



FLUX D'ACTUALITÉS

## La foi du puisatier. A propos du Poirier sauvage de Nuri Bilge Ceylan et de Burning de Lee Chang-dong

par **Élise Domenach**

SEPTEMBRE 2018	★ f t	#Divers
----------------	-------	---------

Les deux films les plus inspirants de la rentrée adaptent un scénario philosophique bien connu, celui de la crise sceptique.

Les deux films les plus inspirants de la rentrée sont des *bildungsfilme* et des réflexions sur la création artistique qui passent par l'identification de leur auteur à un protagoniste apprenti romancier. Autoportrait de l'artiste (Nuri Bilge Ceylan, Lee Chang-dong) en jeune homme. Leurs héros nous sont présentés à un moment clé de leur existence : à la fin de leurs études littéraires, alors que leurs premiers romans sont encore en gestation. Moment où prime l'expérience du monde, la formation du regard qui fera l'artiste. Peut-être cette focalisation est-elle la clé de l'atmosphère contemplative et abstraite qui plane sur ces films splendides. Tous deux présentés en compétition à Cannes, tous deux injustement ignorés du jury. Par-delà la ressemblance des trajectoires narratives, un détail en scène établit une correspondance souterraine entre ces deux films : ils reposent sur un questionnement explicite du cinéaste sur la foi que l'on peut/doit accorder à ce que nos sens nous rapportent et, en particulier, à ce que l'on voit. Ils empruntent des voies parallèles pour déployer cette interrogation, tout en faisant reposer leur tour scénaristique sur le statut d'un puits ; existant ou pas, visible ou pas, réel ou fantasmagique. Comme si du destin de ce puits dépendait finalement le rapport au monde du protagoniste. Manière d'adapter au cinéma un scénario philosophique bien connu, celui de la crise sceptique, dont Descartes fait le récit dans les *Méditations Métaphysiques*, et que Cavell a brillamment analysé dans *Les Voix de la raison* : fixation sur un « meilleur cas de connaissance possible » qui devient la pierre de touche du rapport au réel. En cette rentrée cinématographique, comment ne pas penser à Stanley Cavell qui nous a quittés le 19 juin dernier. Ces deux chefs-d'œuvre de rentrée se situent dans la lignée des films qui explorent ce que le philosophe de Harvard a appelé, dans « Qu'advient-il des choses à l'écran ? », le « mode subjonctif » au cinéma, soit le « procédé des juxtapositions non signalées de la réalité avec quelque chose qui s'oppose à la réalité » tout en « préserv[ant] leur non-résolution jusqu'à la fin »[1]. Et Cavell de rapprocher dans ces pages magistrales *Belle de jour* de Bunuel, *Persona* de Bergman, *La Vie est belle* de Capra et *Vertigo* de Hitchcock.

Dans *Le Poirier sauvage*[2], film aussi ample dramatiquement qu'époustouffant de beauté, le puits est celui que creuse le père du protagoniste devant sa ferme anatolienne dans un élan déraisonnable aux yeux de ses voisins villageois, certains qu'il ne trouvera pas d'eau. Ancien instituteur attachant et roublard, le vieil homme est criblé de dettes de jeu. Le film saisit le moment où son fils, appelé à rentrer chez lui pour solder les dettes de son père, devra affronter le fantôme du puits qui obsède son père. Le film fait fonctionner à merveille les motifs symétriques et cinématographiques en diable de la croyance dans l'irréel d'une part, et de l'incrédulité ou la difficulté à porter foi à ce que l'on ne voit pas de l'autre. Il suit aussi les divagations de ce jeune artiste dans de furtifs moments oniriques, cauchemars ou virtualités du réel, qui viennent troubler le cours du récit. Vision d'un bébé recouvert de fourmis, du héros passant une tête ahurie dans la fenêtre d'un cheval de bois, qui n'ont de sens qu'à creuser la question de la croyance au réel, dont on sait depuis Bazin qu'elle est au cœur de l'ontologie du médium cinématographique. Avec, dans ses armes et bagages, les splendides photographies climatiques dont le réalisateur de *Winter Sleep* (Palme d'or à Cannes 2014) a le secret et un sens très sûr de la durée des plans.

Nuri Bilge Ceylan a la science du plan-séquence et de la profondeur de champ dont Bazin disait qu'ils sont les vecteurs de la révélation des ambiguïtés du réel. Lors du splendide dénouement du film, la caméra d'abord centrée sur le père assis devant sa maison se retourne vers le hors-champ. Puis s'approche dans un lent plan séquence de la corde suspendue au-dessus du puits qui grince et tangue. Le puits d'abord filmé de loin, dans tout son mystère, livrera finalement sa vérité (comme dans la scène célèbre des *Enfants du Paradis*, où apparaît Arletty plongée jusqu'aux épaules dans un puits de fête foraine). Une vérité dont l'ambivalence pour le spectateur est préservée. Plutôt que de trancher, Nuri Bilge Ceylan a donné à penser avec les moyens du cinéma la réalité du fantôme. Et donner tout son sens à cet aperçu cavellien de *La Projection du monde* : « C'est se faire une bien piètre idée du fantôme que de se figurer que c'est un monde coupé de la réalité, un monde qui exhibe clairement son irréalité. Le fantôme est précisément ce avec quoi la réalité peut se confondre »[3]. »



