

---

# Le fantôme et le Réel. L'image transcendante dans le cinéma d'Eugène Green

Arnau Vilaró Moncasí<sup>124</sup>  
Instituto de Investigaciones Estéticas  
UNAM (México)

## RÉSUMÉ

Pour Eugène Green, « la mystique et le cinématographe ont comme vocation la connaissance de ce qui est caché dans le visible ». En accord avec ce credo, l'œuvre de Green prolonge l'héritage d'un cinéma de la transcendance défini traditionnellement comme forme de révélation et stylisation de la réalité. Malgré tout, le cinéaste français se détache de cette tradition en rendant visible l'invisible et en considérant le fantôme comme un élément inhérent de l'image filmique. A partir de cette rupture, l'article suivant postule la présence du fantastique dans l'œuvre de Green comme une expression de la transcendance ; afin de l'aborder, il utilise les deux prémisses qui fondent le discours du cinéaste : la figure de l'oxymore baroque et la parole. A travers ces deux notions, l'article situe la pensée de Green en rapport avec le modèle de l'interprétation figurale conçu par Erich Auerbach en littérature et définit l'existence d'une image transcendante comme la *figure* où coexistent la réalité et le fantôme.

---

<sup>124</sup> Docteur en Communication (UPF de Barcelone), Arnau Vilaró Moncasí est actuellement chercheur postdoctoral à l'Instituto de Investigaciones Estéticas de l'UNAM de México. À partir de sa thèse doctorale, *La caricia del cinema (La caresse du cinéma)*, les recherches de l'auteur approfondissent les relations entre la phénoménologie et la figuration, le cinéma comparé et l'étude du cinéma français après la modernité. Depuis 2009, il fait partie du conseil de rédaction de la revue *Lumière*, il a été professeur d'Esthétique du Cinéma et d'Études Visuelles à l'UAB de Barcelone et travaille actuellement comme enseignant associé au département d'Humanités de l'UOC.

## 1. LE FANTÔME ET LE RÉEL

En 1972, Paul Schrader, dans *Transcendental Style in Film*, réunissait trois cinéastes – Robert Bresson, Carl Theodor Dreyer et Yasujiro Ozu – afin de définir un « style transcendantal » en tant que forme cinématographique spécifique liée à une méthode et à un propos universels. Comme le disait Schrader, tandis que « les différences entre les films de Ozu, Bresson et Dreyer sont culturelles et personnelles, leurs similitudes sont stylistiques et représentent un reflet commun du Transcendant au cinéma » (1999 : 30). L'auteur défendait sa thèse au moins à partir de deux principes : d'un côté, « ce style commun est le résultat de deux contingences universelles : le désir qu'a l'art d'exprimer le métaphysique et la forme d'être propre du médium cinématographique » ; d'autre part, dans la mesure où « le style transcendantal essaie de souligner le mystère de l'existence [...] il s'abstient de toute interprétation conventionnelle de la réalité » (1999 : 26, 31).<sup>125</sup>

Eugène Green est probablement le cinéaste contemporain dont le discours se rapproche le plus de cette tradition. Ses films, depuis *Toutes les nuits* (2001) jusqu'au *Fils de Joseph* (2016), ainsi que ses écrits sur le cinéma (*Présences. Essai sur la nature du cinéma* [2003], *Poétique du cinématographe* [2009]), mettent en évidence une croyance ferme : le cinéma est une expression essentiellement – et ontologiquement – transcendante. Comme le dit le cinéaste, « la mystique et le cinématographe ont comme vocation la connaissance de ce qui est caché dans le visible » (Green, 2009 : 21). Amédée Ayfre écrivait à propos de Dreyer que « la stylisation extrême de ses œuvres permet d'atteindre, comme s'il transpirait dans les apparences, le mystère occulte qu'elles dérobent » (1962 : 96). Avec l'ambition de montrer « ce qui est caché dans le visible », le cinéma de Green prône une stylisation semblable à travers la déclamation de l'acteur, le regard-caméra ou le modèle d'interprétation brechtien, l'approche du corps à travers le fragment, la présence de la lumière à l'image ou le maintien de la caméra fixe après que les corps ont quitté le cadre. Comme nous le verrons plus bas, Green conçoit la stylisation de la réalité à partir de l'esthétique de

---

<sup>125</sup> La citation provient de la traduction de l'ouvrage en espagnol, *El estilo transcendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer*.

Bresson, mais l'approche de « ce qui est caché dans le visible » obéit aussi à l'aventure d'une passion intérieure, à l'abandon au temps présent et à l'écoute du hors-champ dans l'attente d'un signe, éléments par lesquels s'est démarqué le cinéma de la transcendance le plus fidèle au réalisme d'André Bazin : celui qu'inaugure Roberto Rossellini avec *Stromboli* (1950) et que poursuit Eric Rohmer avec *Die Marquise Von O...* (1976), *Le rayon vert* (1986) ou *Conte d'hiver* (1991).

