

Le Monde vivant

Eugène Green
France, 2003, couleur



Sommaire

Générique, résumé	2
Autour du film.....	3/4
Déroulant	5/11
Le point de vue de Jean-Charles Fitoussi :	
<i>Le monde et son mystère</i>	12/24
Analyse d'une séquence	25/29
Deux images-ricochets	30
Promenades pédagogiques	31/34
Petite biblio-filmographie	35

Ce Cahier de notes sur... *Le Monde vivant* a été réalisé par
Jean-Charles Fitoussi.

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*
par l'association *Les enfants de cinéma*.

Avec le soutien du Centre national de la Cinématographie,
ministère de la Culture et de la Communication, et la
Direction de l'enseignement scolaire, le SCÉRÉN-CNDP,
ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement
supérieur et de la Recherche.

Générique

Le Monde vivant

Eugène Green

France, 2003

75 minutes, couleur, format 1,66

Production : MACT (Martine de Clermont-Tonnerre), Les Films du Fleuve (Luc & Jean-Pierre Dardenne), AB3 (Claude Berda).

Scénario et réalisation : Eugène Green.

Directeur de la photographie : Raphaël O'Byrne.

Son : Dana Farzanehpour.

Montage : Cheng Xiao Xing, Benoît De Clerck.

Interprétation : Adrien Michaux (Nicolas), Christelle Prot (Pénélope), Alexis Loret (Chevalier au lion), Laurène Cheilan (Demoiselle de la chapelle), Achille Trocellier (Grand enfant), Marin Charvet (Moins grand enfant), Arnold Pasquier (Ogre), Sam (Lion).

Résumé

Le jeune homme Nicolas a quitté le domicile de ses parents non sans leur avoir dit qu'il partirait. Il va par les chemins, voit un sanglier, puis croise le Chevalier au lion, lequel marche tout droit vers le château d'un ogre qui tient captive une Demoiselle dans une chapelle (afin de l'épouser quand sa femme acceptera d'être répudiée). Le Chevalier au lion souhaite délivrer cette Demoiselle qu'il aime, et pour cela veut combattre l'Ogre. Pendant que ce dernier fait ses courses en capturant deux enfants, Nicolas arrive à la chapelle, et la Demoiselle captive l'invite à venir l'y rejoindre – en passant par la fenêtre et, comme il se doit, par lévitation. Là, Nicolas retire l'épée coincée dans l'autel, ce qui, selon la prédiction d'une sorcière, le fait devenir maître du cœur de la Demoiselle – qu'il aimait déjà sitôt vue. Mais lorsqu'ils s'embrassent, la demoiselle, piquée, recule et exige qu'il aille aider le Chevalier au lion à combattre l'Ogre. Celui-là est arrivé au châ-

teau, et y rencontre Pénélope, la femme de l'Ogre, qui le nourrit et l'héberge clandestinement pour la nuit. Pénélope transmet le défi du Chevalier à son mari, après avoir sauvé de la mort les deux enfants prisonniers de l'Ogre en lui cuisinant, à son insu, du porc plutôt que de l'enfant. Perdu sur son chemin à la tombée du jour, Nicolas rencontre un arbre enchanté, et se laisse aller, au pied de son tronc, aux délices qu'il lui propose. Il ne se réveillera le lendemain que bien tard, quand la matinée sera déjà bien avancée. Le Chevalier au lion, de son côté, combat l'Ogre – sans son lion. L'Ogre a répandu de la bave de limace sur le sol, et le Chevalier, bien qu'averti par Pénélope, glisse et est mortellement frappé par l'Ogre. Nicolas n'arrive au château que pour trouver le Chevalier à l'agonie, seul avec Pénélope ; mais, muni de chaussures antibave, il part combattre l'Ogre sur le champ, et avec l'aide du lion parvient à le vaincre en lui tranchant la tête. Nicolas part rejoindre la Demoiselle de la chapelle avec l'âne que lui laisse Pénélope. Mais lorsqu'il la retrouve, mise au fait de la mort du Chevalier au lion, elle cesse soudain de l'aimer au profit du Chevalier mort. Nicolas est désespéré. Ils quittent tous deux la chapelle et avec l'âne partent vers le château, pour que la Demoiselle puisse voir le corps de son nouveau bien-aimé. Dans un songe, le lion rejoint la demoiselle, pleure devant elle et la conduit jusqu'à Nicolas qui semble mort. La Demoiselle renonce au Chevalier au lion. La même nuit, Pénélope allume une torche qu'elle plante à côté du cadavre du Chevalier au lion. Elle va nourrir et coucher les enfants, qu'elle considère comme les siens « par la parole ». Quant elle revient auprès du Chevalier au lion, son corps a disparu. Elle entend bientôt sa voix derrière elle, avant de sentir sa main prendre la sienne. Au matin, elle prépare le petit déjeuner des enfants, tandis que la Demoiselle de la chapelle, libérée par sa parole, aime de nouveau Nicolas. Pénélope, revenue sur le lieu de la mort du Chevalier au lion, le voit maintenant en face d'elle : il est complètement ressuscité, ils appartiennent au même monde, et s'étreignent. Arrivent Nicolas, la demoiselle, le lion et l'âne. Tous se réjouissent. On annonce les noces prochaines du Chevalier au lion et de Pénélope d'une part, de Nicolas et de la Demoiselle d'autre part. Les enfants ont trouvé un bébé éléphant, et obtiennent l'autorisation de l'emporter avec eux, guidés par le lion qui va les ramener jusqu'à leurs parents. Ils se saluent, le soleil et la musique illuminent la nature.

Autour du film



« Paradoxe est le nom que les sots donnent à la vérité. »

Jose Bergamin¹, *Lettre à Unamuno*.

Eugène Green, quand il réalise *Le Monde vivant*, est un jeune cinéaste très âgé : c'est « depuis l'époque paléolithique » qu'il habite à Paris, et il a « commencé son activité artistique en peignant sur les parois de grottes branchées », écrit-il dans une courte biographie. Après quoi il a longtemps travaillé pour le théâtre, fondant sa compagnie en 1977, *Le Théâtre de la Sapience*, au sein de laquelle il voulut faire revivre la parole et le geste baroques. C'est peu dire qu'il ne fut guère soutenu dans son en-

treprise, et il décide, non sans amertume, d'y mettre un terme. Il tourne la page du théâtre en publiant un essai, *La Parole baroque*, dans lequel il résume ses recherches et découvertes sur le baroque – avant de réaliser son premier long-métrage pour le cinéma, *Toutes les nuits*, couronné en 2001 par le Prix Louis-Delluc du premier film.

Il y aura toujours de bonnes âmes pour rétorquer que l'on ne peut être à la fois jeune et âgé. Ne leur en déplaise, il faudra bien admettre que c'est pourtant le cas, car il en est ainsi. La réalité est plus vaste que la logique permise par une grammaire

¹ Jose Bergamin, poète, écrivain, essayiste contemporain espagnol.

4 — Autour du film

étroite, et, pour reprendre un mot de Shakespeare dans *Hamlet*, « Il y a plus de choses dans le ciel et sur la terre, Horatio, que n'en rêve ta philosophie². » Cette parole d'Hamlet répond à l'étonnement d'Horatio face à un prodige qui dépasse son intelligence et qui le fait s'exclamer : « Ô jour et nuit, mais c'est un étrange prodige ! » Il est significatif que son exclamation commence par ce « jour et nuit », comme si l'étrangeté se définissait par cette alliance prétendument impossible de termes apparemment contradictoires. Précisément, c'est dans les prétextes paradoxes qu'Eugène Green, comme l'écrivain espagnol Bergamin et quelques autres, trouve la vérité. Il a même pris soin, dans son essai cité plus haut, de donner un nom à cette espèce de vérité qui vient jaillir, comme de deux silex, au contact de termes apparemment opposés : l'oxymore baroque. D'oxymores, il en est de connus, comme ce « soleil noir » de la mélancolie dont parlait Gérard de Nerval. Le philosophe Vladimir Jankélévitch, lui, se présentait à ses élèves en disant : « Je suis une vérité éternelle... qui va mourir » ; et il est vrai aujourd'hui que Jankélévitch est mort, tout en étant éternel – j'allais ajouter, dans l'élan de la phrase : « éternel pour toujours », comme s'il existait une éternité provisoire... mais qui sait après tout ? Green parle d'oxymore *baroque*, persuadé que c'est un privilège des hommes de cette époque comprise en gros entre 1580 et 1680 que d'avoir vécu la vérité de ces oxymores, qui, du coup, ne leur apparaissaient nullement paradoxaux : l'homme baroque pouvait expérimenter sans crainte la vérité simultanée de deux termes que la raison tient pour contradictoire.