Burning de Lee Chang-dong © Cannes Film Festival

La trajectoire des protagonistes du *Poirier sauvage* et de *Burning*[4] ne se contente pas de reconduire les deux apprentis écrivains vers la campagne de leur enfance ; elle les confronte au père qui les a élevés en l'absence de leur mère et à la nécessité de changer leur regard sur ce monde qu'ils ont quitté, au prix d'une transformation de leur regard sur leur père. Etonnante correspondance scénaristique. Surtout lorsqu'elle s'incarne dans des partis pris de mise en scène strictement parallèles. Chez Lee Chang-dong, le questionnement sur la réalité de l'invisible est même thématisé. Il y a là la matrice d'un scénario qui s'articule autour de la rencontre entre Haemi, jeune pom-pom girl et petit miracle de la chirurgie esthétique, et de Jongsu, qui ne la reconnaît pas alors qu'ils ont été camarades de classe dans leur village près de la frontière nord-coréenne. Haemi apprend le mime et explique à Jongsu dans une déjà fameuse scène d'épluchage de mandarine imaginaire que le secret de l'affaire est simple : « Oublie qu'elle n'existe pas. Et tu verras, elle deviendra très réelle. » Plus tard, elle lui demandera de nourrir en son absence un chat dont on ne cessera de se demander s'il existe vraiment. Lee Chang-dong fait le pari de l'ambivalence du visible, capable de révéler une présence comme d'accuser une disparition, de creuser une absence. C'est à ce niveau de réflexion sur son art que Lee Shang-dong situe l'adaptation profonde non seulement de la nouvelle de Murakami, « Les Granges brûlées »[5], mais aussi de « L'incendiaire »[6] (la nouvelle de Faulkner de 1939 dont Murakami s'est inspiré), et finalement du style même de Murakami qui repose sur l'ambiguïté et l'équivoque.

Le miracle de cette transfiguration cinématographique tient en partie à une direction d'acteurs dabeuse. Le trio de jeunes acteurs donne à ressentir la violence comme les douleurs d'une amitié amoureuse digne de *Jules et Jim*. Jun Jong-seo (Haemi), dont c'est le premier rôle au cinéma, a la grâce désinvolte d'une Jeanne Moreau. Quant à l'amitié des deux garçons, elle est électrisée par la différence de classe sociale, comme celle des héros de Truffaut l'était par le conflit franco-allemand. Yoo Ah-in partage avec le héros de Nuri Bilge Ceylan une présence physique maladroite et comique. On songe à Henry Fonda dans *The Lady Eve* de Preston Sturges. Jeune homme de peu de mots, impressionné par la présence des femmes et mal dégrossi, sa dimension comique est parfaitement intégrée au jeu extrêmement fin de l'acteur coréen Yoo Ah-in qui prête à ce film son incroyable photogénie. Il impose en quelques plans son physique pataud et son air ébaudi, à la fois candide et étonné. Capable aussi d'une colère sourde lorsqu'il se rend au tribunal pour le jugement de son père qui a blessé un policier. Très beau renouvellement du type cinématographique du taiseux blessé, meurtri ici par l'abandon de sa mère lorsqu'il était enfant. Dans un flashback saisissant, on le voit brûler les vêtements de sa mère après son départ, sous l'injonction de son père. Adulte, Jongsu est pleinement exposé dans sa relation aux femmes. La disparition de Haemi, qui creuse de son absence toute la seconde partie du film, le laissera totalement démuné. Lee Chang-dong filme des séquences bouleversantes de course sans but du héros désorienté. Autant dire que ce personnage chemine et émeut longtemps après le visionnement du film. Sans doute aussi parce que son explosion finale impose un mystère : quelle est la part de fantaisie d'écritain et la part de colère qui cet être abrutonné, esseulé ? Le finale indéfinissable reflète et achève l'équilibre construit dans tout le film entre les forces de la présence du monde, de la communication avec les autres, et les pouvoirs de l'invisible, du fantôme qui isole. Fallait-il croire Haemi lorsqu'elle racontait qu'elle est tombée, enfant, dans un puits et y a passé de longues heures d'angoisse ? Au cœur du film, le cinéaste coréen a filmé une scène d'une grâce incroyable : moment de fusion de l'écrivain avec sa muse qu'il regarde danser torse nu dans la lumière crépusculaire du soleil se couchant sur les montagnes séparant les deux Corées. La trompette de Miles Davis magnifie ce moment où la silhouette vacillante de la jeune fille se dessine en ombre chinoise et donne soudain un sens à la vie du héros. Moment éphémère de perception aiguë de la présence du monde et des autres à soi.