Empruntant ces deux chemins, le cinéma de Green rompt pourtant avec sa tradition en ouvrant la réalité filmée au fantastique : les figures du conte et la résurrection du Chevalier au Lion (*Le monde vivant*, 2003), l'amour de Pascal et Sarah entre la vie et la mort (*Le Pont des Arts*, 2004), le fantôme d'Eustache (*Correspondances*, 2009) ou l'apparition de l'ange de Dom Sebastião (*A Religiosa Portuguesa*, 2009). Si le cinéaste français est héritier d'un cinéma de la transcendance où, selon Ayfre « en faisant sentir l'invisibilité même, en ne l'évoquant que d'une manière détournée, peut-être fera-t-on sentir à la fois son mystère et sa réalité » (1969 : 46), quel lieu occupe le fantôme ? Peut-on parler alors de « transcendance » ? Et s'il en est ainsi, quel lien se noue entre le fantôme et les formes du mystère fondées sur le réalisme ? Dans *Poétique du cinématographe* le cinéaste écrit :

C'est dans le monde conçu comme une réalité finie que l'homme contemporain choisit les éléments à partir desquels il se construit des « fantasmes » : avec ceux-ci, il fait semblant de déstabiliser ses certitudes, tout en s'assurant de jouer avec des « fantômes » et de participer à un jeu vain. Le cinéma lui montre ces mêmes éléments comme des fragments du monde possédant une vérité intrinsèque, mais en lui interdisant la possibilité de « fantasmer » (Green : 2009, 19).

En accord avec les propos de Green, dans la mesure où le cinéma présente la réalité, il présente aussi un monde de fantômes, puisque l'image situe le spectateur face à une « nouvelle réalité ». Mais si cette dernière est possible, c'est parce que Green part de la conviction que ni le visible n'est pas totalement visible, ni l'invisible totalement invisible, que les deux univers répondent à une réversibilité semblable à celle qu'annonce Maurice Merleau-Ponty lorsqu'il considère qu'« il n'y a pas de chose pleinement observable, pas d'inspection de la chose qui soit sans lacune et qui soit totale » et que « réciproquement, l'imaginaire n'est pas un inobservable absolu » (1964 : 107). La nouvelle réalité formée par la matière visible et par l'invisible que la matière « cache » permettrait l'existence du fantôme. Ce monde, Green le désigne comme « le Réel » : un Réel qui réunit le visible et l'invisible pour montrer,

selon le cinéaste, « la réalité du monde » (Green, 2009 : 17-19). Ce Réel est le lieu de l'exploration mystique du cinématographe ou, ce qui revient au même pour Green, le lieu qui définit la spécificité et l'ontologie du film.

Pour aborder ce lieu, Green part de deux idées : la figure de l'oxymore baroque pour concevoir la nature contradictoire du visible et de l'invisible, et la parole comme médiation du Réel. A partir de ces prémisses, nous expliquerons dans les pages suivantes la présence du fantastique dans l'œuvre d'Eugène Green comme matière de la transcendance. Plus particulièrement, notre hypothèse est que si Green considère l'oxymore comme expression de la nature du cinématographe, c'est au processus d'écriture que revient la responsabilité de donner à l'image sa condition transcendante.

## 2. L'OXYMORE COMME FIGURE

Dans *Le Présent de la Parole* (2004) Eugène Green écrit un témoignage sur sa visite de Prague au bout de trente ans. Le fait d'assister à des lieux familiers le submerge dans le souvenir des mêmes lieux visités autrefois. Malgré tout, au fil de son écrit Green avoue l'existence d'une présence spatiale et d'impressions temporelles inaccessibles à la mémoire et à la raison. L'essai de Green manifeste un des éléments les plus significatifs de son œuvre filmique : seule la parole peut prétendre aussi bien à la *visibilité* du temps que l'espace ne montre pas qu'aux impressions du présent qui échappent à la raison. Dans la parole se trouve la langue « qui me donne un nom et un corps dans le monde, / et me montre réel aux autres êtres, / et qui fait que le monde existe en moi » (Green, 2004 : 19) et en elle réside la responsabilité de la quête de ce qui est caché, défini par le cinéaste comme la réalité du monde, un lieu commun : le Réel. Mais dans quelle mesure la parole désigne-t-elle un espace-temps du visible et de l'invisible ? Comment penser la parole comme lieu ?