Il faut, pour apprécier les résonnances de ces expressions aux limites du pensable (et les films qui s'en font les porte-parole), ne pas avoir peur d'être bousculé. Mieux, il faut aimer le déséquilibre (la statuaire baroque en raffolle), et préférer une réalité incertaine, étrange, ineffable, à une illusion rassurante, balisée et bien établie. Il faut aimer l'aventure, ne pas avoir peur de quitter les maisons et partir par les chemins, sans bagages, les mains vides et le cœur léger. Peut-être est-ce là le privilège des enfants, qui, semble-t-il, sont plus ouverts que maints

adultes au deuxième long métrage de ce contemporain d'un autre âge. C'est en tout cas ce que fait Nicolas, jeune héros du film : il quitte le domicile parental pour aller dans *Le Monde vivant*, monde où, si l'on voit mal, on peut prendre un lion pour un chien, où les arbres peuvent parler, et où la parole se fait chair. Mais ce qui peut sembler naturel aux protagonistes du *Monde vivant* ne va pas sans difficultés dans la vie mondaine – et Eugène Green a, aujourd'hui encore, bien du mal à faire financer ses projets. Ses trois premiers films (en incluant le court *Le Nom du feu* réalisé avec des étudiants du *Studio national des arts contemporains* du Fresnoy), ont tous été réalisés avec de très petits budgets impliquant des conditions de tournage difficiles. Le grand succès critique de chacun d'eux, ainsi que le succès public relatif du dernier à ce jour, *Le Pont des arts*, – aidé par une distribution dans laquelle figurent des noms connus –, ne suffisent toujours pas à convaincre les financeurs de transmuter leurs euros de papier en vif-argent cinématographique. L'esprit d'aventure, le goût pour l'inouï et l'insolite ne sont pas monnaie courante, et le sont peut-être de moins en moins à mesure que l'on s'élève dans la pyramide des âges. Pourtant, tous les adultes préposés aux finances du cinéma, de même que tous les spectateurs formant la nébuleuse de ce que l'on appelle le « grand public », furent un jour des enfants curieux du monde étrange et tellement vaste qui s'offrit à eux au sortir du liquide amniotique. Peut-on espérer qu'après la rencontre d'un tel film, ils se mettent à vivre l'oxymore qui les fait continuer d'être, qu'ils le veuillent ou non, qu'ils le sachent ou non, adultes et enfants ? Gageons au moins que les écoliers sauront faire bon accueil à ce film singulier, comme Hamlet le recommande à Horatio décontenancé par l'étrangeté du phénomène : « Et donc, comme à tout étranger, souhaite-lui bienvenue. » Parions enfin que ceux qui auront été une fois immergés dans ce *Monde vivant* deviendront un jour des enfants grandis plutôt que de grands enfants. Et que notre monde restera toujours, pour eux, non seulement vivant mais source de vie, de joie, et de perpétuel étonnement.

² « There are more things in heaven and earth, Horatio, than are dreamt of in your philosophy. »

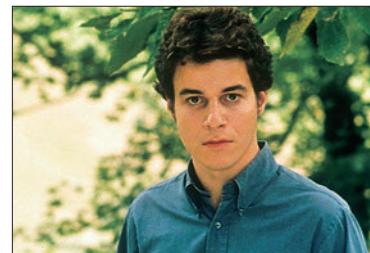
Déroulant

1. [00'00"]. Ouverture/générique – Dies irae. 5'

Où, après les cartons des financeurs, l'on voit une chambre vide et l'on entend dialoguer deux voix off : « Cela fait trois jours qu'il a disparu ». Travelling avant jusqu'à la fenêtre aux traverses en croix ; au-delà de la vitre, un feuillage. Le chant du *Dies irae* commence une fois le mouvement d'appareil achevé et ne se prolongera qu'à la toute fin de cette séquence. Surimpression du nom des acteurs sur fond de feuillages en contre-jour, à l'exception des acteurs jouant l'Ogre et le Lion, qui apparaissent sur un plan général de montagnes. Les noms des techniciens continuent d'apparaître sur ce même plan. Une étendue d'herbe que traverse un jeune homme avant que s'inscrivent en surimpression les noms des producteurs. Le jeune homme s'immobilise avant de franchir un seuil, et observe des sangliers qui viennent vers lui, reniflent, et s'en vont. Le jeune homme regarde la caméra (le spectateur). Cartons « LE MONDE VIVANT » et « un film de Eugène Green ». Enfin, sur le *Amen* concluant le chant, une citation de Maître Eckhardt.



1



1



2



2



3



3

Première partie

Premier Jour

2. [05'00"]. Rencontre de Nicolas et du Chevalier au lion. 2'07"

Où, après un carton indiquant la première partie, le jeune homme de l'ouverture s'avance puis s'immobilise sur un chemin forestier. Et où, durant un face-à-face entre ce jeune homme, Nicolas, et le Chevalier au lion (Le lion est figuré – interprété ? – par un chien, ce qui étonne Nicolas comme le spectateur), on apprend que celui-ci est amoureux mais ne marche pas dans la direction de l'aimée, tandis que celui-là ne sait pas où il va. Tous deux continuent tout droit.

3. [07'07"]. Les deux enfants et le Chevalier au lion. 1'58"

Où, dans un premier temps, deux enfants, un grand et un moins grand, jouent au géant qui fait mourir puis veut redonner vie au mort, ce qui est impossible, puisque « quand on est mort, on est mort ». Et où, alors, apparaît le Chevalier au lion, immédiatement reconnu comme tel par le moins grand enfant qui distingue l'épée et, contrairement à Nicolas, le Lion. Le Chevalier les prévient de la présence d'un ogre, et les met en garde, leur conseillant de rentrer chez eux.

4. [09'05"]. Cheminement du Chevalier au lion. 0'18"

Le Chevalier et son lion montent une légère côte dans la forêt. Ils se détachent sur fond de ciel.

5. [09'23"]. Nicolas rencontre la Demoiselle de la chapelle 6'54"

Où Nicolas, d'un point culminant, découvre une tour se détachant sur l'horizon, puis

6 — Déroulant



4



5



5



5



5



6

une chapelle dans une clairière. Arrivé à celle-ci, il se trouve invité, par une voix de jeune fille, à y pénétrer – par la fenêtre, et par lévitation. La Demoiselle est retenue captive dans la chapelle, ayant donné sa parole d'y demeurer à l'Ogre à qui elle appartient depuis qu'il a tué ses parents. Celui-ci attend que sa femme accepte d'être répudiée pour épouser la Demoiselle (la polygamie étant interdite par les lois Jules Ferry régissant le pays). La Demoiselle invite Nicolas à essayer de retirer l'épée enfoncee dans l'autel. Il y parvient, et la prédiction se réalise : un charme opère, et il devient non seulement chevalier mais maître du cœur de la demoiselle. Mais quand ils s'embrassent, l'épée blesse la Demoiselle qui exige maintenant de Nicolas qu'il parte aider le Chevalier au lion et la libère de l'Ogre. Il obéit, puis sort comme il était entré.

6. [16'17"]. Capture des enfants par l'Ogre. 0'34"

Où les deux enfants jouent à mesurer leur force, et où le plus petit se révèle plus fort que le plus grand – avant que l'Ogre ne les surprenne, les capture, les emporte.

7. [16'51"]. Le Chevalier au lion rencontre Pénélope. 3'39"

Où le Chevalier au lion arrive jusqu'au château de l'Ogre et y découvre Pénélope, son épouse qui lui cuisine les enfants (sans en manger elle-même, elle est végétarienne). Bien qu'elle ait en horreur les mœurs de son époux, elle ne s'en sépare point, étant liée à lui par la Parole – lien sacré. À l'arrivée de l'Ogre, elle décide de cacher le Chevalier et son lion, afin qu'il ne le combatte qu'au matin.

8. [20'30"]. Pénélope sauve les enfant de la mort immédiate. 1'22"

Où l'Ogre emprisonne les enfants et demande à Pénélope de les préparer dès qu'il les aura tués. Mais elle insiste pour qu'il mange d'abord l'enfant restant au congélateur, lui reprochant, s'il préfère la chair fraîche, de tuer plus d'enfants que de besoin. Elle transmet le défi du Chevalier au lion à l'Ogre, qui l'accepte, sûr de sa victoire.

9. [21'52"]. L'arbre enchanté. 1'25"

Où Nicolas, perdu à la tombée du jour, se voit proposer par un arbre enchanté de faire halte pour la nuit à ses côtés. L'arbre (à voix féminine) prodigue caresses et raisins au jeune homme ravi.

Première nuit**10. [23'17"]. Dîner de l'Ogre. 0'38"**

Où l'Ogre dévore le dîner préparé par Pénélope, dont elle garantit l'apport énergétique. Et où Pénélope regarde le spectateur.

