

ILLUMINATIONS FÉMININES LYNCH, VON TRIER, SOKOUROV ET KUROSAWA

DIANE ARNAUD

Pour quelle obscure raison rapprocher ces quatre cinéastes ? Sans l'ombre d'un doute parce que leurs films nous ont enfermés au cours des dernières décennies dans des mondes sombres et saugrenus, torturés et repliés sur eux-mêmes. Par des audaces artistiques qui ont pu tour à tour exaspérer ou fasciner, chacun de ces univers a exprimé une forme singulière de pathologie : vague à l'âme mélancolique du côté d'Alexandre Sokourov, emprise obsessionnelle chez David Lynch, perversion sadomasochiste de la part de Lars von Trier, effroi du trauma pour Kiyoshi Kurosawa. Si j'en viens contre toute attente à rapprocher de la lumière ces cinémas où le mal-être et la maltraitance ont été des marques de fabrique, c'est qu'ils se sont confrontés, autour de 2010, à une vision plus sereine de l'altérité en proposant un nouvel éclairage (du) féminin.

L'art de la maltraitance

Pour mieux percevoir cette évolution, il convient de retracer le destin funeste des femmes avant leur illumination. Force est de constater qu'auparavant ces cinéastes ont eu du mal à imaginer et à diriger une femme qui ne soit ni menaçante ni menacée. Les rôles féminins comme la mère agonisante (*Mère et Fils*) ou la génitrice maléfique (de *Sailor et Lula à Antichrist*), la femme fatale (Renee/Alice dans *Lost Highway*) ou la jeune femme évaporée (Sonia de *Pages cachées*, Junko dans *Kairo*), la femme au foyer dépressive (l'épouse dans *Tokyo Sonata*) ou la mariée sacrificielle (Bess de *Breaking the Waves*) associent des images stéréotypées à des projections fantasmatiques vieilles comme le monde. La peur archaïque que constitue le *sexe faible* renvoie à la crainte de la castration et à l'horreur du retour dans l'espace utérin. Cette façon d'envisager les femmes trahit une distance mal réglée, trop éloignée ou trop proche, qui interdit d'aller à leur rencontre et de pouvoir les *connaître*. Le regard porté sur elles passe de la vénération à l'aversion, de l'attraction à l'agression. Forcément, les pires maux physiques et psychiques se voient infligés aux héroïnes : maladie mortelle, folie, démembrément, pendaison, viol, abandon et désolation. L'insistance est telle qu'on est tenté, à des degrés divers, de suspecter ces cinémas de misogynie.

La sentence est certes déjà tombée sur les têtes de David et Lars (elle a n'a fait que planer au-dessus de Kiyoshi et Alexandre). Mais cet argument idéologique ne doit pas faire oublier que pour eux la maltraitance est un art. La mise en péril du féminin se comprend en deçà de la situation narrative car elle correspond avant tout à une prédisposition esthétique. La nécessité d'exercer une maîtrise formelle sur le réel de la fiction a empêché ces quatre cinéastes d'approcher l'altérité

autrement qu'en la soumettant à un contrôle fantasmatique. Incapables d'en faire un portrait de vie saisi sur le vif, ils malmenent l'existence visuelle des figures féminines par des gestes « cinéplastiques » assez marquants, qui prolongent le pouvoir de modulation des tons et des formes relevé par Élie Faure au temps du muet. L'historien d'art avait souhaité la disparition du « cinémime » pour que les « cinéplastes » du futur, débarrassés du sentimentalisme de l'individu, s'ingénient à animer des symphonies visuelles débridées. Sa prophétie est en partie réalisée avec les manipulations opérées par Sokourov, Kurosawa, Lynch et Von Trier sur les images de femmes. Le destin du féminin est d'être neutralisé à l'écran, avec fracas ou dans la plus grande discrétion.