Dans la célèbre étude d'Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock* (1888), consacrée principalement à l'architecture, l'historien de l'art soulignait le caractère contradictoire du style baroque, créé dans une dissonance entre la pesanteur des formes et leur mouvement exacerbé. A partir de cette même contradiction, Green conçoit l'oxymore de la parole baroque en tant que mode d'action pouvant rompre l'antagonisme irréductible entre la vie intérieure et la vie intellectuelle du

monde. C'est le point de départ de *La Parole baroque* (2001), l'essai où le cinéaste expose la méthode d'interprétation abordée pendant plus de vingt ans dans le Théâtre de la Sapience qu'il fonda en 1977 et où il mit en scène des œuvres de Corneille, Rameau ou Racine. Selon Green, « l'homme du baroque, en même temps qu'il travaille activement à l'élaboration d'un modèle de l'univers qui exclut Dieu, travaille aussi activement pour rendre apparent le Dieu caché » (2001 : 20). Sur les bases de cette croyance, Green configure une pensée de l'image cinématographique. Sa définition part d'une des thèses de Bazin qui pense le cadre comme sacrifice de la réalité : « Il faudra toujours sacrifier quelque chose de la réalité à la réalité » (Bazin, 1985 : 273). Mais si la conception de Green diffère de celle du père des *Cahiers du Cinéma*, c'est parce que la volonté de ce dernier fut de trouver dans le cinéma un langage qui, malgré son sacrifice, s'efforce de préserver la réalité ; pour Green, en revanche, le cinéma devrait s'occuper aussi bien de conserver que de mettre en évidence la réalité en tant qu'elle est transformée. Pour cela, Green écrit : « de nos jours, la seule forme d'expression qui retrouve intégralement l'oxymore baroque est le cinématographe : il enregistre le monde comme une réalité, et le fait apparaître comme un rêve, en nous y dévoilant un monde caché, plus solide que l'autre » (2009 : 18).

L'aventure du héros greenien est marquée par le même but. Le devenir de Daniel, le fils aîné dans *Les Signes* (2006), ou du jeune Vincent dans *Le Fils de Joseph*, par exemple, répond à une recherche qui œuvre à rendre visible un père disparu ou inexistant. Son aventure est engagée à rendre visible l'invisible, mais pour cela il est nécessaire de croire à une autre réalité : créer le père bien qu'il n'existe pas. Émilie dans *Toutes les nuits* et Sarah dans *Le Pont des Arts* sont à travers l'amour que les deux entretiennent le contact avec une autre réalité, avec Jules et Pascal respectivement. Avec eux elles établissent un lien transcendant, supérieur a priori à la relation charnelle avec Henri et Manuel. Mais si les deux héroïnes doivent entretenir une relation avec ce qui est caché, c'est pour que l'amour existe dans l'univers visible lui-même et, par conséquent, pour trouver dans la visibilité même, avec Henri et Manuel, la trace du transcendant. C'est le trajet que Green aborde dans *Correspondances* : le film explique que l'amour entre Virgile et Blanche doit exister dans le visible parce que les deux sont mêlés à une relation entre la vie et la mort, à une relation d'amour hors de la réalité visible entre Blanche et Eustache ; ainsi le proche, dans la mesure où il devient

visible, détermine l'existence de l'au-delà. Par conséquent, si le fantôme apparaît, c'est pour rappeler que celui qui vit dans le « monde réel » n'est pas plus réel que le fantôme lui-même, puisque chacun existe dans la mesure où il est la *correspondance* de l'autre. « Votre corps est réel », dit Pénélope au Chevalier au Lion dans *Le monde vivant* ; « parce que vous l'êtes », répond le Chevalier. Comme Pascal et Sarah à la fin du *Pont des Arts*, Pénélope peut prendre Le Chevalier au Lion dans ses bras parce que la réalité de l'un correspond à celle de l'autre ou, ce qui revient au même, parce que les deux appartiennent au même Réel, au même *monde vivant*. En somme, l'oxymore exprime une image de double relation, cachant l'invisible en même temps qu'il le montre. Voici l'explication qu'Alexandre donne au jeune Goffredo dans *La Sapienza* (2014) à propos de la coupole de l'église de San Carlo alle Quattro Fontane : « si la coupole empêche les hommes de voir directement le ciel, ils en aperçoivent la lumière » ; c'est la même conception de l'image à laquelle se réfère Virgile quand il signale : « Je crois que toutes les images qu'on peut voir forment une image plus grande qui restera toujours invisible. Je ne peux imaginer à quoi elle ressemble, mais je ne peux imaginer qu'elle n'existe pas ».

