

Séquences

La présence de la mort au cinéma

Patrice Hovald

Angoisse et peur
Number 39, December 1964

URI: id.erudit.org/iderudit/51831ac

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN 0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Hovald, P. (1964). La présence de la mort au cinéma. *Séquences*, (39), 20–26.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1964

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online. [<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>]



This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research. www.erudit.org



Le septième Sceau, d'Ingmar Bergman

LA PRÉSENCE DE LA MORT AU CINÉMA

Patrice Hovald

Une allée déserte. Quelqu'un qui s'en est allé là-bas. Le vent de nulle part sur des arbres soudain présents. Et cette criante souffrance qui monte du ventre, atteint la gorge, monte à la bouche qu'elle sèche. Plus que la mort foudroyante de Farley Granger qui n'était pas encore le fusillé de *Senso*, Franz Mahler abandonné dans un bleu de Manet parmi les chants des soldats s'éloignant, mais le frère personnage voué aux balles de *They Live by Night*, le premier film de Nicholas Ray, m'atteint

cette mort absente du *Parc* de Philippe Sollers, ce désespoir qui rôde parmi les plans les plus désespérés — parce que les plus beaux — qui me hantent, mémoire glacée, mémoire noire et blanche qui se dissoudra avec moi, quelque jour éclatant où dans la neige du *Pianiste* de François Truffaut, comme Marie Dubois, je poserai mon visage; quelque nuit où, plus seul d'être parmi la vie secrète et multiple qui bougera dans les ténèbres, comme Ghigo Amerigo Casamonti au terme de la *Viaccia* de Mauro Bolognini, je viendrai déposer ma mort près de la maison que j'aimais.

1. L'errance du mal de vivre

La mort c'est de n'être plus debout. D'accorder au corps l'exact dessin et les semblables contours de son ombre couchée. La mort, c'est de n'attendre plus. C'est ne plus dominer de son haut coeur l'horizon en alerte de son être entier, c'est d'avoir amené ses couleurs, c'est d'avoir rendu les armes. C'est d'acquiescer indéfiniment et, infiniment, d'être livré à l'errance du mal de vivre.

Alors, avec Valéry Larbaud dire:
*J'avais le coeur serré
comme quand on voyage
Cueille ce triste jour d'hiver
sur la mer grise
Et laisse-moi cacher les yeux
dans tes mains fraîches*

Et ajouter avec Gérard de Nerval:

*Je suis le ténébreux, —
le veuf, — l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine
à la tour abolie.*

La mort? C'est dans la mémoire que cela se passe. Qu'Elle passe. Et sans doute est-ce pour cette raison que nul mieux qu'Alain Renais aura su envisager la mort. Qu'est-ce qu'*Hiroshima* ?

—*Regarde comme je t'oublie...*
—*Regarde comme je t'ai oublié...*
—*Regarde-moi...*

que *Marienbad* ?

—*Où êtes-vous...*

mon amour perdu...

—*Ici... Je suis ici... je suis
avec vous, dans cette chambre.*

—*Mais non, ce n'est plus
vrai, déjà...*

que *Muriel* sinon l'allée déserte justement où les ombres grises se fondent dans un automne qui est l'hiver déjà? *Muriel* et sa chanson:

*On se perd, on se retrouve
On fait le mort
Dans la mémoire
A quoi bon, je te découvre
Bouche cousue, lettre morte
Regard éteint
Nous sommes déjà en retard
Sur notre amour
Presse le pas
Presse ton coeur
Et déjà le bruit du train*

Cette vitre qui s'éteint. Cette vitre brouillée de pluie que Juan Antonio Bardem — le trop vite oublié — nous imposa jadis à la fin de *Calle Mayor* n'était-elle pas la mort plus que ne l'ont jamais su dire tous les livres de Daniel-Rops? On pourra dire du cinématographe, dans mille ans, lorsqu'une vive lueur, plus brillante, oui, que mille soleils, venue du dérisoire royaume de quelque roi-teleet impatient d'affirmer son *The*

World is mine, ou des confins asiates, aura rasé les dernières colonnes de Samarcande et fait crouler le fronton du Parthénon — on pourra dire du cinématographe ce qu'Yves Bonnefoy, — qui est Le Poète — dit de Douve:

Mourir est un pays que tu aimais.