Les héroïnes russes et nippones se retrouvent retranchées du visible et du vivant. À cet effet, outre des choix figuratifs qui déterminent leur posture et leur allure, un travail formel de fond touche à la matière et à la texture de leur image. Ainsi le cinéma de Sokourov augure un sombre devenir pour la chair féminine. Dans *Mère et Fils* (1996), la momification de la vieille femme malade anticipe sa mise à mort, avant que le personnage s'éteigne. Lors de la promenade dans la nature de l'île de Rügen, le jeune homme athlétique porte dans ses bras sa mère exsangue dont le corps est enroulé dans une couverture linceul. Il s'accroupit quelques secondes pour que les rayons du soleil viennent réchauffer celle qui, blottie contre son torse, repose maintenant sur ses genoux. Mais comme la référence à une statue de *pietà* inversée place la mère livide dans la position du Christ mort, la pose provoque l'effet contraire d'une pétrification. N'y a-t-il pas là une douce ambivalence exprimée envers les figures féminines qu'elles soient mères ou prostituées ? Dans *Pages cachées* (1993), la pose hiératique d'une blonde plaintive, vague Sonia de *Crime et Châtiment*, amène à croire qu'elle va, en restant prostrée et suffoquée, se décomposer sur place car les procédés (chers au cinéaste russe) d'anamorphose verticale et de décoloration bleu-vert de l'image créent l'illusion d'un délitement imminent.

La réduction de la femme à une immobilisation mortelle prend une tournure plus directe avec le cinéma de Kurosawa. Dans *Loft* (2005), une momie repêchée, conservée pendant mille ans par l'ingurgitation de boue, devient un objet de curiosité, puis de dégoût et de rejet. Le chercheur obsédé par cette créature marécageuse assiste avec horreur à une résurrection quasi sexuelle. La silhouette sombrement décharnée, dont les linéaments noueux et la grâce effilochée évoquent à la fois la mère empailleée de *Psycho* et une sculpture de Giacometti, quitte la position couchée. Au lieu de l'enlacer, le héros l'empoigne avec



En haut, Isolda Dychauk dans *Faust* d'Alexandre Sokourov
En bas, Laura Dern dans *INLAND EMPIRE* de David Lynch

une vigueur telle que la tête de la momie tombe net. Décapitée, elle se met à relever les bras. Gorgo es-tu là ? En écho, dans *Tokyo Sonata* (2008), la femme au foyer, épouse et mère modèle, reprend la même posture des bras tendus pour demander à son mari de l'aider à se relever du canapé. Seule réponse obtenue : la vibration du silence. Visage blême, air absent, cheveux tirés et membres raidis, cette femme morte vivante résiste à la menace potentielle d'effacement. *Kairo* (2001) a actualisé ce processus de dématérialisation par l'usage des effets spéciaux numériques. Après l'ellipse du *cut*, la jeune et jolie Junko, précédemment vue repliée dans les voilages blancs, n'est plus qu'une poussière de pixels se dispersant au vent. À défaut de devenir une tâche noire après sa rencontre avec un fantôme, la figure féminine est la seule des Tokyoïtes évaporés à disparaître par pulvérisation de l'image.

Les héroïnes féminines sont davantage surexposées aux agressions *tape-à-l'œil* du découpage et de l'éclairage chez Lynch et Von Trier. Le filmage à l'épaule que le Danois s'acharne à utiliser à partir de *Breaking the Waves* (1996) brusque les visages de femmes au point d'en montrer des facettes multiples. L'utilisation des coupes sautillantes couplée aux panoramiques giflés provoque des changements subits. Dans la tenue fébrile du plan, les figures passent du flou au net, du clair à l'obscur. Au cours d'une scène, les faux raccords systématiques octroient la possibilité d'occuper plusieurs positions. Ces volte-face de cinéma, qui rendent la femme filmée incontournable et vulnérable à la fois, dévoilent sa duplicité avant les passages à l'acte du récit. Par amour du sacrifice, le personnage féminin s'impose une vie dissolue (Bess), joue à l'*idiote* (Karen), devient une victime (Grace) corvée à corps et à merci pour les habitants de *Dogville* (2003). En plus des assauts de la prise de vue et des secousses du montage, les marques visuelles (grain vidéo, teinture frelatée, image cramée) prévoient la salissure et l'avilissement à venir.