Sous la définition de cette image et de l'oxymore comme médiation du visible résonne le terme de « *figure* » et plus concrètement le modèle d'interprétation figural qu'Erich Auerbach a défini à partir de l'écriture de Dante. Selon le critique allemand, l'interprétation figurale est l'exercice qui s'occupe de la connexion établie entre deux faits où « chacun ne se limite pas à être lui-même, mais équivaut à l'autre, tandis que l'autre inclut le premier et le consume » (1998 : 99). Par conséquent, les deux pôles de la *figure* se trouvent séparés temporellement, mais situés dans le même temps comme événements, mêlés au courant même de la vie historique, et seul l'*intellectus spiritualis* vaut pour leur compréhension. Séparés par le temps historique, le passé et le futur se rencontrent dans la mesure où ils sont des événements d'une même réalité, mais cette réalité ne peut être vue que depuis un autre espace qui s'ébauche dans un au-delà et qui donne son sens au monde d'ici. Auerbach poursuit plus loin : « C'est ainsi que l'événement terrestre de la prophétie réelle ou de la *figure* fait partie de la réalité qui se consumera immédiatement et parfaitement dans le futur. Mais cette réalité n'est pas future, aux yeux de Dieu et dans l'au-delà elle est entièrement présente, de sorte que la réalité dévoilée et véritable existe

là-bas depuis toujours, intemporellement » (1998 : 125).<sup>126</sup>



*Le Pont des Arts* (Eugène Green, 2004)

Le cinéma de Green tendrait vers une image réunissant les deux pôles de la *figure* définie par Auerbach, ou pour le dire autrement, à montrer la réalité partagée d'espaces-temps distincts. Mais pour parvenir à cette image, en accord avec l'approche d'Auerbach, le visible devrait obéir à la réalité éternelle et intemporelle de la vision de Dieu. Cela explique la construction d'un regard extérieur lors de la rencontre de Pascal et Sarah dans *Le Pont des Arts*. Les deux se rencontrent dans un intervalle d'espace – un pont – et de temps – entre la fin de la nuit et le commencement du jour –, Pascal veut la prendre dans ses bras, mais elle appartient à une autre réalité. « Plus rien ne nous sépare », dit alors Sarah et, à ce moment, nous abandonnons le champ/contrechamp par lequel Green sépare Pascal et Sarah en deux réalités distinctes et nous voyons l'étreinte des corps par le biais de leur ombre. « Nous sommes un corps unique dans la lumière », poursuit Sarah. A travers la lumière Green suggère un univers Réel qui réunit deux réalités distinctes. Cette lumière avait déjà envahi l'espace de Pascal pendant sa tentative de suicide et grâce à elle Pascal *a vu* que son destin était de continuer à vivre. La lumière comme révélation dans le visible apparaît aussi dans *Toutes les nuits* exprimant l'absence de Jules et construisant son lien avec Émilie ; dans *Le Fils de Joseph*, la lumière apparaît lors de la tentative

<sup>126</sup> Les citations des ouvrages d'Erich Auerbach *Dante als Dichter der irdischen Welt* et *Figura* proviennent de leurs traductions espagnoles respectives, *Dante, poeta del mundo terrenal* et *Figura*.

d'homicide du père biologique et sa perception mène Vincent à rencontrer son futur père Joseph. Mais derrière la révélation dans le visible, derrière l'accomplissement de *l'intellectus spiritualis*, si la lumière engendre l'image ce n'est pas pour incarner le fantôme, mais pour *donner à voir* le fantôme et la réalité dans un même univers. Cette lumière qui permet l'existence du Réel, c'est la lumière qui brille dans la nuit, dans *toutes les nuits*, puisqu'elle cache le visible en même temps qu'elle permet de créer la *correspondance*. Dans les pages suivantes nous devons voir comment Green construit cette expression de la lumière dont la naissance part de l'écoute de la parole, puisque comme le manifeste le cinéaste, « la lumière est la matière du Verbe » et « le cinéma, c'est la parole faite image » (Green, 2009 : 15).

#### 4. VOIR LA PAROLE

Selon Auerbach, c'est à travers le langage que Dante pénètre dans le caractère essentiel de son personnage. Concrètement, l'écriture du poète italien réside dans un pari pour la clarté et l'exactitude du vu et l'entendu, et un refus de l'effusion lyrique. Mais en même temps, Dante exige quelque chose qui dépasse toutes ses forces, un travail de démesure, d'élévation, qui est indiqué par la transgression de l'emplacement des mots. Selon Auerbach, la même ambiguïté se manifeste dans la structure du récit, où la précision et la rigidité métrique n'empêchent pas la multiplicité des formes, mais où au contraire, les pauses, montées et descentes de ton, accentuations et élisions des mots provoquent un mouvement multiforme (2008 : 257-274). Finalement, la critique allemande identifie l'unité de la poésie et du vécu dans le texte de Dante avec une vision particulière, celle qui appartient au destin final de la *figure* et que le poète rapproche de l'image en mouvement. « Chaque événement que [Dante] n'avait pas vu directement mais que lui rapportèrent des tiers, devenait en lui une image en mouvement : il écoute le ton de ceux qui parlent, il voit leurs mouvements, il sent leurs impulsions et pense leurs pensées. Tout est un ; et c'est seulement en partant de cette unité qu'il aborde le personnage » (2008 : 245).