11. [23'55"]. Repas du Chevalier au lion. 3'16"

Où Pénélope apporte son dîner au Chevalier au lion : pain, vin et pomme. Elle avoue avoir trompé l'Ogre alimentairement en lui servant les organes d'un porc, non d'un enfant – en vue de préserver la vie des deux enfants capturés, et de le rendre moins fort qu'il ne le pense. Le Chevalier au lion reproche à Pénélope d'avoir manqué à sa Parole, laquelle requiert une fidélité absolue. Mais Pénélope a entendu une autre Parole, plus forte que celle qui la lie à l'Ogre. Il semble que le Chevalier ait entendu aussi cette Parole, et qu'il ressente une douleur à l'idée que Pénélope s'en aille coucher avec l'Ogre. Mais qu'il se ras-

Déroulant — 7

sure, elle ne fera, affirme-t-elle, que s'allonger à ses côtés, tandis que l'Ogre, trop alcoolisé, dormira. Avant de quitter la chambre, elle regarde vers le spectateur. Et une fois Pénélope partie, le Chevalier au lion, à son tour, aura ce regard.

Deuxième jour

12. [27'11"]. Réveil de Nicolas. 1'53"

Où le jour est levé depuis longtemps déjà, quand la Demoiselle de la chapelle, en songe (donc bien réelle), reproche à Nicolas de ne pas tenir parole : il dort avec un fantôme tandis qu'elle risque d'être livrée à l'Ogre, et que le Chevalier au lion peut subir une défaite infamante. Quand Nicolas se réveille enfin, il a un regard pour le spectateur avant de porter l'épée sur l'arbre qui tentait de le charmer de nouveau. L'arbre saigne. Cette fois, Nicolas se rappelle sa parole donnée à la demoiselle, et quitte l'arbre non sans lui promettre, au cas où il croiserait un garde forestier, de demander à celui-ci de passer mettre un pansement sur la blessure par lui causée.

13. [29'04"]. Réveil du Chevalier au lion. 1'44"

Où Pénélope vient réveiller le Chevalier au lion, lui apporte une corne et de quoi manger. Elle lui indique une porte permettant de sortir du château sans être vu, mais demande à ce que le Lion reste enfermé : l'Ogre refuserait de combattre s'il le voyait. Le Chevalier sort en emportant corne et manger, mais laisse une boîte contenant une pierre pour faire le feu.

14. [30'48"]. L'eau claire du matin. 0'31"

Où le Chevalier au lion prend l'eau de la fontaine et la verse sur sa tête, et où l'on croirait voir, dans une toilette matinale, le signe d'un baptême.



6



12



7



13



8



14



9



15



10



16



11



12

8 — Déroulant



17



18



18



19



20

**15. [31'19"]. Invitation à combattre. 1'14"**

Où le Chevalier au lion, sonnant sa corne, appelle l'Ogre et l'invite à combattre. Il demande la liberté de la Demoiselle de la chapelle. L'Ogre accepte le défi, choisit comme arme la massue, quand le Chevalier combattrra avec l'épée.

16. [32'33"]. Jeté de bave de limace. 0'24"

Où l'Ogre répand de la bave de limace sur le sol où ils combattront. Pénélope lui reproche cette action déloyale, mais, répond l'Ogre, « la loyauté est un vice de crétin. »

17. [32'57"]. Entrée du Chevalier dans le château. 0'31"

Où Pénélope, sur le pont-levis du château, prévient le Chevalier du risque de glissade sur la bave de limace répandue par l'Ogre.

18. [33'28"]. Combat du Chevalier et de l'Ogre. 0'48"

Où, sous le regard du lion, Ogre et Chevalier combattent. Celui-ci blesse celui-là de son épée, mais finit par glisser sur la bave de limace – et l'Ogre en profite pour l'assommer d'un puissant coup de massue. Cri de Pénélope.

19. [34'16"]. Agonie du Chevalier au lion. 3'44"

Où, dans un premier temps, le Chevalier au lion, blessé à mort, commence par remercier la grammaire de permettre de le laisser seul *avec* Pénélope, mais n'est pas sans amer-tume à l'idée que cette même grammaire ne permettra pas qu'elle l'accompagne, elle Pénélope qui est la vie, là où il va maintenant : vers sa mort. Mais Pénélope se sait liée à lui par la Parole. Par cette même parole, la Demoiselle de la chapelle a été libérée du désir du Chevalier au lion. N'était la mort, donc, Pénélope et le Chevalier au lion auraient pu être heureux l'un avec l'autre.

Et où, dans un second temps, arrive Nicolas pour combattre l'Ogre. Le Chevalier lui conseille de faire attention à la bave de limace partout répandue par l'Ogre, mais, par chance, Nicolas s'est vu offrir par sa mère des chaussures antibave. Pénélope part prévenir l'Ogre de l'arrivée de Nicolas.

20. [38'00"]. La pierre à feu. 0'47"

Où Pénélope vient prendre, dans la chambre où dormit le Chevalier, la pierre pour faire le feu – et regarde le spectateur. Le lion, voyant la porte ouverte, quitte la pièce.

21. [38'47"]. Mort du Chevalier au lion. 2'43"

Où d'abord le Chevalier au lion, seul avec Nicolas, lui dit qu'il va mourir très vite, avant que Pénélope ne revienne. Nicolas se sent coupable de la mort de son ami, mais celui-ci le tient hors de toute culpabilité et lui demande de dire à Pénélope qu'il a trouvé l'amour en ce château. Le Chevalier au lion meurt en constatant qu'il n'aura jamais porté de lunettes.

Et où, ensuite, Pénélope rejoint Nicolas et voit le Chevalier au lion mort. Nicolas transmet à Pénélope les paroles du Chevalier au lion. Elle reste d'abord sans voix, puis prévient Nicolas que l'Ogre a trempé sa massue dans du venin de vipère – mais cela ne fait pas peur à Nicolas, qui a déjà l'habitude de faire attention aux guêpes, auxquelles il est très allergique.

21

22. [41'30"]. Combat de l'Ogre et de Nicolas. 1'00"

Où l'Ogre et Nicolas, après avoir chacun poussé un cri, combattent. Nicolas, semble-t-il grâce à l'intervention du lion (présent par son rugissement), prend le dessus sur l'Ogre, lui tranche un bras puis la tête. Le lion commence à manger la dépouille de l'Ogre réduit en pièces.



21

23. [42'30"]. Nicolas prend congé pour rejoindre la demoiselle. 1'30"

Où Nicolas entend Pénélope lui répondre, quand il l'informe qu'elle est désormais libérée de l'Ogre, qu'elle a un autre lien. Pour rejoindre la Demoiselle de la chapelle, elle lui permet de prendre l'âne. Pénélope corrige Nicolas qui vient de dire adieu au lion, alors qu'il le reverra. Nicolas pense aussi revoir Pénélope, et ne lui dit pas adieu avant de partir.



22

24. [44'00"]. Descente de Nicolas. Tombée du jour. 0'20"

Où Nicolas emprunte le même chemin que le Chevalier au lion lorsqu'il parvint au château, mais dans la direction opposée : il descend vers la chapelle, se détachant aussi, monté sur l'âne, sur fond de ciel.



23

Seconde partie**Deuxième nuit****25. [44'20"]. Nicolas dans la chapelle avec la demoiselle. 3'20"**

Où Nicolas retrouve la Demoiselle dans la chapelle. La Demoiselle dissipe l'obscurité en allumant les quatre bougies de l'autel, et apprend de Nicolas qu'il a tué l'Ogre avec l'épée retirée de l'autel, ce dont elle se réjouit, et grâce à une petite aide du lion. Nicolas lui fait part aussi de la mort du Chevalier au lion. Sa seule consolation, lui dit-il, est qu'elle l'aime. Mais la Demoiselle prétend ne plus aimer Nicolas. Elle aime, maintenant qu'il est mort, le Chevalier au lion – peu importe qu'il ne soit pas pratique d'aimer un Chevalier mort : « L'amour n'est pas pratique. » Nicolas est désespéré. Mais il est prêt à conduire la Demoiselle au château de l'Ogre afin qu'elle puisse voir une dernière fois l'homme qu'elle aime. Il fait nuit et le château est loin : aussi la Demoiselle a-t-elle une bonne idée en prenant une lampe pour les éclairer.



24

26. [47'40"]. En chemin avec l'âne. Ils s'arrêtent pour la nuit. 1'05"

Où Nicolas suggère de s'arrêter pour dormir. Il veillera sur elle. La Demoiselle a peur, mais aussi très sommeil.



25

27. 48'45"]. « Le signe qui nous réunira ». 1'28"

Où Pénélope perce les ténèbres en allumant une torche grâce à la pierre à feu du Chevalier au lion. Elle dit, présentant le feu face au corps mort de celui qu'elle aime : « Voici le signe qui nous réunira. » Elle regarde le Chevalier mort, entend des pleurs d'enfants, se lève et plante la torche incandescente près du corps du Chevalier, avant de le laisser.