2. Une île déserte

Mais c'est bien à une certaine mort que je pense. Non point celle incarnée, quoiqu'asexuée, qui s'oppose, dans *Le septième Sceau*, au chevalier Antonius Blok; ni celle même — que nous aimons plus qu'elle ne nous bouleverse, parce que légendaire — des personnages mythiques de la saga de l'Ouest; moins celle aussi à laquelle Bresson voue Jeanne de l'exemplaire et belle histoire, mais la mort qui est Désespérance et Lassitude. Que de fois ai-je vu mourir Plato, Plato de *La Fureur de vivre* crucifié à sa mort dès sa naissance! Et que de fois l'ai-je reconnue avant même qu'elle ne se manifeste dans ces présages qui traversent certains plans de *Sommarlek*. Ombre au plus brillant du soleil, vol solitaire d'un oiseau aigre dans la douceur du crépuscule, vent à peine qui dérange la frange sur le front de la jeune fille. Rien n'est dit, rien n'est montré et pourtant: ce sont quatre cavaliers morts qui chevauchent vers le Nord. Et la

terre inquiète se tait. Et la créature anxieuse s'interroge sur l'instant à venir en souhaitant cette grâce de la peine de mort dont parle, dans *A travers le Miroir*, David dont la fille Karin venait de confier à Minus son frère le mal qui la tue:

— *Ce n'est rien, rien du tout. Je vais très bien. Mais quelque fois je suis prise d'une impatience violente, vois-tu, Minus. Je n'en peux plus d'attendre le moment où la porte va s'ouvrir et où tous les visages se tourneront vers celui qui entrera.*

La mort est de toujours. La mort est moderne. Elle naît aujourd'hui. La peste est contemporaine. Et si l'homme n'est plus couvert des bucons de la peste noire, il est une ombre sur un mur japonais. Il est un corps *gra-ci-eux* de jeune femme appelée Cléo qui va, de 5 à 7, en croyant reconnaître cette mort qu'Agnès Varda nous tendait déjà dans *L'Opéra-Mouffe* et qui crie cette mort, à 17 h. 38, près du lit à colonnes noir, dans le grenier blanc. Vous qui avez aimé Cléo, aimé ses *chansons*, lisez bien et saluez d'un geste moins assuré la seule face et l'unique vérité:

*Toutes portes ouvertes
En plein courant d'air*

Cléo
de 5 à 7,
d'Agnès
Varda



*Je suis une maison vide
Sans toi...
Sans toi...
Comme une île déserte
Que recouvre la mer
Mes plages se dévident
Sans toi...
Sans toi...
Belle en pure perte
Nue au coeur de l'hiver
Je suis un corps avide
Sans toi...
Sans toi...
Rongée par le cafard
Morte au cercueil de verre
Je me couvre de rides
Sans toi...
Sans toi...
Et si tu viens trop tard
On m'aura mise en terre
Seule, laide et livide
Sans toi...*

*Sans toi...
Sans toi...*

Je pourrais, à l'instar d'André Bazin, évoquer les morts, *les éternels re-morts du cinéma*: ceux que la caméra du documentariste — la *muerte* des corridas stridentes — saisit dans le rire de la vie, dans l'instant même où ce rire céda, se corrompt, mourut. Visages casqués des bandes d'actualités des guerres récentes, mains et lèvres de *Mourir à Madrid*, vous êtes en pâture offerts à la mort à chaque passage de la bobine devant la flamme intermittente de la lanterne magique.

3. Un horizon abstrait

Mais ce n'est point là que la Mort est le personnage majeur de

la suite diverse et surprenante que ne cesse de représenter le cinématographe. La mort, c'est Salina s'enfonçant dans les ruelles obscures du *Guépard* sur lesquelles bientôt va poindre une aube d'étain. C'est toute la première partie des *Birds* d'Alfred Hitchcock lorsque dans la tranquillité des choses s'inscrit la mortelle menace. C'est Francesca — elle porte le même nom que la morte de *La Proie des flammes* de William Styron, livre terrifiant — dont le hors-bord se fracassera contre un ponton désert: et nous n'y assistons pas, n'entendant que la déflagration tandis que Losey nous donne à voir le plus beau plan d'*Eva*: une ligne d'eau, un horizon abstrait, l'absence, une fois encore.

Je ne voudrais plus citer de films — le seul visage d'Humphrey Bogart, sous la pluie, dans un cimetière, regardant le marbre blanc élevé sur le tombeau de Maria Vargas, comtesse Torlato-Favrini-aux-pieds-nus, résume à lui seul tout ce qui a été dit sur la mort. Plus citer de films... Ou alors *La Nuit* d'Antonioni? Car ne peut-on avancer que le déchirement que l'on éprouve à voir *La Nuit* a son origine dans la nature même du film qui est de poser avec un sens infini, un sens douloureux, les termes d'une mort qui concerne chacun de nous?