Lynch malmène les femmes par des coups d'éclats encore plus saisissants de son imaginaire. La nuit du meurtre de *Lost Highway* (1996), les reflets dans les miroirs de la salle de bains démultiplient la brune et langoureuse Renee à l'écran. L'excès de visibilité accordée à cette *Dame de Los Angeles* va de pair avec un effet de morcellement du cadrage, coupe-tête et coupe-sexe, qui préfigure le démembrément de son corps par un mari fou de jalouse. Fred Madison a cru par son geste criminel pouvoir empêcher que Renee lui échappe. La brune glaçante réapparaît en blonde évanescente dans la seconde partie du film. L'Alice de rêve finira dissoute par les ardeurs de l'éblouissement, par la lumière irradiante des phares d'une voiture/projecteur sur sa peau nue et frémissante. Après les ébats sexuels, avant sa disparition, elle susurre à l'oreille de qui veut bien l'entendre : « Tu ne m'auras jamais. » Les présences féminines sont manipulées jusqu'à rendre ostentatoire, obscène parfois, leur statut de projection fantasmatique. La mise en scène de Lynch en vient même à dérégler l'incarnation des rôles. De *Twin Peaks Fire Walk with Me* (1992) à *Mulholland Drive* (2001), les figures du double (Laura/Madeleine, Renee/Alice, Diane/Betty, Rita/Camilla) relient les tourments de l'existence à une vie de clichés cinématographiques : femme fatale, starlette prête à tout, actrice délaissée. Quitte à faire jouer plusieurs personnages à un visage ou à remplacer une interprète par une autre, après l'avoir violentée et vidée du champ à coups de flashes électrisants.

Nouvel éclairage

L'utilisation d'une luminosité extrême, trop grise ou intensément vive, est un des moyens artistiques par lesquels ces cinéastes ont remodelé les femmes à l'image de leur fantasme. Leur geste n'est pas sans radicaliser l'éclairage artificiel que Josef von Sternberg a défendu dans son texte critique intitulé « Plus de lumière » (en hommage à la formule murmurée par Goethe avant de mourir : « *Mebr Licht !* ») et a pratiqué sur les « visages paysages » de son cinéma. Si prolongement il y a, c'est que les gros plans lumineux de l'impériale Marlene Dietrich apparaissaient déjà comme un champ de bataille sublimé, laissant imaginer un conflit d'intérêts entre le génie plastique du créateur et l'aura de l'actrice filmée. Dès lors que le charme mystérieux de la « photogénie » agit sur le spectateur, il est en droit de se demander qui a le contrôle, qui est à la source d'une telle lumière.

La question se repose quand les faces silencieuses de Laura Dern, Kirsten Dunst, Isolda Dychauk et Kyôko Koizumi connaissent une illumination éblouissante aussi inouïe qu'inoubliable dans *INLAND EMPIRE* (2006), *Melancholia* (2011), *Faust* (2011), et *Shokuzai* (2012). Ces montées de lumière, telles des montées de larmes, ont clairement provoqué une émotion de cinéma, de celles qui comportent une sensation d'inédit. Les mots prêtés par Goethe à Faust, qui vient de découvrir Marguerite, s'imposent : « Je n'ai jamais rien vu de semblable. » Lynch, Von Trier, Sokourov et Kurosawa, avec leur dernier long métrage sorti sur les écrans français, réinventent leur façon de filmer les femmes. Sans que la souffrance d'exister et l'inquiétude de disparaître ne s'effacent pour autant, quelque chose de cette altérité enfin transparaît et se libère du destin visuel de la maltraitance. La vie des visages s'allie à l'incroyable luminosité pour faire front commun face à l'adversité. La présence féminine n'est plus éclairée par les pleins pouvoirs d'un créateur démiurge ; elle éclaire le film pour qu'il s'ouvre au féminin.