25

10 — Déroulant



26



30



31



27



31



28



32



29



33



30



34

28. [50'13"]. Dîner des enfants : le partage du pain. 1'19"

Où Pénélope rejoint les enfants et leur dit de ne pas pleurer. Elle leur donne à manger : le pain, qui est « la vie, comme la parole ». Ils partagent le pain, « comme la parole ». Tous trois regardent le spectateur.

29. [51'32"]. Songe de la demoiselle. Le lion pleure. Elle renonce au Chevalier au lion. 1'31"

Où le Lion, qui en songe a rejoint la demoiselle, laisse tomber ses larmes sur une pierre. Il la guide jusqu'à Nicolas qui semble mort. La demoiselle, le voyant ainsi, renonce, par une parole, au Chevalier au lion, et charge le Lion de lui porter ce mot. Le lion part transmettre la parole à son maître. La Demoiselle répète, devant Nicolas toujours inerte, la parole par laquelle elle renonce au Chevalier au lion.

30. [53'03"]. Toilette des enfants. Coucher. « Enfants par la parole », 2'43"

Où Pénélope donne leur bain aux enfants, les habille pour la nuit, et, quand ils sont couchés, leur dit qu'ils sont ses enfants, ses enfants faits par la Parole (elle ne pouvait pas en faire avec l'Ogre, il les aurait mangés). Pénélope les laisse seuls dans la chambre avec une bougie, et part retrouver le Chevalier au lion, à qui elle a donné sa parole de le rejoindre, et qui l'attend.

31. [55'46"]. Disparition du corps du Chevalier et résurrection. 2'30"

Où Pénélope, munie d'une bougie, découvre que la torche laissée près du Chevalier a été éteinte. Elle pousse un cri en découvrant que le corps du Chevalier a disparu. La voix de celui-ci retentit dans l'obscurité, et lui demande par deux fois de ne pas se retourner. Pénélope lui dit qu'il est mort. Il lui répond qu'il l'a été. Pénélope ne voit pas le corps du Chevalier, mais entend son souffle. Non pas le

Déroulant — 11

souffle d'un fantôme, comme elle le croit d'abord, mais le souffle de sa Parole, comme le lui dit le Chevalier : « C'est par votre Parole que nous nous sommes retrouvés. » Pénélope lui rétorque qu'il n'est qu'une parole. Alors la main du Chevalier prend celle de Pénélope, qui s'en trouve bouleversée. Mais sous ses yeux et sous ceux du lion, il n'y a que l'épée et la cape rouge mise en boule. Pénélope pleure.

Troisième jour

32. [58'16"]. Une bonne nouvelle. 1'41"

Où le jour se lève sur le visage de la Demoiselle, qui annonce à Nicolas une bonne nouvelle : elle l'aime, car sa parole l'a libérée. Nicolas trouve cela chouette. Être libre, cela donne la joie. Ils partent vers le château, puisque c'est là qu'ils allaient.



34

33. [59'57"]. Petit déjeuner des enfants. 0'43"

Où Pénélope sert un bol de lait aux enfants, puis les laisse un moment.



35

34. [1h00'40"]. Le Chevalier visible 2'42"5'10"

Où, quand Pénélope revient sur le lieu où est mort le Chevalier, et n'y trouve plus que la cape roulée qui ressemble à un cœur ardent, le Chevalier lui annonce qu'il fait maintenant partie de son monde, et qu'elle peut le regarder. Elle se retourne et le voit. Il lui confirme lui avoir vraiment parlé la nuit précédente. Il n'y avait plus de vie en lui, lui dit-elle – il y avait sa parole, lui répond-il. « Dans le monde vivant, dit le Chevalier au lion, le souffle de l'esprit est le souffle du corps. » Pénélope demande au Chevalier si elle peut le toucher. Ils s'étreignent. Oui, le corps du Chevalier au lion est réel – parce qu'elle l'est, lui dit-il. Pénélope pleure dans ses bras – et regarde le spectateur. Le lion et le Chevalier sont heureux de se retrouver.



35

35. [1h03'22"]. Les grandes retrouvailles 2'28"

Où Nicolas, la Demoiselle et l'âne arrivent au château. Nicolas s'étonne de voir le Chevalier au lion vivant, alors qu'il était mort. Il demande si c'est un miracle, mais le Chevalier pense qu'il s'agit plutôt d'une chose naturelle. La Demoiselle félicite Pénélope d'être désormais la veuve de l'Ogre, puis la remercie d'avoir refusé d'être répudiée. Pénélope annonce ses noces prochaines avec le Chevalier au lion, car ils s'aiment. La Demoiselle s'en réjouit, et annonce que si elle aime le Chevalier au lion dans un rêve, dans la vie elle aime Nicolas. Ils vont se marier et faire beaucoup d'enfants. Ils seront heureux, même si ce sera à la Demoiselle de la chapelle de s'occuper seule des enfants quand Nicolas sera parti chasser des ogres avec le Chevalier et son lion. Les enfants arrivent, le moins grand tenant dans ses bras un bébé éléphant. Le lion est d'accord de raccompagner les enfants chez leurs parents.



36

36. [1h05'50"]. Départ des enfants. 2'30"

Sur l'air d'une chanson italienne entraînante du XV^e siècle, les enfants prennent congé des quatre adultes, emportant l'éléphant et conduits par le Lion. Ils se saluent. Un arbre, puis le paysage, sont illuminés par la lumière solaire.



36

37. [1h08'20"]. Générique de fin.

Pendant son déroulement, la chanson italienne *Un cavalier di Spagna*.



36

12 — Point de vue





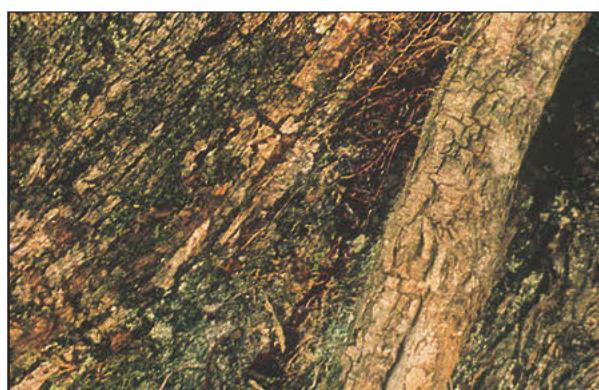
Le monde et son mystère

par Jean-Charles Fitoussi

Voici un chevalier sans peur et une demoiselle à délivrer, voici un oracle, voici un ogre, voici des enfants capturés, voici un arbre enchanté qui parle et qui saigne, voici des animaux, des épées, des combats et des songes, des lévitations, des morts et des résurrections... Mais voilà que les chevaliers portent des jeans (ou plutôt des pantalons en « toile de Gênes à la mode de Nîmes », comme les nomme le réalisateur), voilà que les sorcières sont lacaniennes, que les ogres conservent les enfants au congélateur, que l'on n'oublie aucune liaison de la langue française ni aucun subjonctif, présent ou imparfait, que les lois Jules Ferry interdisent aux ogres d'être polygames – et que tout cela semble à la fois le plus étrange et le plus naturel du monde. Ainsi va *Le Monde vivant*, par de drôles de chemins qui déroutent en allant tout droit – tout comme Dieu qui, selon Claudel, écrit droit avec des lignes courbes. Si c'est un conte, il se passe de nos jours. Et si c'est un film d'actualité, il est aussi d'un autre âge. Il va falloir faire avec les paradoxes – à moins de réaliser que c'est nous et nous seuls, spectateurs adultes, qui voyons des paradoxes là où ne règne que simplicité, et jeu d'enfant. Pourquoi les chevaliers ne porteraient-ils pas de jeans, ne chausseraient-ils pas des chaussures antibaves ? Qui l'interdit ? Pourquoi n'entrerions-nous pas dans les chapelles par lévitation ? Qui l'en empêche ? Il suffit d'être léger, très léger... Commençons par faire comme font les enfants qui posent les règles de leurs jeux, ou comme Don Quichotte qui ne cesse de répondre à son écuyer : « Tout est possible, Sancho. » Oublions-nous, oublions ce que nous croyons savoir, et ouvrons-nous, ne serait-ce qu'un moment, à la possibilité d'être enchanté. Il en va, peut-être, de notre vie et de notre mort.