Est-ce par cette « image en mouvement » née de la précision du langage et de la description d'un monde qui n'a pas été vu sinon raconté par des tiers – écouté, par conséquent – que le cinématographe exprime la *figure* ? Faire sentir chaque lettre, chaque phonème, ne pas éviter les

élisions et respecter les pauses fait partie non seulement de l'action du personnage greenien, mais constitue son existence même ; c'est-à-dire que Green construit son héros à partir de l'écoute et de la déclamation de la parole. Comment créer un mouvement – une « image en mouvement » – à partir de la parole ? En 1999, dans un entretien pour *24 Images*, Manoel de Oliveira déclarait que « quand on dit d'un film qu'il est statique parce qu'il repose sur la parole, c'est une erreur. C'est à travers la parole, la musique, le son qu'il devient mouvement » (1999 : 26). Green suit le même credo que le cinéaste portugais. Son héros prononce toutes les voyelles latentes, toutes les consonnes après les voyelles, également les consonnes en contact avec un vide phonétique ; il utilise les accents d'intensité pour ces mots qui exigent un *surplus d'énergie* – exclamatifs ou interrogatifs, substantifs ayant une charge émotionnelle en raison de leur contexte, formes verbales qui expriment une action, etc. – et défie la ponctuation psychologique pour créer un effet à partir de la *physiologie de la parole*. Le cinéma de Green a pour vocation l'incarnation de la parole, et à cette fin il part de la *pronuntiatio* et de l'articulation de la déclamation baroque, dont la technique expliquait que le corps de l'acteur se constitue comme lieu de transit de la parole. Pour le dire autrement : l'homme du baroque entendait le corps de l'acteur comme un corps vide, par où passait l'énergie qui entraîne les paroles à travers le souffle. C'est à l'intérieur du corps que se trouvent selon Green les sons *cachés* qui manifestent des aspects de la mémoire de la langue – la pulsion rythmique à base iambique qui renvoie à l'origine indoeuropéenne – e t qui rattachent à une communauté humaine, à un lieu commun à tous les membres, à une sorte d'acte fondateur. La voix de cet intérieur, en tant que dimension spirituelle et lieu commun à tous les êtres, forme alors un corps qui est image de la parole elle-même : « le personnage du théâtre baroque existe par son discours, de sorte que son caractère et son action se trouvent dans ce qu'il dit » (Green, 2000 :122).

En plus de l'écoute et de la déclamation, le parcours de l'incarnation de la parole est défini par l'engagement que le héros maintient envers elle. Au début du *Monde vivant*, la mère de Nicolas remarque que son fils n'est pas dans sa chambre, convaincue qu'il ne reviendra pas puisque « ce qui est dit est dit ». Ce même serment de Nicolas apparaît chez les héroïnes du récit, qui ne peuvent rompre leur engagement envers l'ogre, puisqu'elles sont unies à lui par la parole : « J'ai donné la parole de rester », dit la Dame de la Chapelle ; « Je suis

liée à l'ogre par la parole», dit Pénélope. Comme l'écoute et la déclamation, l'engagement du héros envers la parole n'obéit pas à un raisonnement psychologique, mais à sa croyance en elle comme origine et destin de l'être lui-même. Voilà qui explique le regard-caméra : il indique un chemin vers soi-même – vers la voix intérieure – et vers l'au-delà, définissant un « droit chemin » qui ne sert plus une activité pratique, qui n'a plus de mission, mais qui est un absolu et dont l'objectif est sa réalisation.

La frontalité du regard-caméra situe tous les héros dans une même forme d'image, en réponse au lieu commun que définit la parole. Pour créer ce lieu Green emprunte le « modèle » de Bresson. « Pas d'acteurs. (Pas de direction d'acteurs). Pas de rôles. (Pas d'étude de rôles). Pas de mise en scène. Mais l'emploi de modèles, pris dans la vie. ÊTRE (modèles) au lieu de PARAÎTRE (acteurs) » (Bresson, 1988 :10). Le modèle permet de repousser toute direction qui ne vienne pas de l'acteur, tout rôle ; dans le modèle se trouve l'« être » que Green conçoit comme « ce qui se cache dans le visible », et finalement le modèle transforme l'interprétation dépouillée de dramatisation de l'automate en une interprétation commune à tous les personnages, c'est-à-dire, en l'expression du lieu commun créé par la parole. Pour cela, bien qu'ils appartiennent à des réalités différentes, les corps appartiennent à une réalité commune : Sarah et Pascal, Julie et Dom Sebastião, Pénélope et Le Chevalier au Lion, Blanche et Eustache. Les corps définissent le lieu où culmine le Réel manifesté dans la lumière. Mais si comme nous l'avons vu le cinématographe répond pour Green à l'union des réalités de l'oxymore, c'est le montage qui doit révéler leurs relations. Le grand souci du réalisateur de *L'Argent* (1983) n'est point autre : manifester que la spécificité filmique ne répond ni à une analyse ni à une explication, mais à un ensemble de relations, et que l'image se transforme dans le contact que la relation provoque. C'est pourquoi Bresson constate, se référant au modèle, que « l'important n'est pas ce qu'ils me montrent mais *ce qu'ils me cachent*, et surtout *ce qu'ils ne soupçonnent pas qui est en eux* » (1975 :11). Si les images situent les diverses réalités dans la réalité même du film, à travers le montage, le cinéma devrait révéler tout ce que le visible dans l'image ne peut atteindre. Giorgio Agamben écrivait que « le cinéma a pour élément le geste et non l'image » (1991 : 31-36) se référant au geste comme expression du montage. À partir de Bresson, Green pense le geste de l'acteur en ce sens, pour montrer la direction que la parole emprunte

