa collègue : « *Je te laisse un type chez moi, si tu veux bien le finir, moi je m'en vais !* » ? Que penser enfin de cet

aérodrome où l'on entre par un imposant portique³⁸ et dont Resnais souligne ensuite par une ligne de fuite en perspective l'alignement de hangars-baraquements, et où on procède à des mises sous tensions depuis un tableau électrique d'un autre temps³⁹ ? Difficile en effet de ne pas retrouver là une mémoire des camps, bien cependant que rien dans l'histoire n'oriente cette lecture, follement alimentée par les herbes sauvages qui sont passées d'un film à l'autre.



³⁸ Celui-ci n'est pas mentionné dans le roman.

³⁹ Le décorateur Jacques Saulnier s'est exprimé à la fois à propos du tableau électrique et du portique : « Pour le hangar où est entreposé le Spitfire de Marguerite Muir, j'ai bricolé ce petit mur assez drôle recouvert d'une vingtaine de disjoncteurs de toutes époques. Quand le gardien de l'aérodrome allume l'une après l'autre certaines de ces lumières, nous sommes dans un temps qui n'est pas forcément les années 2000. » ; « Resnais voulait un portique pour marquer clairement l'arrivée de Muir en voiture à l'aérodrome. J'ai eu l'idée de rendre hommage à Fernand Léger et à *L'Inhumaine* de Marcel Lherbier [1924] et de construire ce portique blanc que nous avons installé sur une route de campagne. Pour moi, le film devenait fou à ce moment-là. Quand je lui ai montré un premier croquis, Resnais a été emballé et m'a encouragé dans ce sens. J'ai un peu forcé la main à la production [...] Et finalement Resnais s'est aperçu que ce portique ne lui était pas si utile. Il a renoncé à en faire quelque chose de flamboyant, si bien qu'on le remarque à peine. » [Je nuancerais cette dernière analyse.], in François Thomas, *Alain Resnais, les coulisses de la création*, op. cit., p. 123 et 127-128.



Resnais trouve chez Gailly une allusion palingénésique qu'il ne peut que conserver. On l'entend en voix off tandis que Georges et sa femme préparent le déjeuner dominical en attendant les enfants et qu'on voit à l'écran la maison filmée en plongée. Cette phrase n'a aucune efficience pour la narration de surface, mais elle rencontre pleinement le projet de Resnais entamé avec *Nuit et Brouillard*. Suzanne (Anne Consigny) fait soudain remarquer de manière impromptue à son mari Georges, au milieu d'une conversation banale sur la cuisson de la viande : « T'as vu le petit frêne, il sort des pousses là où les branches ont cassé⁴⁰. » Après l'accident, le retour de la Nature et de la vie, immanquablement. Y compris si ce retour à la vie, ce retour de la vie ramène avec lui son lot de pulsions plus ou moins contrôlables. Resnais, trouvant une autre phrase en fin de roman, termine sans surprise sur une formulation qui renvoie à la métempsychose mais aussi à une palingénésie. C'est la séquence finale qui aura

⁴⁰ Cette phrase en rencontre deux autres chez Gailly, mais que Resnais ne reprendra pas : « En somme, tout ce qui était vert devait devenir marron, comme tout ce qui vit, l'ensemble de la nature, plantes et hommes... » (p. 126) ; « Quand un rosier trop vieux ne donne plus rien, dégénère au point de faire pitié, faut l'arracher, ça fait pas plaisir mais faut le faire [...] Georges, plié en deux, tirait sur la souche, elle se laissait pas faire, il avait mal aux reins, elle s'accrochait, ça le bouleversait, car si à l'extérieur tout ça était bien mort, à l'intérieur elle était bien vivante, elle résistait [...] » (p. 228)

laissé plus d'un spectateur perplexe ou enjoué par cette folle pirouette d'une petite fille dans la chambre d'une maison appartenant à ce qui ressemble à un hameau de village breton parfaitement étranger à la diégèse qui a prévalu jusqu'ici, et qui demande à sa mère occupée à écrire à l'ordinateur : « *Maman, quand je serai un chat je pourrais manger des croquettes ?* » Lorsqu'il est interrogé à ce sujet, Resnais donnera d'ailleurs une réponse lapidaire mais parfaitement en phase avec l'approche palingénésique qui est la sienne : « La vie continue⁴¹. »