Avec la disparition de Haemi, le drame sentimental se mue en thriller. La mise en scène se concentre sur le lien étrange d'amitié et de rivalité (sentimentale et de classe) qui se noue entre Jongsu et Ben. Le protagoniste poursuit Ben pour tenter de comprendre ce qu'il lui avait confié un soir : son habitude de brûler des serres. Lee Chang-dong a transformé les granges nippones de la nouvelle de Murakami en serres, ces demi-cylindres tendus de plastique jonchant la campagne coréenne. Mais il met en valeur, dans une longue scène léchée, le cœur de la nouvelle de Murakami : la nuit passée par le trio à fumer des joints devant la ferme du père de Jongsu au soleil couchant, face aux montagnes de Corée du Nord au loin, et le long et beau dialogue entre les deux hommes à la nuit tombée. Le soupçon et le vertige gagnant le protagoniste abandonné, lancé à la recherche de sa disparue, *Burning* prend des airs de *Vertigo*. Et se mue en une réflexion troublante sur la fascination pour l'indécidable équilibre entre fantôme et réalité qui gît au cœur du processus artistique, et que le cinéma semble fait pour exprimer, en vertu de ce que Cavell appelle sa « photogénèse », « le fait que sur l'écran les objets sont toujours déplacés, trouvés »[7]. »

Le nous laisse des serres brûlées existent-elles ? Et ce puits, où Haemi prétend être tombée enfant, dont elle conserve un souvenir terrorisée ? Lee Chang-dong joue des modes indicatif et subjonctif du médium cinématographique avec humour et lyrisme, pour nous enchanter une dernière fois avec un plan final qui relance le mystère du film.

Élise Domenach

[1] Stanley Cavell, « Qu'advient-il des choses à l'écran ? », dans *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, textes édités par Élise Domenach, trad. par Christian Fournier et Élise Domenach, Paris, Bayard, 2010, p. 71.

[2] Turquie/France (2018), 3h08. Réal. : Nuri Bilge Ceylan. Scén. : Akin Aksu, Ebru Ceylan, Nuri Bilge Ceylan. Dir. photo : Gökhan Tiryaki. Mont. : Nuri Bilge Ceylan. Dir. art. : Meral Aktan. Cost. : Demet Kadizade. Son. : Henric Andersson, Fredrik Dalenfall. Mus. : Mirza Tahirovic. Prod. : Ahmet Demircan. Cie de prod. : Zeyno Film, Memento Films. Int. : Dogu Demirkol (Sinan), Murat Cemcir (Idris), Benu Yildirimlar (Asuman).

[3] S. Cavell, *La Projection du monde. Réflexion sur l'ontologie du cinéma*, trad. par Christian Fournier, Paris, Belin, 1999, p. 124.

[4] Corée du Sud (2018), 2h28. Réal. : Lee Chang-dong. Scén. : Oh Jung-mi, Lee Chang-dong d'après la nouvelle « Les Granges brûlées » de Haruki Murakami. Image : Hong Kyung-pyo. Déc. : Shin Joom-hee. Cost. : Yi Chung-yeon. Son. : Lee Seung-chul. Mont. : Kim Hyun, Kim Da-won. Mus. : Mowg, avec une citation de Miles Davies (*Ascenseur pour l'échafaud*). Prod. : Lee Joon-dong, Lee Chang-dong. Cie de prod. : Pinehouse Film, Nowfilm. Distr. fr. : Diaphana Distribution. Int. : Yoo Ah-in (Jongsu), Steven Yeun (Ben), Jun Jong-seo (Haemi).

[5] Dans Haruki Murakami, *L'éléphant s'évapore*, trad. par Corinne Atlan, 2018, 2009.

[6] Dans William Faulkner, *Nouvelles*, édition de François Pitavy, Paris, Gallimard, 2017.

[7] S. Cavell, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, op. cit., p. 80.

Inscrivez-vous à notre infolettre

elise.domenach@ens-lyon.fr

email modifiable dans votre profil

J'accepte les Conditions générales d'utilisation et notre politique de confidentialité des données

JE M'INSCRIS

### Élise Domenach

Maître de conférence en études cinématographiques à l'École normale supérieure de Lyon, elle est notamment l'auteure de Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme (PUF, 2011).

### Des mêmes auteurs

Élise Domenach  
**La saison du diable**

Clément Dumas, Élise Domenach  
**La saison du diable, une tragédie musicale. Entretien avec Lav Diaz**

Élise Domenach  
**Cannes 2018, une affaire de femmes**

Élise Domenach  
**La (re)création d'une femme. Jeune femme, de Léonor Serraille**

Élise Domenach  
**Se souvenir et en être transformé**

### Les plus consultés

Emmanuel Levinas  
**De la phénoménologie à l'éthique. Entretien avec Levinas**

FORRESTER John  
**Freud, baromètre du XXe siècle**

LORIGA Sabina  
**Tolstoï dans le scepticisme de l'histoire**

Anne Dujin  
**L'imaginaire des inégalités. Introduction**

Diane Delaurens  
**Une justice pour les femmes ?**