Quelque part au fil des pages de la *Côte sauvage*, Jean-René Huguenin a écrit — avant de mourir — ces lignes qui rejoignent la Mort moderne qui est — l'avez-vous reconnue? —, mes frères, notre solitude:

Vous vous êtes séparés, la nuit tombe, vous êtes seul, et vous fermez les yeux sur la nuit qui tombe et vous invite à mourir. Qui attendez-vous? Qui n'avez-vous pas su reconnaître? La route fuit vers d'autres villages, les volets se ferment sur elle, la route fuit éperdument (...). Au loin, vers la place du vieux marché, tourne la musique de la fête foraine..."

C'est la musique lointaine qu'entendent tous les abandonnés et que j'entends en regardant ce plan d'Anna Karina étendue dans la rue triste de *Vivre sa vie*, la rue froide selon Jean-Luc Godard et que pou dre un rien de neige. La neige venue sans doute de la mort exemplaire du *Pianiste* de Truffaut.

Et lorsque la musique elle-même se tait, la musique foraine, alors c'est la mort selon Chris Marker, la mort glacée du premier film de ce que j'ai appelé le Cinéma différent et qui n'a rien à voir avec la science-fiction, aussi peu qu'ont à voir avec celle-ci *Les Chroniques martiennes* ou *Fahrenheit 451* de



Vivre sa vie, de Jean-Luc Godard

Ray Bradbury, les livres de Jorge Luis Borges ou de Lovecraft — la mort future de *La Jetée* qui en vingt-neuf minutes de photos fixes (sauf une: le sourire de la jeune fille) fait se profiler sur l'espoir sans nom d'un être anonyme les glaciations du futur. Là, enfin d'une manière jamais atteinte, amour, vie et mort sont nés, vécus, anéantis dans un éblouissement à peine entrevu bien que la durée soit quasi éternelle puisqu'un homme se souvenant de son passé (nos jours) est forcé, après la troisième guerre mondiale — nucléaire celle-là — de se projeter dans le futur (donc le futur de notre futur) puis de sa propre volonté rejoint une image de son passé: sur la passerelle, la jetée d'Orly, un homme meurt après avoir aperçu une jeune fille.

4. La quatrième dimension

La Jetée de Chris Marker m'apparaît comme une méditation moderne sur le temps, donc sur la mort. Ou mieux encore: comme une critique de la durée donc aussi de la mort. Pour nous, spectateurs, qui sommes, nous voulons ou nous croyons au présent, le personnage vit au futur (après la troisième guerre mondiale). Mais, pour lui, ce futur est le présent. Par les expériences auxquelles il est soumis, il connaît le futur de la terre, puis son passé qui est notre présent. Mais vivant par retour en arrière son passé, il se rend compte que ce passé n'a pas existé, qu'il est mort avant de connaître sur la jetée, la jeune femme (c'est lui-même qu'il voit mourir, c'est le souvenir de sa propre mort qui le



La Jetée, de Chris Marker

hante) et que les jours qu'il vit auprès d'elle sont à la fois un passé imaginaire (par rapport à son présent) ou un futur qui s'est accompli sans qu'il en ait conscience (par rapport à son passé). Si nous poursuivons en nous le film, l'homme revenu à son présent vit-il un cauchemar? Se survit-il? Ou bien tout le film n'est-il qu'un précipité fulgurant et obsessionnel de pensées, de regrets qui se cristallisent dans son cerveau à la vue de la jeune femme au moment où il meurt?

La Jetée s'achève sur les premières images: la mort du jeune homme. Il n'y a donc qu'un seul instant: cette mort et la photo qui la fixe et l'éternise. Et tout ce que nous avons vu n'est rien d'autre que l'éclatement mortel d'un moi.

La quatrième dimension s'ouvre dans l'éclair de cette mort et l'on peut dire que l'homme, à cet instant précis, qui est notre temps à nous, vit à la fois un présent qui est notre futur, un futur qui est le futur de notre futur, un passé qu'il s'invente et, dans le scintillement de sa dernière perception rétinienne, par son ultime regard — car, a dit Shakespeare "*les yeux sont les fous du coeur*" — un amour qu'il se donne.

Alors la mort au cinéma est bien, au bout de la passerelle d'un aéroport désert, cet homme foudroyé, cette présence rayée, cette absence soudaine, cette certitude déchirante, cet abandon irrémédiable, cette absurdité, cette solitude, ce vent sur une terre de cendre, cette tour abolie.