Perdre connaissance

Je me souviens avoir entendu quelqu'un citer, lors de la présentation d'un film au public cannois, un mot qu'il attribuait à Jean-Luc Godard, mot sensé fournir le sésame à une bonne perception d'un certain nombre de films, dont celui qui allait bien-



tôt commencer : il s'agissait, pour bien sentir, de « perdre connaissance ». Je ne saurais dire combien de spectateurs ont pris le mot dans un seul de ses sens et, très obéissants, se sont évanouis pendant la projection (il en restait, de fait, assez peu quand les lumières se sont rallumées). De mon côté, j'optai plutôt (malgré moi) pour l'endormissement – sachant pourtant que le présentateur n'en demandait pas tant. Et, de cette séance et de ce film dont j'ai oublié jusqu'au titre, je ne me souviens plus que de cette parole préliminaire. Mais ne serait-elle restée en mémoire qu'en vue de faire mentir le célèbre proverbe « les paroles s'envolent, les écrits restent », elle servirait déjà la cause du *Monde vivant*, film tout entier habité par cette idée selon laquelle la parole est la réalité la plus tenace, la plus prégnante, la moins susceptible de s'envoler – bien qu'elle paraisse, à l'inverse de l'écrit, si fugace, impalpable et invisible. Aussi, dès le premier plan du film, la mère de Nicolas est-elle sûre, contrairement à

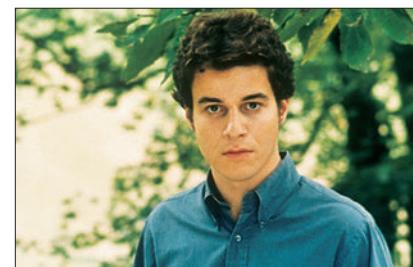
son mari, que leur fils ne reviendra pas : « Ce qui est dit est dit. » Mais plus encore, cette recommandation est peut-être la meilleure qui soit pour aborder ce film d'Eugène Green : perdre connaissance – et commencer à écouter. Oublier ce qui fut appris à l'école ou imprimé par l'habitude, pour s'ouvrir à une réalité bien plus vaste qu'on ne se la représente. Il n'est dès lors pas étonnant que les enfants puissent réservé au film un meilleur accueil que les adultes : ils ont moins à désapprendre, moins de connaissances à perdre. Toute la première séquence expose ce préalable : il faut sortir de chez soi, quitter les quatre murs de la maison, pour rejoindre ce que l'on apercevait par la fenêtre, aller vers cette lumière jusqu'ici encore masquée par les feuillages. Rejoindre le monde vivant suppose une espèce de deuil – est-ce pour cela que retentit dans toute la première séquence le *Dies Irae*, traditionnellement chanté pendant la messe des morts ? Nicolas laisse la maison vide (sa chambre évoque une cellule), et arrive jusqu'à une lisière. Son regard est alors captivé par la vision d'un sanglier. Et ce sanglier renifle. Il sent. Il semble être le gardien du monde vivant : le carton du titre du film trouve place juste après cette apparition, comme si cette lisière et ce sanglier signalaient le seuil d'un monde nouveau, le monde *vivant*. Nicolas franchit cette frontière. C'est par lui qu'il nous sera donné de découvrir ce monde, de voir ce qui l'oppose, ce nouveau monde, vivant, à l'ancien, mort. Une indication est donnée par le carton qui suit le titre du film et le nom du réalisateur. On y lit une citation de Maître Eckhart, théologien de la fin du XIII^e siècle et instigateur de ce que l'on a appelé la mystique rhénane : « Si Dieu manquait à sa parole, sa vérité, il manquerait à sa divinité, et ne serait pas Dieu, car il est sa Parole et sa vérité. » La proposition peut surprendre, car on a l'impression de lire une sentence logique comme une démonstration, mais celle-ci, à l'examen, prend la tournure d'une tautologie, voire d'une pétition de principe : puisque Dieu est identifié à sa Parole et à sa vérité, alors Dieu ne peut manquer à sa parole ou à sa vérité sans quoi il ne serait pas ce qu'il est, Dieu, Parole, Vérité – étant considéré comme acquis que ces trois mots désignent au fond une seule et même chose. Comme si l'on disait : le bleu ne peut pas être vert, puisque s'il l'était, il ne serait pas bleu, car le bleu est bleu. Si l'on s'accorde sur l'identification de Dieu à sa Parole, sa vérité, alors la proposition est évidente, et se résume à : Dieu est

Dieu, Dieu ne peut pas ne pas être Dieu. Une telle logique pourrait paraître spéculative ou absconse. Mais d'une part une tautologie n'est pas vide de sens, et peut même apparaître comme la seule proposition capable de définir toute réalité. Telle est la thèse du philosophe Clément Rosset, selon qui, par exemple, on ne pourra jamais définir le camembert autrement qu'en disant : « Le camembert, c'est le camembert » – un peu à la manière du roi Agamemnon qui, dans *La Belle Hélène* d'Offenbach, est présenté par ces vers chantés :

*Le roi barbu qui s'avance, -bu qui s'avance, -bu qui s'avance,
C'est Agamemnom, Aga-, Aga-mem-nom.
Et ce nom seul me dispense, seul me dispense, seul me dispense
D'en dire plus long, d'en di-ire plus long.
J'en ai dit assez je pense en disant mon nom¹.
Le roi barbu qui s'avance, -bu qui s'avance, -bu qui s'avance,
C'est Agamemnom, Aga-, Aga-mem-nom.*

On voit, et c'est un des ressorts du comique, que le grand roi a lui-même du mal à s'en tenir à l'énoncé de son seul nom, et est pris comme malgré lui par la tentation d'en dire « plus long » : il ne peut alors que bégayer, délayer, répéter. On n'« expliquera » jamais mieux le camembert (ou toute autre réalité) qu'en répétant son nom, qu'en disant qu'il est ce qu'il est – et il est plutôt conseillé alors, pour se faire la meilleure « idée » du camembert, de le manger. Il n'en va pas différemment pour Maître Eckhart, dont la théologie est essentiellement « négative » : on ne peut parler de Dieu que par la négative, disant ce qu'il n'est pas plutôt que ce qu'il est – dire ce qu'il est se résument alors à la tautologie : il est qui il est. C'est d'ailleurs ainsi que Dieu lui-même se désigne dans un célèbre passage de *L'Exode*, lorsqu'il se manifeste à Moïse par le buisson ardent : Moïse, qui lui demande son nom, s'entend répondre : « Je suis qui je suis » (le texte hébreu est plus concis encore, qui consiste en la seule répétition « Je suis je suis. ») Et si le meilleur moyen de connaître le camembert est bien d'en faire une bouchée pour l'accueillir dans son palais puis en son estomac, la « connaissance de Dieu » revient, elle, à le percevoir « en » chaque être – à le trouver en nous, en chacun de nous, certes sur un mode différent de celui du fromage (c'est d'ailleurs pour avoir perçu le divin au cœur de toute réalité qu'Eckhart fut suspecté de frôler le panthéisme, et quelque peu inquiété par l'archevêque de Cologne et le pape Jean XXII).

D'autre part, il faut rappeler que la proposition du théologien sur laquelle s'ouvre le film ne prend l'aspect d'une tautologie que moyennant l'identification des termes Dieu, Parole, Vérité. Par là elle réaffirme l'identité de ces trois mots, sensés désigner une unique réalité : Dieu=Parole=Vérité. Et Eugène Green, mettant cette phrase en exergue, non seulement confirme le dire de la mère de Nicolas (« Ce



¹ Je souligne.

qui est dit est dit », tout comme Dieu ne peut manquer à sa parole), mais vise à situer le film entier sur un plan mystique ou métaphysique : la Parole, omniprésente dans le film, est un autre mot pour Dieu. Ce n'est pas une des moindres qualités du film que de réussir à tenir la gageure d'aborder ces sujets devenus ô combien inactuels (pour ne pas dire intempestifs) non seulement en évitant la pesanteur d'un traité, mais en leur donnant vie, cinématographiquement, sur un mode ludique et sous des dehors enfantins.

Nom d'un lion

La première partie du film s'ouvre très classiquement sur la présentation des personnages et de leurs buts – cela sans détour : « qui êtes vous ? », « où allez-vous ? » et « que faites-vous là ? » sont comme les leitmotsivs de cette introduction. La première rencontre est celle de Nicolas avec le Chevalier au lion et son lion, qui donne lieu à la première surprise de ce « monde vivant ». Après que Nicolas, candide, a demandé au Chevalier au lion s'il a un lion, et que celui-ci lui a répondu sèchement « évidemment », voici qu'apparaît un animal qui fait dire au jeune homme ce que pense le spectateur : « Moi je n'aurais pas dit un lion. » Nicolas a vu un chien. Mais, imperturbable, le Chevalier au lion répète son identité : « Je suis le Chevalier au lion. » Nicolas esquisse alors un sourire, et donne crédit à cette logique : si cet homme est le Chevalier au lion, alors, « évidemment », son animal est un lion. Le spectateur et Nicolas ne sont pas surpris de voir un homme se présenter comme « Chevalier au lion », cela fait partie des règles du jeu de la fiction : nous ne voyons pas l'acteur, mais le personnage qu'il incarne. Mais l'on s'étonne quand un chien est présenté comme le Lion du Chevalier. Pourtant, à y regarder de près (et sans lunettes déformantes), la distance entre l'animal et son nom de « lion » n'est pas plus grande que la distance entre l'homme et son nom de « Chevalier au lion. » Immédiatement, quand nous entendons l'homme se présenter, nous ne voyons plus en lui que le Chevalier au lion. Son nom, par sa parole, le définit ; et nous l'acceptons. Nous n'avons pas vu de chevalier, nous avons vu un homme, un acteur. Mais cet homme, maintenant et désormais, par cette parole, est le Chevalier au lion. Il en va ainsi de tous les personnages de cinéma ou de théâtre, pour lesquels le spectateur a intégré depuis belle

lurette la convention qui fait que l'acteur, sur scène ou sur l'écran, « est » son personnage – comme le soulignent d'ailleurs souvent les génériques ou les bandes-annonces des films américains, qui affirment, par exemple, que « Sean Connery est James Bond », et, quelques années après, « Roger Moore est James