Les illuminations surviennent à partir du moment où la mise en scène permet aux femmes de se détacher. C'est par l'insertion de gros plans lumineux au cours d'une scène phare que les films de Von Trier et de Sokourov accordent un droit de regard et de désir à leur héroïne. Juste après que Marguerite a rejoint Faust dans la blanche clarté de sa chambre, on passe d'un plan large les réunissant à une série de vues rapprochées des futurs amants. Isolé par le resserrement du cadrage, leur visage est plongé dans une lumière soudain plus vive. La jeune femme (à laquelle Isolda Dychauk, actrice allemande de vingt ans, d'origine russe, prête ses traits gracieux et sa moue boudeuse) prend davantage part à l'intensité chaleureuse du rayonnement. Sa figure radieuse et mordorée, délicatement aplatie par des déformations optiques, se confond avec le fond trouble du lumineux si bien que l'origine d'une telle lumière nous revient à l'esprit. Le ravissement ébloui provient de l'entrecuisse de Marguerite révélé dans le film quand Faust la découvre via une contre-plongée de dessous ses jupons. Alors que dans *Sauve et protège* (1988, adapté d'*Emma Bovary*) la nudité féminine crasse et crispée trahissait une répulsion sexuelle et que, dans *Alexandra* (2007), la chaleur maternelle finissait par être étouffante, *Faust* met la jeune femme à nu de manière inattendue. Son portrait illuminé renvoie à la source du désir féminin qui resplendit tel un contre-feu à la tendance élégiaque du cinéma sokourovien.

Kirsten Dunst dans *Melancholia* de Lars von Trier

Melancholia prête un éclat inédit au regard extra-lucide de son héroïne qui vient percer à jour la fiction. Avant l'explosion finale (cadrée à grande échelle) des deux planètes, Justine (Kirsten Dunst), le visage intensément bleu pâle, est l'ultime gros plan du film. Elle prend le temps de nous regarder en face, l'air serein et posé, avant de baisser les paupières sur la fin du prologue de *Tristan et Yseult*, en reprise symétrique avec le tout début du film où elle ouvrait les yeux sur les premières notes de l'opéra de Wagner. L'illumination de sa face mutique, par la lumière de la planète Melancholia, émane aussi de la clairvoyance de son regard caméra. Auparavant chez Von Trier, l'éclairage artificiel servait à relier la curiosité du voyeurisme à la cruauté de l'action. Souvenons-nous. La voix off de John Hurt commente « l'infime changement de lumière » sur la scène de *Dogville* quand Grace (Nicole Kidman) est longuement épée par les habitants avant d'être accueillie. Et de nouveau la lumière de studio change dès lors que la star découvre l'Amérique profonde sous son vrai jour. De bonne à tout faire, elle devient une liquidatrice sans merci. La mise en scène de *Melancholia* traite la dualité féminine de manière moins binaire puisqu'elle s'apparente à un pas de deux dansant entre les trajectoires opposées de deux planètes faites femmes : la brune Claire, ancrée puis apeurée face à un danger qui la dépasse, la blonde Justine, désemparée puis déterminée face à la catastrophe qu'elle prévoit. C'est Kirsten Dunst qui résiste le mieux à l'agitation sadique du filmage par sa capacité à tenir la pause et la pose. Elle capte alors la *lux* de la mélancolie, et l'absorbe dans son jeu pour qu'elle rejoisisse dans le bleu perçant de ses yeux. Une nouvelle direction d'actrice, plus réflexive, s'est peut-être fait jour chez Von Trier.

La possibilité accordée aux présences féminines d'éclairer le film advient parfois *in extremis*. L'histoire formelle fait alors rimer illumination avec libération. Dans *INLAND EMPIRE* et *Shokuzai*, les femmes luttent contre les images projetées sur elles avant de prendre possession de leur façon d'être, de se transformer aussi. Laura Dern, à quarante ans, illumine la dernière œuvre de Lynch quand elle finit par se libérer de l'emprise