avec les autres réalités, comme relation, comme *correspondance*. Mais, quel est le geste de la parole ? Où mène le regard du héros en relation avec les autres héros ? Et surtout, comment penser une logique du montage à partir de la parole ?

#### 4. LE GESTE DE LA PAROLE. DU REGARD-CAMÉRA À “DONNER LE JOUR”

Un des éléments essentiels de l'esthétique bressonienne consiste dans la définition du fragment comme ce qui permet de désarticuler la réalité captée et de trouver une nouvelle dépendance à partir du montage. Green emprunterait le fragment pour explorer le geste qui rend possible la relation du visible à l'invisible. C'est-à-dire que, si d'un côté le fragment contribue à mettre en évidence une partie, et pour autant, à suggérer l'invisible du Réel caché, il intensifie par ailleurs la réalité que l'on a décidé de filmer. Ainsi l'exprime le cinéaste : « La partie pour le tout est souvent un moyen puissant de remplir le cadre de la présence réelle de l'être », mais en même temps le choix de la partie pour le tout obéit à une décision éthique : « On ne doit couper dans la chair que si on croit ainsi rendre plus appréhensible l'âme » (Green, 2009 : 84, 85).

Comme dans le fragment, la nature de l'oxymore apparaît aussi dans le regard-caméra du héros. Ce regard se rapproche de ce qu'Oliveira expose dans son cinéma pour revendiquer un mouvement de la parole. Pourtant, la frontalité d'Eugène Green n'exprime pas un détour du regard ou ce que Mathias Lavin définit comme « attention flottante » (2008 : 101). Si le réalisateur portugais nie le contrechamp parce que l'idée de la mort lui est associée (Salvadó : 2012), un destin inaccessible ou un texte original auquel le film ne peut atteindre, dans la confiance des personnages de Green à l'écoute de la parole qu'ils déclament, par contre, le voyage est autre : il mène à la frontalité de l'image, à un regard de face, à arriver à l'autre pour le *voir apparaître*. A travers ce geste, comme nous l'avons vu, le corps devient une expression d'universalité dans la mesure où tous les regards se dirigent au même endroit et, par conséquent, le regard-caméra métaphorise la direction vers le lieu commun qui est l'acte fondateur et le destin du personnage greenien. Pourtant, l'espace qu'occupe la caméra et où convergent tous les regards ne sera jamais montré. Si le champ et le contrechamp convergent dans la même réalité, les deux restent en relation avec un

« autre contrechamp » dont la visibilité n'est atteinte qu'à travers le montage.

Dans *A Religiosa Portuguesa*, Julie rentre chaque nuit dans le couvent pour voir prier Joana, la religieuse. Dans sa dernière nuit à Lisbonne, en l'observant depuis le fond de l'église, Julie décide d'imiter le geste de la pèlerine. Cette fois, en imitant le geste de la religieuse, Julie s'évanouit. Julie aurait vu Joana disparaître de l'autel. « À ta place j'ai vu le vide », dit-elle à – la religieuse. Elle interprète la vision de Julie comme la manifestation qui donne sens à sa prière : Joana disparaît parce qu'elle a trouvé Dieu, et pour autant, elle a fait voir le jour. La religieuse explique à Julie que seul par l'abandon absolu de l'individu – jusqu'à disparaître –, en donnant le jour, nous recevons l'amour de Dieu et nous retrouvons nous-mêmes, en retrouvant la vie.

JULIE : Il m'est arrivé de désirer la mort.

JOANA : La mort n'est pas amour. Quand nous disparaissions à travers de l'amour nous désirons être ce que nous sommes.

JULIE : Et en quoi nous transformons-nous ?

JOANA : En ce que nous sommes.

JULIE : Et que trouvons-nous ?

JOANA : La vie.

JULIE : Trouver la vie est mon plus grand désir.

JOANA : Trouver la vie est donner le jour.