Bond». L'acte de nommer donne naissance, il est créateur. Il faut dire que Green prend soin, par son découpage, de provoquer la surprise du spectateur. Nicolas commence par s'immobiliser sans que l'on sache ce qui vient d'interrompre sa marche. Ce n'est qu'au plan suivant qu'apparaît l'homme qui lui fait face, et qu'un arbre occultait dans le précédent point de vue. Premier accent mis sur le hors-champ, première tension vers un espace caché, invisible. Cet homme est cadré en plan rapproché, de la tête à la poitrine, son animal étant jusqu'ici maintenu horschamp (par là il demeure insoupçonné et insoupçonnable). Ce n'est qu'après la demande de Nicolas « avez-vous un lion ? » et un regard du Chevalier vers ce hors-champ à ses pieds (signe d'une présence cachée) qu'apparaît cet espace qui héberge le « lion ». Là encore d'une manière on ne peut plus simple, l'acte de nommer a d'une certaine façon créé le Lion, l'a fait immédiatement apparaître, et comme tiré du néant (bien qu'il existât depuis le début de la séquence – mais Nicolas n'y avait vu que du feu, ou un chien ; en tout cas aucun lion). Quand Nicolas accepte de voir un lion, un deuxième plan sur l'animal invite le spectateur à rejoindre ce point de vue, à entrer dans le jeu – et c'est, pour qui le souhaite, un jeu d'enfant. Témoin la séquence suivante, qui montre précisément deux enfants jouant. Comment les enfants jouent-ils ? En nommant, par la parole. On sait de quelle manière, dans leurs jeux, ils sont capables de créer de toutes pièces une nouvelle réalité : ils prononcent une phrase. Ainsi, par exemple, « on aurait dit que tu serais un cheval », ou encore la très connue « on aurait dit que je serais mort ». Les deux enfants du monde vivant n'échappent pas à la règle, et si l'un s'octroie de devenir le géant, l'autre accepte bientôt de dire qu'il est mort. Mais c'est alors qu'apparaît une limite que le moins grand des enfants n'arrive pas à dépasser : quand le plus grand, devenu géant par sa parole, a tué le moins grand et qu'il lui ordonne de se lever, ce dernier, jouant le jeu du mort, lui rétorque qu'il ne le peut : la parole qui le fait être mort l'empêche d'obéir à la parole qui veut le relever (« Quand on est mort, on est mort »). La phrase que prononcera plus tard le Chevalier au lion, affirmant qu'il « a été » mort et qu'il est maintenant vivant, n'est pas encore envisageable, même par un enfant qui sait reconnaître immédiatement un lion. Il ne connaît pas de parole qui annulerait ce caractère définitif de la mort, et l'injonction du moins grand

enfant « lève-toi je te dis » reste sans effet. Il faut remarquer ce qui distingue la perception enfantine de celle de Nicolas. Là où Nicolas acceptait par le raisonnement de dire que l'animal du Chevalier au lion était un lion, l'enfant devine tout de suite le nom du Chevalier au lion en remarquant son épée et son lion.



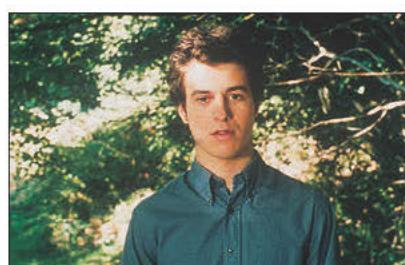
Il voit *d'abord* un lion et une épée, et en déduit naturellement le nom de l'homme qui se présente à eux : il a une épée donc il est chevalier, il a un lion donc c'est le Chevalier au lion. Nicolas, lui, plus laborieusement, *finissait* par voir le Lion après que le nom avait été révélé. Il semble que l'adulte ait oublié cette capacité de l'enfant, car le spectateur, comme à son tour le Chevalier au lion, est cette fois surpris que l'on puisse reconnaître le Lion sans qu'il y ait eu besoin de le nommer. Et le Chevalier au lion, étonné d'être aussitôt identifié, ne peut que féliciter l'enfant (non sans un léger sourire) d'avoir la vue bonne. Signe peut-être que cet enfant, s'il ne sait encore tout ce que permet la grammaire, possède comme infuse la connaissance du monde vivant, ou encore a gardé la liberté de nommer et de voir les choses telles qu'il les entend ou telles qu'elles sont entendues dans ce monde – à la manière d'Adam à qui est confié le soin, dans *La Genèse*, de donner leur nom aux animaux qui se présentent à lui. On voit d'ailleurs, à la toute fin du dernier plan de cette séquence, quelle joie peut donner cette liberté : une fois le Chevalier au lion parti, les enfants restés seuls sont tout heureux, et rient. Le monde vivant est celui de leur parole.

Deux et deux font quatre (chemins)

« Je vous conseille d'aller tout droit. » Telle est la parole du Chevalier au lion à Nicolas, lequel, lors de leur première rencontre à la croisée de quatre chemins, ne sait pas où il va. « Pourquoi tout droit ? » demande Nicolas. « C'est par là que vous alliez, il doit y avoir une raison. » Le Chevalier lui-même va toujours tout droit, et s'il a la tête en l'air c'est qu'il est amoureux. Aussi les deux jeunes hommes, après s'être salués, reprendront-ils leur route sans dévier d'itinéraire. Le parallélisme entre ces deux voyageurs, bien marqué dans le cadre par leur deux silhouettes droites comme des i de chaque côté de l'écran, est bien-tôt renforcé par la découverte de deux enfants cadrés de la même manière, puis par la rencontre de chacun d'eux avec une femme captive. De surcroît, la stricte frontalité lors des champs-contre-champs, héritée de Ozu, donne aux personnages qui se font face un caractère superposable : leur emplacement demeure le même dans le cadre, seuls varient les traits singuliers de chacun lors des changements de plan. Voici donc tous nos personnages : deux jeunes hommes, l'un chevalier l'autre pas encore ; deux

enfants, l'un grand l'autre pas encore ; deux femmes attachées à un lieu, l'une mariée l'autre pas encore. À qui s'ajoute l'Ogre, époux de Pénélope, et le Lion, compagnon du Chevalier au lion. Un lien encore invisible relie tous ces personnages, et va les faire se réunir – comme cette corde du jeu des enfants, qui, tendue, les relie et les rapproche avant que l'Ogre ne les emporte. Ce qui frappe, c'est à quel point le film chemine lui-même comme le Chevalier au lion : toujours tout droit et la tête en l'air. Après avoir quitté le Chevalier, Nicolas rencontre la Demoiselle de la chapelle, en tombe amoureux, devient à son tour « maître de son cœur » en retirant l'épée de l'autel. De son côté, le Chevalier au lion arrive chez l'Ogre qu'il souhaite combattre pour libérer la Demoiselle qu'il aime, y rencontre Pénélope, en tombe amoureux comme elle de lui. Et le film s'achèvera sur les annonces de mariage de Pénélope et du Chevalier au lion d'une part, de la Demoiselle de la chapelle et de Nicolas d'autre part. Entre ces rencontres et ce dénouement en droite ligne, il y a certes quelques tours et détours : le Chevalier est tué par l'Ogre, Nicolas se perd et est « enchanté » par un arbre avant de décapiter l'Ogre, la Demoiselle se met à aimer le Chevalier mort, faisant le désespoir de Nicolas, la parole de Pénélope ressuscite le Chevalier au lion quand la Demoiselle a renoncé à lui. Mais on sent tout au long du film que ces détours ne sont qu'accidentels, l'essentiel étant que Nicolas et la Demoiselle, tout comme le Chevalier au lion et Pénélope, *devaient* se rencontrer et s'aimer l'un l'autre, étaient *promis* l'un à l'autre – et finiront par s'épouser. Eux seuls ignoraient le fil secret qui les reliait, et qu'on appelle communément destin ou providence. D'où cette tonalité doucement tragique et discrètement cocasse qui fait la singularité du film : on traverse des drames, mais en y sentant l'œuvre d'une nécessité supérieure aussi implacable que bienveillante – comme le dit d'entrée de jeu le Chevalier au lion, « il doit y avoir une raison ». D'où aussi l'irritation que peuvent ressentir certains spectateurs à ne pas percevoir clairement et d'emblée les contours de cette raison agissante, et qui préféreraient à coup sûr que les personnages soient davantage pourvus de « ressorts » psychologiques plutôt que d'être mus par un motif que leurs motivations ignorent. La diction singulière des acteurs va encore dans ce sens, renforçant à la fois le caractère tragique du *Monde vivant* et l'irritation de ceux qui y sont allergiques – au tragique et à la dic-

