

# L'image excédée

Pierre Jailloux

« Le monde des images n'est pas seulement fait pour nous montrer la "belle face" des choses. Sa puissance consiste bien plutôt à critiquer, à ouvrir cela même qu'il rend visible. A nous faire regarder toute chose selon sa double face, voire son double fond, l'inquiétant qui se trouve juste sous le familier, l'informe qui surgit lorsqu'on décide de refendre l'apparence ».

Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte* : motifs de l'incarnation dans les arts visuels, « Ouverture », Gallimard, 2007, p. 58

Le cinéma de Michael Powell est réputé pour sa flamboyance souvent mélodramatique, son chromatisme débridé, ses audaces dramatiques, ses effusions graphiques. L'art s'y fait total, témoignant de l'ambition démiurgique de reconfigurer le monde à sa (dé)mesure. Au-delà de la sidération subie par le spectateur ou de l'enchantement ressenti à la vue de ces fantaisies, s'avoue cependant une crainte, qui concerne la capacité du film à représenter le réel. Sa reproduction se heurte à la complexité de son objet, à l'indicible de son modèle. Dans ces moments où s'expose l'impuissance de l'image à rendre compte de ce qu'elle vise, explose dans le même temps le dispositif qui prenait en charge son témoignage : le miroir, trop petit pour refléter le trop-plein des affects, vole en éclats, livré aux projections soumises à la défiguration. Cette poétique de l'excès et du débordement se traduit de diverses manières dans les films des années 40, avant de mettre à nu ses traumatismes dans *Le Voyeur (Peeping Tom, 1960)*, et révéler l'envers horrifique de ses visions.

Les déflagrations esthétiques autant que narratives s'inscrivent chez Powell dans un cadre *a priori* réaliste : rien ne prédispose à ces tempêtes de l'œil, jusque-là soumis à un spectacle relativement tempéré et préservé de toute éclaboussure. Que ce soit une étude de mœurs favorisée par la confrontation de cultures éloignées (*Le Narcisse noir, Black Narcissus, 1947*), le film d'apprentissage sur le mode « grandeur et décadence » (*Les Chaussons rouges, The Red Shoes, 1948*), le drame sentimental (*Je sais où je vais !, I know where I'm going, 1945*), ou encore, une saga couvrant plusieurs décennies et réalisée en plein conflit mondial (*Colonel Blimp, The Life and Death of Colonel Blimp, 1943*), la tonalité – si ce n'est le genre – dans laquelle s'inscrit la variété des films de Powell ne paraît pas détourner son spectateur de la ligne droite tracée par leur sujet. Même une fantaisie telle qu'*Une question de vie ou de mort (A Matter of Life and Death, 1946)* prend corps sur les cendres encore fumantes de la guerre. D'une manière certes moins franche, les autres films cités vont très vite s'affranchir de leur cahier des charges, pour emprunter progressivement des chemins de traverse, et finalement aboutir en territoire inconnu.

## Vertiges de l'œil

Les échappés de cette école buissonnière vont fureter du côté de l'imaginaire. Les nonnes du *Narcisse noir* se voient ainsi confrontées au poids des croyances hindoues, la jeune héroïne de *Je sais où je vais !* explore les rituels et superstitions d'une petite île des Hébrides, tandis que la sauvageonne de *La Renarde (Gone to Earth, 1950)* est hantée par la légende du Chasseur noir. À force de se risquer hors des sentiers battus, ces aventuriers finissent par se perdre. De manière exemplaire, *Les Chaussons rouges* voit l'invasion de la réalité par le conte, lorsque le récit d'Andersen ne se contente plus de sa représentation sur scène, mais s'en échappe pour investir le monde et l'existence de la jeune ballerine Victoria Page (Moira Shearer). La longue scène de représentation du ballet éponyme cristallise le «débordement du conte dans la diégèse»: l'imaginaire «résiste et ne se laisse pas encadrer, littéralement, par la scène. Récalcitrant, il se déverse au-dehors»<sup>1</sup>, jusqu'à provoquer la disparition de la danseuse. *Le Narcisse noir* est victime du même épanchement, lorsque le substrat mythologique de l'ancien harem contamine les esprits et conduit à la métamorphose sans retour de sœur Ruth (Kathleen Byron). La fable de Corryvreckan (ce jeune Viking résistant durant trois jours à un immense tourbillon pour prouver son amour) évoquée par *Je sais où je vais !* prend vie lorsque Joan (Wendy Hiller) affronte un véritable maelström et se détourne d'un mariage de raison pour se laisser tomber dans des bras qui ne lui étaient pas destinés. Dans *La Renarde*, le mythique Chasseur noir revêt les traits du très charnel châtelain Reddin (David Farrar), qui pourchasse Hazel (Jennifer Jones) et la mène effectivement à sa perte. Dernier exemple : dans *A Canterbury Tale* (1944), l'évocation de pèlerins du Moyen-âge, dont l'écho se ferait entendre six siècles plus tard, se matérialise lorsque la rumeur de leur musique est perçue par Alison (Sheila Sim) sur une colline du Kent, mais aussi, par contagion, lorsque son compagnon que l'on croyait disparu à la guerre se révèle finalement vivant.