La rencontre de Julie et Joana synthétise des idées qui définissent les rencontres des personnages de Green et qui expliquent l'image cinématographique comme oxymore. D'une part, si comme nous l'avons vu, l'amour requiert un renoncement, c'est parce que l'amour apparaît non comme désir mais comme charité – « L'amour est renoncement et lévitation. Quand l'amour atteint le plus grand détachement, il devient charité » (Green : 2009 : 53) – et alors la disparition du corps n'a rien à voir avec la mort, mais avec le renoncement à la possession et le fait de donner la vie. D'autre part, et par conséquent, nous entendons la figure du fils comme ce résultat, comme la matière qui incarne la voix intérieure et le destin. C'est pour cela que, à travers cette compréhension de l'écoute, de *l'intellectus spiritualis*, Julie donne le jour à Vasco. Cet enfant, comme la fille d'Émilie dans *Toutes les nuits*, incarne le lien entre des réalités distinctes : il permet qu'Émilie rencontre Jules ou rapproche le père et la mère lorsqu'ils font sa connaissance dans *Les Signes*. L'enfant ne naît pas de l'adulte, c'est plutôt par sa naissance que l'amour comme charité apparaît, et pour cela c'est le fils de Vincent qui détermine l'existence du

père dans *Le Fils de Joseph*. En somme, l'enfant incarne la *figure* et l'oxymore, étant porteur de la parole cachée dans le visible comme relation au sein du monde visible. Et ce fils qui émerge comme expression de la lumière, c'est par l'intermédiaire du champ/contrechamp qu'il apparaît. Voici la fin de *La Sapienza* : Alexandre et Aléonor eurent besoin du contact avec les deux adolescents qui connurent Rome, Goffredo et Lavinia, pour donner le jour. « C'est par la lumière que nous aurons des enfants », reconnaît Alexandre. Et c'est au moment où ils trouvent les paroles de l'amour comme charité ou sapience que pour la première fois les visages s'approchent dans la frontalité.



*A Religiosa Portuguesa* (Eugène Green, 2009)

Dans *A Religiosa Portuguesa* ce phénomène est encore plus explicite quand apparaît l'ange de Dom Sebastião pour la première fois, juste avant la dernière visite au couvent. Comme à la fin de *La Sapienza*, l'utilisation du champ/contrechamp, la parole et le regard-caméra sont décisifs pour expliquer la « naissance de l'image », son « donner le jour ». Julie refuse d'emblée de connaître le jeune homme : « dans une autre vie c'eût été un plaisir », lui dit-elle ; mais au moment où l'héroïne affirme qu'elle est certaine de le revoir, le champ/contrechamp conventionnel où les personnages occupaient le même espace de la diégèse est remplacé par un champ/contrechamp frontal et Green ferme

encore plus le cadre sur chaque visage quand Julie affirme que la prochaine rencontre sera un signe. Malgré tout, la frontalité et l'échelle des plans n'indique pas seulement une emphase de la parole. Si Green veut que nous voyons l'objet révélé dans la frontalité c'est parce que pendant le tournage le dispositif oblige l'acteur à ne pas pouvoir voir son destinataire, la caméra reste devant lui, et l'interlocuteur ne peut lui donner la réplique que par la parole. La parole du tournage devient ainsi image à travers le montage. L'image, le visage de Dom Sebastião que Julie porte avec elle, cesse d'être cachée et se révèle dans la rencontre des regards. Voici alors que l'« autre espace » ou l'« autre contrechamp », là où réside selon Auerbach le regard éternel et intemporel de Dieu dans la *figure*, devient possible. Mais ce ne sont pas seulement les regards des personnages qui se rencontrent, mais aussi celui du cinéaste qui regarde à travers la caméra et celui du spectateur pendant le visionnage. « La caméra est le spectateur et rien d'autre que le spectateur », écrit Bazin (2008 : 170). Et Green ajoute que « le 'plan subjectif' n'existe pas, parce que l'œil du spectateur est toujours celui de la caméra, qui lui montre ce qu'aucun regard humain ne pourrait voir en contemplant des fragments du monde » (Green, 2009 : 91). Nous nous trouvons alors avec un unique plan objectif, qui unit au présent le passé et le futur, la réalité et le fantôme, l'aventure et son destin, le phénomène et l'idée.