Dans *Le Parti pris des animaux*, Jean-Christophe Bailly, après avoir rappelé que « *Natura naturans* aura été le nom classique donné à cette dépense infinie par laquelle la vie ne s'épuise qu'en se renouvelant, en un processus continu/discontinu d'enclenchements et de ruptures », il rapporte à la formation continue du vivant les concepts de « naissance continuée » chez Merleau-Ponty et de « connecter infiniment » chez Hölderlin, qui en avait fait la tâche poétique par excellence⁴². On retrouve dans le motif et la forme palingénésiques cette prolifération à la fois continue et discontinue des images, notamment quand certaines d'entre elles, problématiques, douloureuses, inadmissibles, irrecevables, renaissent sous d'autres formes, et qu'il nous faut apprendre à les voir. Resnais insiste, une fois encore, sur une image par un panoramique qui recadre ostensiblement la photo agrandie accrochée au mur au-dessus du lit de Marguerite Muir, qui montre un grillage où de nombreux papiers sont accrochés par le vent. Jamais contextualisée, cette image évoque néanmoins quelque chose de la guerre ou d'une catastrophe. On apprend de Jacques Saulnier que, comme d'autres qui décorent l'appartement de Marguerite, il s'agit d'une photographie prise par Resnais lui-même, issue de son livre *Repérages*⁴³.

⁴¹ « Le sourire du chat. Entretien avec Alain Resnais », *op. cit.*

⁴² Jean-Christophe Bailly, *Le Parti pris des animaux*, Bourgois, 2013, p. 57 et 68.

⁴³ « Resnais tenait à ce que Muir s'intéresse à la photographie. Solange et moi, nous avons commencé par mettre au mur des photographies en couleurs de Martin Parr ou d'autres, mais Resnais trouvait que, une fois cadrées pour le cinéma, elles étaient peu lisibles en tant que photos. Un jour, Resnais m'a parlé de son propre album *Repérages*, en disant que nous aurions pu nous en servir s'il avait gardé les négatifs. Nous avons fait des agrandissements à partir du



Dans le texte introductif de ce livre, Jorge Semprun précise que les photographies couvrent la période 1956-1971, et que « les plus récentes images sont celles des champs d'ordures new-yorkais⁴⁴ ». Cette photographie, l'une des rares à occuper une double page, est simplement légendée « New York ». Quelques passages du texte de Semprun me semblent rejoindre bon nombre des préoccupations et démarches dont il a été question dans cette étude, et ainsi lui apportent une conclusion. Semprun explicite son choix des images pour la publication et les principes d'ordonnancement qu'il a adoptés, laissant déjà supposer qu'une image peut en cacher d'autres : « [...] au classement des photos par ordre géographique ou chronologique, nous avons préféré leur montage dans une succession dramatique qui met en relief la cohérence interne de l'œuvre photographique d'Alain Resnais, selon les lois cachées du désir et des fantasmes. » [...] Il précise ensuite l'ordre suivi dans la composition du livre, induisant l'idée d'un événement indicible : 1) « les décors vides, les espaces clos et ouverts des villes où le jeu du destin va se jouer » ; 2) « les personnages font leur apparition : les solitaires, les inquiétants témoins d'un événement qu'ils ne parviendront peut-être pas à raconter » ; 3) « la mort fait son entrée ». Enfin, il développe cet aspect essentiel

livre, dont je dois dire qu'ils sont remarquables. L'imprimeur a superbement caché les plis pour les doubles pages. Et finalement nous n'avons utilisé que ces photos noir et blanc prises à Londres et surtout à New York : des monceaux de papiers qui volent au vent ou collés à du grillage, un chat sur une poubelle, etc. La mise en scène les met vraiment en valeur. », Jacques Saulnier in François Thomas, *Alain Resnais, les coulisses de la création*, op. cit., p. 127.

⁴⁴ Alain Resnais et Jorge Semprun, *Repérages*, Paris, Éditions du Chêne, 1974, n.p.

d'une dialectique du banal et de la gravité, qui se trouve au cœur des formes palingénésiques que nous avons présentées ici : « L'insidieuse beauté des photos d'Alain Resnais, cette inquiétante beauté qui leur vient d'un mélange explosif de platitude quotidienne et de sombres interrogations qui la travaillent en profondeur, il semble bien qu'elle soit inséparable de l'objet même de ces photos, de leur finalité pratique⁴⁵. »

Vincent Deville

Remerciements à Sébastien Ronceray.

⁴⁵ *Ibid.*