La dimension fantastique répond ainsi à son programme de «littéralisation de la figure», d'«actualisation dans la représentation des métaphores et comparaisons, des analogies que déploie le langage»<sup>2</sup>. La fantasmagorie ici déployée est un lieu où «les images, icônes, totems ou textes s'animent toujours pour de bon et ne font jamais, dans la fiction du fantastique, que produire du réel»<sup>3</sup>: le récit se voit déjà affecté par l'indétermination entre réel et irréel, l'interpénétration des différentes couches de la narration, jusqu'à l'hyperbole et l'hypotypose, réunis pour mettre en mouvement ce qui aurait pu en rester au stade de l'évocation.

La présence de l'extraordinaire au cœur de l'ordinaire est souvent le résultat de pulsions incontrôlées et longtemps refoulées, d'affects désordonnés ne cherchant qu'à s'exprimer librement. Natacha Thiéry, justifiant le titre de son essai consacré à Powell, met au centre de sa thèse la notion de «désir», «force motrice que cette impossible satisfaction rend infinie»<sup>4</sup>. Désir refoulé (*Le Narcisse noir*), frustration d'un amour endeuillé (*A Canterbury*

*tale*), emprise d'une passion contrevenant à la raison (*Je sais où je vais !*), ou encore adoration immodérée pour l'art, au détriment de la vie (*Les Chaussons rouges*), entraînent leurs victimes sur des terrains qu'ils avaient pris soin d'occulter et d'enfouir sous le vernis des conventions ou du renoncement poli. Le retentissement de ces révélations va bouleverser jusqu'à leur support filmique, et ébranler le dispositif chargé de les mettre en forme. Autrement dit, l'image va se plier aux bouillonnements de l'esprit et de l'âme, jusqu'à plier face à l'indicible d'extravagances destructrices.

C'est ainsi que l'espace du cadre ménage quelques béances propres à engloutir l'œil du spectateur, à fissurer la sage surface de la représentation pour l'entraîner dans un vertige panique. L'ouverture d'*Une question de vie ou de mort* est à cet égard éloquente : s'y déploie rien de moins que l'espace infini de l'univers, embrassé par le point de vue divin d'une caméra voyageuse, qui s'efforce d'êtreindre l'immensité de son champ de vision – de la même façon que l'utilisation de la *camera obscura* par le docteur lui permet d'observer d'un seul coup d'œil son village entier. La voix *off* n'a pas assez de mots pour rendre compte de ce qui outrepassa ses capacités d'absorption, passant d'une nova à un amas stellaire ou gazeux, de la lune à la terre, s'efforçant vainement de couvrir le cadre démesuré qui s'étend devant elle. Et l'ironie apparente accompagnant l'identification de notre planète au milieu des vastes ténèbres, n'est pas sans tressaillir d'une angoisse larvée : « *Rassurant, non ?* », rit avec inquiétude le narrateur anonyme. Cette séquence semble décidée à matérialiser « *l'œil-qui-voit-tout* » du *Voleur de Bagdad* (*The Thief of Bagdad*, 1940, coréalisé avec Ludwig Berger et Tim Whelan), et qui se projette jusqu'aux confins du monde.

### [01] [02] [03]

Le gouffre qui borde le couvent du *Narcisse noir*, *matte-painting* et espace mental dans lequel plonge le regard lorsque retentit la cloche, le tourbillon apocalyptique qui menace la frêle embarcation de *Je sais où je vais !*, la campagne crépusculaire de *La Renarde*, hérissée d'arbres raides et de rochers inquiétants, distillant une ambiance de fin du monde, ou encore, plus discrète mais se contentant aussi peu d'une vision « terrienne », la cathédrale qui clôt *A Canterbury tale* : autant d'abîmes et de trouées dans la figuration, d'appels vers un ailleurs hors de portée de la reproduction, et qui témoignent de « l'écart entre ce qui est effectivement vu et ce qui est affectivement perçu, deviné »<sup>5</sup>. Une certaine idée du *sublime* qui, incarné par un précipice ou une mer déchaînée, emporte des idées qui « se refusent et ouvrent un gouffre dans le sensible »<sup>6</sup> : « *La vue porte trop loin* », constate avec lucidité sœur Clodagh (Deborah Kerr, dans *Le Narcisse noir*), devant ces immenses montagnes balayées par le vent : le paysage est sans limite, et excède inévitablement le cadre destiné à le circonscrire.

### [04] [05]