tion. L'usage systématique des liaisons et le respect des conjugaisons, indifférents aux usages de la langue parlée et que renforcent encore les quelques écarts et clins d'œil à la modernité – tels « Qui est-ce, ce mec ? », « sorcière lacanienne » (traduire psychanalyste), « c'est super frais » (« super cool » francisé) –, ont pour effet de situer le langage, la grammaire, et, au fond, toute parole, sur un plan distinct de celui des personnages. Car c'est bien elle, cette instance supérieure qui agit *par* nos personnages : la parole. Il n'est au fond question que d'elle, sous diverses formes, dans ce film qui aurait pu prendre pour titre ce mot tellement prononcé par ses protagonistes s'il n'était déjà celui d'un autre film, *Ordet*, de Dreyer (*la Parole*, en danois ; cf. l'analyse de séquence). On ne sera pas surpris, à mesure que l'histoire progresse (pour ne faire, comme dans toute tragédie, que réaliser ce qui était donné au départ), de voir se révéler toute l'étendue de la puissance de la parole, depuis la certitude que



Nicolas ne reviendra pas après les trois jours qu'il a déjà passé hors de chez ses parents (« Ce qui est dit est dit ») jusqu'à la résurrection du Chevalier au lion le troisième jour du film (la parole de Pénélope lui redonne vie), en passant par le constat qu'elle outrepasse jusqu'aux lois Jules Ferry (Pénélope était liée à ses parents par la parole, quand bien même les lois Jules Ferry l'en auraient délivrée), ou par la mise en pièces de celui qui n'a pas de parole (l'Ogre). La parole est bien un autre mot pour dire Dieu, comme l'annonçait la phrase d'Eckhart à l'entrée du *Monde vivant*, se référant à l'ouverture de l'Évangile de Jean, elle-même écho de celle de *La Genèse* : « Au commencement était le Verbe, (...) et le Verbe était Dieu. » On peut alors redessiner la dramaturgie du *Monde vivant* en considérant la parole comme premier protagoniste, présente dans chacun des personnages qui en seraient les avatars, ou, mieux, les singulières incarnations – à l'exception de l'Ogre, qui, n'ayant ni parole ni visage, est un

antagoniste. On obtient le scénario suivant : la parole fait partir Nicolas de chez lui (parole de Nicolas à ses parents), puis continuer tout droit (parole du Chevalier au lion à Nicolas), tandis qu'elle tient captive la Demoiselle de la chapelle (parole de celle-ci à l'Ogre), et que Pénélope reste fidèle et loyale à l'Ogre (parole de Pénélope à son époux). En revanche, c'est le désir (la tête en l'air) qui pousse le Chevalier à délivrer la Demoiselle (il s'en rend compte avant de mourir). Pénélope ne tue pas les enfants et donne du porc à manger à l'Ogre (parole entendue depuis l'arrivée du Chevalier plus forte que celle qui la lie à son mari). L'Ogre déloyal, sans parole, tue le Chevalier. Nicolas est retardé pour avoir écouté la parole d'un arbre (parole d'un fantôme), mais réveillé par la parole de la Demoiselle (parole d'un songe). Pénélope apprend que

le Chevalier à trouvé l'amour en la rencontrant (parole du Chevalier à Nicolas, puis de Nicolas à Pénélope). La Demoiselle désespère Nicolas en oubliant sa parole (il était pourtant « maître de son cœur »), et aliène le Chevalier au lion. Le lion, dans un songe, vient pleurer près de la Demoiselle (parole supposée du Chevalier mort à son lion), et la Demoiselle libère le Chevalier au lion (Parole de la Demoiselle au lion, portée par le Lion au Chevalier) en même temps qu'elle redonne « vie » à Nicolas. Le Chevalier au lion ressuscite (parole de Pénélope). Si elle traverse plusieurs personnes, la parole, elle, ne passe pas par quatre chemins : de la première parole de Nicolas à ses parents, on arrive tout droit à celle de Pénélope pour le Chevalier, son véritable époux. Il est remarquable qu'aucune de ces deux paroles, alpha et omega du récit, n'ait été entendue en tant que telle par le spectateur. Nous savons seulement qu'elles existent, et voyons leur action sur le monde.

Double mystère.

Il est frappant de voir à quel point non seulement tous les destins des personnages du monde vivant sont solidaires les uns des autres, mais aussi combien chaque être est important et irremplaçable pour l'ensemble. Pas un personnage qui ne soit en interaction avec d'autres, pas un être qui ne soit nécessaire à tous. Ce monde vivant est tel qu'aucun des êtres qui le constituent ne peut en être retiré sans mettre à bas l'édifice entier – preuve qu'il y a bien un monde, un cosmos, un tout organisé – à l'exception d'un seul, l'Ogre, responsable précisément d'un mauvais arrangement de ce monde. Mais il est clair que l'Ogre

n'est pas un être au même titre que tous les habitants du monde vivant. Il n'est même pas un être du tout. Sans visage, ni parole, il n'est vu que partiellement : aucun plan d'ensemble ne vient jamais lui donner une unité, rien qui vienne jamais recoller les morceaux. À la rigueur, la découpe qu'en fait Nicolas pendant le combat ne modifie pas sa nature, mais la révèle : il était déjà en pièces. Il est frappant aussi que tous les êtres de ce monde puissent être appariés. Ainsi, nous l'avons vu, de Nicolas et du Chevalier au lion, de Pénélope et de la Demoiselle, des deux enfants. S'il n'y a jamais symétrie parfaite, il y a au moins toujours similitudes. Et ce qui vaut pour les personnages vaut aussi pour les actions et les lieux : Nicolas combat l'Ogre tout comme le Chevalier, Pénélope rend service sans le savoir à la Demoiselle en n'acceptant pas d'être repudiée par l'Ogre (ce qui permet à Nicolas de la rencontrer), tout comme la Demoiselle rend service sans le savoir à Pénélope en renonçant au Chevalier (ce qui permet à celui-ci d'accueillir la parole de Pénélope et de ressusciter). À chaque action est associée une autre qui la double comme une variation, au sens musical du terme : sur le motif du combat, par exemple, et avec un même principe de découpage, celui de Nicolas est une variation, un double de celui du Chevalier. On s'épuiserait à repérer tous les motifs de doubles variés, tant ils sont omniprésents dans le film, et à tous ses niveaux (jusque dans la porte du garde-manger de l'Ogre percée de deux trous, ou encore dans la répétition de certains plans, tels ceux du chemin en pente menant vers le château : au début, le Chevalier et le Lion le gravissent de jour, à la fin Nicolas et l'âne le descendant de nuit.) À nouveau, cette structure souffre une ex-



ception notable en la personne de l'Ogre. Car si l'Ogre forme une paire, c'est en opposition plus qu'en similitude ou variante – et en effet, un lien d'opposition est évident entre lui et le Lion (lien marqué dès le générique, qui les inscrit ensemble en surimpression sur un nouveau plan). Tous deux sont poilus, et liés à un personnage (l'Ogre à Pénélope, le Lion au Chevalier), mais l'un est clair quand l'autre est foncé, l'un est doux et fidèle quand l'autre est brutal et déloyal, les rugissements de l'un sonnent comme des paroles, tandis que les paroles de l'autre résonnent comme les cris d'une bête. Et surtout l'Ogre détruit quand le Lion répare, l'un hait quand l'autre aime : c'est grâce au lion que l'œuvre mortelle de l'Ogre sera effacée par la résurrection du Chevalier. Enfin, le Lion mange l'Ogre, mettant un terme à l'action néfaste du seul personnage qui ne soit pas un être à part entière. L'Ogre avait mis le monde à l'envers, le Lion l'aura remis à l'en-droit.