exercée par les hommes de l'ombre. Elle a dû subir les agressions plastiques orchestrées de main de maître, tels les coups de projecteurs qui ponctuent ses dédoublements et ses défigurations. La star Nikki Grace est d'abord placée, pomponnée, sous les *spotlights* pour interpréter Sue Blue sur le tournage du film dans le film. Ensuite le dérèglement de la fiction provoque une confusion entre l'actrice hollywoodienne et son rôle fantasmé. Nikki dédoublée se retrouve dans la peau de son personnage, traquée sur le plateau, effrayée à la vue d'un homme, producteur influent et mari trompé. Son visage grimaçant de peur est flashé par une lumière blanche, avant qu'elle se réfugie à l'intérieur d'un décor. Coincée dans la vie pavillonnaire de son rôle devenu réel, elle chute encore plus bas, sur le trottoir de Hollywood Boulevard, avec les prostituées qui s'étaient glissées munies d'une lampe torche dans son salon à moquette rose. Des éclairs lumineux, telles les flèches tracées par les peintures futuristes, électrisent sa face défaite au point de hurler. Déjà, à la fin du film *Twin Peaks*, les flashes stroboscopiques, synchrones avec les frappes du couteau, avaient tué Laura Palmer puis éclairé sa résurrection en icône glamour dans le tableau final d'une Annonciation rococo. La femme blonde de *INLAND EMPIRE*, par la force de l'âge mûr, met un terme aux outrages sidérants et aux bonnes grâces de l'éclairage. Après sa mort en studio, elle quitte les projecteurs, elle sort de l'emprise des clichés. Face à l'énigmatique personnage du « Fantôme », elle lui tire dessus des balles qui deviennent des lucers irradiantes à même d'éblouir cette figure de créateur malveillant. L'héroïne vient au bout de son rôle d'actrice en passant de l'autre côté du couloir. Marqué par les épreuves mais apaisé, son visage illuminé engendre des surimpressions en série qui président à la libération joyeuse des autres créatures emprisonnées. Le film de Lynch a donné à Laura Dern le pouvoir de figuration cinéplastique réservé aux hommes de l'ombre. Kiyoshi Kurosawa rejoint lui aussi la *Cité des femmes*, sans retour possible dans le train masculin auquel l'œuvre de Fellini se raccrochait en réveillant Marcello de son rêve. *Shokuzai* est éclairé



Eiko Koike dans *Shokuzai* de Kiyoshi Kurosawa

par la destinée de son héroïne principale, Asako Adachi, interprétée par la magistrale Kyōko Koizumi. Cette même actrice campait dans *Tokyo Sonata* la femme au foyer momifiée dont l'*illumination à vue* a frappé les esprits. Ayant fini par se lever de son canapé, et par être enlevée, elle se retrouve au bout d'elle-même, au bord de la mer, pour « repartir à zéro » dans la nuit noire de l'oubli. Tandis que le jour se lève, des forces plastiques lui reviennent au cours du plan long. L'*illumination progressive* de son visage renaissant lui fait quitter son masque immobile et éclaire son retour à la vie. Par comparaison, *Shokuzai* semble remonter au temps de *Retribution* (2006), où la lumière froide s'abattait sur les jeunes femmes pour sceller leur destin de victime et révéler leur statut fantomatique. Les héroïnes, qui ont été témoins quinze ans auparavant du meurtre de la fillette d'Asako, sont soumises à des interventions quasi surnaturelles de l'éclairage qui rendent criante et cruelle la dimension stéréotypée de leur image : un spot électrique fige la jeune épouse modèle en *femme poupée*, lors du rituel conjugal d'exhibition privée ; des lueurs sombres flottent autour de l'enseignante justicière qui expose sa malédiction de *femme amazone* ; des éclats rouges et blancs flashent le visage d'une *femme ours* courant après un véhicule qui s'éloigne. La source de ces dérèglements lumineux provient, de manière indirecte, du ressentiment de la mère endeuillée. C'est sa colère froide, parfois rehaussée d'éclats, qui a éteint la chaleur des couleurs et renforcé la terreur des contrastes. Mais cette atmosphère de condamnation se dissipe à la fin de *Shokuzai*. L'*illumination* est celle d'une trajectoire sensible qui conduit à poser un regard moins dur et désespéré sur la destinée des femmes. Après avoir fait la lumière sur les crimes de son passé, Kyōko Koizumi réfléchit dans une clarté inquiète, mais libre de tout soupçon, à l'horizon incertain qui l'attend. Elle se met enfin à exister.

INLAND EMPIRE, *Melancholia*, *Faust* et *Shokuzai* figurent parmi les plus beaux films de Lynch, Von Trier, Sokourov et Kurosawa. Cette heureuse ouverture au *féminin* peut s'envisager dans le sens qu'en donne Levinas, celui d'un « accueil » à toutes les formes d'altérité, mais aussi d'après la perspective indiquée par Catherine Malabou d'un « lieu passant » pour les transformations identitaires¹. ■

1. Catherine Malabou, *Changer de différence. Le féminin et la question philosophique*, Paris, Galilée, 2009.