## CONCLUSION

Green écrit dans *Poétique du cinématographe* : « le cinéaste fait voir la réalité sous la figure, et accomplit un acte d'amour » (2009 : 54). Ses mots synthétisent le trajet parcouru au long de ces pages. D'un côté, la « figure » à laquelle se réfère Green, et que nous avons définie comme le « Réel », coïncide avec le terme inventé par Auerbach : le courant historique qui réunit deux événements séparés dans l'espace et dans le temps. L'objectif de cet article était de dévoiler la *figure* comme l'image par laquelle le cinématographe présente la réalité et le fantasme. Plus particulièrement, notre voyage a consisté à comprendre comment Green, dans la mesure où il conçoit le cinématographe à partir de ce dévoilement, pense l'image comme matière transcendante. Cela arrive, par ailleurs, dans la mesure où le cinéaste « accomplit un acte d'amour ». Comme nous l'avons vu, c'est à travers l'amour que Green pense l'oxymore. L'amour d'Émilie (*Toutes les nuits*), de Sarah (*Le Pont des Arts*), de Blanche (*Correspondances*) ou de Julie (*A Religiosa Portuguesa*).

La réalité de l'oxymore pousse les héroïnes à créer une image qui établit la correspondance entre des réalités distinctes. Mais pour *voir* cette image, il faudrait renoncer à la vision elle-même : renoncer à vouloir situer la réalité d'Henri dans la réalité de Jules, mais reconnaître que pour que Jules existe il est nécessaire qu'Henri aussi soit là. C'est de la sorte que Green pense une façon de *voir* la parole. *Voir* la parole, dont la construction a lieu dans le regard-caméra, impliquerait de renoncer à la possession non seulement de la vision, mais aussi à la possession de l'Autre ; alors, dit Émilie à la fin de *Toutes les nuits*, « il nous restera tout à donner et rien à connaître ». Il s'agit du renoncement qui définit l'amour non comme désir, mais comme charité, comme « donner le jour ». Et voici le fils qui matérialise la vision de la parole, le regard qui permet d'unir les ombres de Pascal et de Sarah sur le Pont des Arts ; le fils devient la *figure*, incarne le Réel, est l'acte d'amour accompli.

Si le cinéma de Green appelle à la transcendance, c'est par sa capacité à soumettre le spectateur au périple de l'incarnation de la parole. Amédée Ayfre disait que l'incarnation au cinéma « ne vient pas d'un naturalisme vulgaire, une recherche de la vraisemblance psychologique ou sociale, mais plutôt du choix bien précis des détails, des objets, des accessoires, des gestes, des sons les plus concrets » (1962 : 96). Comme Dante selon Auerbach, dans l'œuvre de Green, l'incarnation prend la relation même avec le concret de la réalité filmée comme au-delà. La plus grande réussite de Green, en somme, a été de transformer le mystère de l'invisible en une image qui maintienne sa relation avec l'irreprésentable. Et dans ce sens, si comme l'écrivait Ayfre au sujet du cinéma de Rossellini et de Bresson, « c'est dans ces films, où Dieu est partout présent, que l'homme est aussi parfaitement lui-même » (2004 : 70), Eugène Green ne se contente pas de suivre la tradition de la transcendance, il en représente l'aboutissement.

---

## Ouvrages cités

- AGAMBEN, Giorgio. 1991. Notes sur le geste. *Trafic* 1, 31-36.
- AGEL, Henri. 1960. *El cine y lo sagrado*. Madrid : Rialp.
- AUERBACH, Erich. 2008. *Dante, poeta del mundo terrenal*. Barcelona : Acantilado.
- . 1998. *Figura*. Madrid : Trotta.
- . 1969. *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris : Gallimard.
- AYFRE, Amédée. 1962. *El cine y la fe cristiana*. Andorra : Casal i Vall.
- . 1969. *Cinéma et mystère*. Paris : Cerf.
- . 2004. *Un cinéma spiritualiste. Textes réunis par René Prédal*. Paris : Cerf.
- BAZIN, André. 1985. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Cerf.
- BEDOUELLE, Guy. 1985. *Du spirituel dans le cinéma*. Paris : Cerf.
- BRESSON, Robert. 1975. *Notes sur le cinématographe*. Paris : Gallimard.
- GREEN, Eugène. 2001. *La parole baroque*. Paris : Desclée de Brouwer.
- . 2003. *Présences. Essai sur la nature du cinéma*. Paris : Desclée de Brouwer.
- . 2004. *Le Présent de la parole. Précédé de Les Lieux communs*. Paris : Léo Scheer.
- . 2009. *Poétique du cinématographe. Notes*. Paris : Actes Sud.
- GRUGEAU, Gérard; Loisel, Marie-Claude. 1999. Manoel de Oliveira, entretien. *24 Images* 95, 22-29.
- LAVIN, Mathias. 2008. *La parole et le lieu. Le cinéma selon Manoel de Oliveira*. Rennes : PUR.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1964. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard.
- SALVADÓ, Glòria. 2012. *Espectres del cinema portuguès contemporani. Història i fantasma en les imatges*. Palma de Mallorca : Lleonard Muntaner.
- SCHRADER, Paul. 1999. *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid : JC Clementine.
- WÖLFFLIN, Heinrich. 1988. *Renaissance et baroque*. Paris : Gérard Montfort.