Le film n'a donc de cesse de tisser un réseau de correspondances entre les personnages et les actions, chacun et chacune se définissant par similitudes et variations, aucun et aucune, sauf l'Ogre et sa volonté de destruction, n'étant jamais seul ou isolé. Cette orchestration de duos, présents dans la définition des personnages et la composition du scénario, commande aussi la réalisation par l'usage systématique du champ-contrechamp. Hérité d'Ozu, ce dé-



22 — Point de vue



coupage, on l'a vu, provoque un effet de clignotement ou de ping-pong entre deux pôles. Ainsi se forment les duos, par ces allers-retours entre deux personnages se regardant droit dans les yeux, l'un face à l'autre et dans une stricte frontalité. Mais ce dispositif constraint aussi l'acteur, lors du tournage, à ne pas voir le partenaire à qui il s'adresse : la caméra est posée face à lui, son regard doit en fixer l'objectif et ne peut donc croiser celui de son interlocuteur – lequel ne peut plus être présent pour lui donner la réplique que... par la parole. Green place ainsi ses acteurs dans une situation où l'ouïe prime sur la vue. Mieux, ils doivent faire abstraction de ce qu'ils ont sous les yeux (la caméra) pour ne plus être attentifs qu'à la parole, qui provient, est-ce un hasard, du même lieu hors champ que la voix du Chevalier au lion pour Pénélope dans la première manifestation de sa résurrection (cf. encore l'analyse de séquenc.) : de derrière. C'est donc par le seul jeu du montage que ces personnages se font face pendant leurs dialogues en champ-contrechamp. Dans la réalité, ils ne cessent de regarder la caméra qui deviendra le spectateur pendant la projection. On comprend mieux dès lors que ce regard de l'acteur vers le spectateur puisse se prolonger une fois le dialogue achevé, alors qu'il se retrouve seul : c'est d'abord qu'il n'y a jamais eu *personne* devant lui, seulement la caméra, le spectateur. On sait que la grammaire habituelle du cinéma interdit ces regards vers la caméra. On sait aussi qu'ils sont le signe de la modernité cinématographique, au moins depuis *Monika* d'Ingmar Bergman, dans lequel l'héroïne soumettait sa conduite au jugement du public. Mais dans *Le Monde vivant*, ces regards au spectateur ne font pas exception : ils sont la règle, même quand nous avons l'impression que les personnages se font face. Au moment où l'un des deux interlocuteurs quitte l'autre, celui qui reste ne perçoit donc qu'un seul changement : il a toujours la même chose sous les yeux (la caméra), mais cesse d'entendre (la parole). L'effet produit va plus loin qu'une simple adresse au spectateur : il donne immanquablement le sentiment d'une présence, et dirige l'attention vers l'invisible. Soudain, le regard n'a plus de répondant dans l'univers du film. Il n'y a dans la pièce plus personne à regarder – sauf ce quatrième côté de l'espace théâtral (jadis occupé par le roi, à qui les acteurs adressaient leur regard), ou cette paroi immatérielle que constitue l'écran au cinéma, bref toujours l'espace du spectateur, et notre monde

à nous. Ainsi la dualité entre les personnages instaurée par ces champs-contrechamps en inaugure-t-elle une nouvelle quand l'un des pôles vient à manquer : c'est *Le Monde vivant* dans sa totalité, le film lui-même, qui vient se définir comme double de notre monde, et double modèle. Si chaque personnage est le





double varié d'un autre, le film lui-même se présente comme quasi-miroir de notre réalité. C'est ainsi que ce monde vivant nous regarde, au double sens du terme : il nous voit et il nous concerne. Et de même que, dans la durée du film, la distance s'efface entre les personnages appariés (Nicolas gagne une épée et devient Chevalier comme son ami, le Lion mange l'Ogre) pour finir par placer chacun sur un pied d'égalité (champs-contre-champs à quatre et non plus à deux dans la dernière séquence, alignement des quatre protagonistes adultes à la toute fin), de même peut-on imaginer que la vision du film contribue à nous faire percevoir ce qui distingue le *Monde vivant* d'un monde

mort, et partant à sentir et accueillir ce monde vivant au sein de notre monde tout court. C'est ainsi que ce film du XXI^e siècle rejoint les visées du théâtre des mystères au Moyen Âge et des *autos sacramentales* de l'Espagne baroque dont *Le Grand Théâtre du monde* de Calderón figure parmi les chefs-d'œuvre. Ces genres de représentation que le siècle dit des Lumières avait éteints ressuscitent aujourd'hui dans le petit théâtre de ce *Monde vivant* qui nous redonne accès à la réalité élargie, à l'écoute de la parole, peuplée d'arbres enchantés, de dames et de demoiselles, de lions et de chevaliers ; et dans laquelle nous pouvons redevenir assez léger pour passer par les fenêtres.

Analyse de séquence

Puissance de la parole

Séquence 31. Résurrection du Chevalier au lion, premier temps. (4 plans, 2'30")

Nous sommes dans la deuxième nuit. Le Chevalier au lion est mort. Nicolas a tué l'Ogre et est parti rejoindre la Demoiselle de la chapelle. Pénélope est venue placer une torche de feu à côté du corps étendu du Chevalier au lion, qu'elle aime. Mais, entendant les pleurs des enfants, elle s'en est allée leur donner à manger, les laver et les coucher. Pendant ce temps, le Lion a rejoint, en songe, la Demoiselle de la cha-

pelle, a pleuré devant elle et l'a conduite jusqu'à Nicolas qui paraît mort. Après quoi elle décide de renoncer au Chevalier au lion, et charge le Lion de lui porter cette parole.

Cette séquence se compose de quatre plans :

Plan 1. Ensemble à rapproché à gros plan. (30")

Entourée de ténèbres, Pénélope s'avance vers la caméra en même temps que vers le

corps du Chevalier au lion. Nous ne voyons que son visage et ses mains qui tiennent la bougie, seule source d'éclairage. Le visage, d'abord lointain et tel un infime point lumineux dans un océan de d'obscurité, grossit à mesure que Pénélope s'avance. Son regard est fixe, et très dur. Après s'être immobilisée, elle dit : « Qui l'a éteint ? » Puis crie : « Qui ? » Elle reprend sa marche, et son visage finit par s'inscrire en gros plan. S'immobilisant de nouveau, le regard empreint de terreur, elle crie en voyant :



Plan 1

Plan 1

26 — Analyse de séquence



Plan 2

Plan 2. Rapproché. (5'')

L'épée et la cape rouge sans le corps du Chevalier au lion – éclairées par la seule énergie de la bougie.

Plan 3. Gros plan. (1'33'')

La main gauche de Pénélope, modelée par la lumière d'une bougie. Retentit la voix du Chevalier au lion : « Ne vous retournez pas. » Il répète cette parole deux fois, et la main de Pénélope en est comme remuée. Pénélope répond : « Vous êtes mort ». Le Chevalier au lion corrige : « Je l'ai été ». Se poursuit le dialogue :

PÉNÉLOPE

Où est votre corps ?

LE CHEVALIER AU LION

Vous entendez son souffle.

PÉNÉLOPE

Le souffle d'un fantôme !

LE CHEVALIER AU LION

Non, de votre parole. C'est par votre parole que nous nous sommes retrouvés.

PÉNÉLOPE

Vous n'êtes qu'une parole !

Apparaît alors la main gauche du Chevalier au lion derrière celle de Pénélope. Doucement, très doucement, elle s'en approche, puis la touche. Les deux mains se serrent, s'assemblent, et Pénélope en est très émue. Les mains continuent de se servir, de s'aimer. Pénélope gémit, ne retient pas son émotion. L'étreinte se relâche, la main du Chevalier quitte celle de Pénélope aussi doucement qu'elle l'avait rejointe, dans une dernière caresse. Pénélope continue de gémir, de plus en plus faiblement à mesure que la main se retire et disparaît.

Plan 4. Panoramique droite-gauche, rapproché à rapproché (fin comme le plan 2). (22'')

Le lion est là, revenu auprès de son maître et de Pénélope, qu'il regarde. La caméra panote du lion jusqu'à l'épée et la cape, tels que les voyait Pénélope en arrivant. Pénélope pleure, sanglote terriblement.

C'est peu de dire que cette séquence est capitale dans le film. Elle l'est à plus d'un titre. Tout d'abord, le cinéma se préoccupe assez peu de filmer des résurrections. Mis à part les films sur Jésus-Christ pour lesquels la Résurrection constitue un passage obligé et fait alors explicitement partie, si l'on peut dire, du cahier des charges, on pense évidemment au célèbre *Ordet* de Carl Théodore Dreyer, à *Sous le soleil de Satan* de Maurice Pialat, ou au plus méconnu mais tout aussi remarquable *Stars in My Crown* de Jacques Tourneur. Eugène Green ne cache pas son aversion pour la manière dont Dreyer s'est acquitté de cette tâche ô combien périlleuse de filmer le passage de la mort à la vie. Il s'en explique brièvement dans son essai intitulé *Présences*, paru l'année de la sortie du *Monde vivant*. En substance, y est reproché au maître danois d'avoir filmé la résurrection de la femme en sacrifiant aux conventions de Hollywood, avant de sombrer, à peine la morte revenue à la vie, dans le marais sirupeux et gluant des bons sentiments et de la morale. Le jugement est sévère, et je renvoie à l'ouvrage de Green le lecteur désireux d'en connaître tous les attendus. Si



Plan 4



Plan 4

l'on se rappelle que le mot *Ordet* se traduit en français par *la Parole* ou *le Verbe*, on peut imaginer à quel point ce film a pu travailler l'auteur du *Monde vivant* : leurs préoccupations paraissent on ne peut plus proches, Dreyer comptant parmi les cinéastes les plus attentifs à la réalité spirituelle. Cette proximité de perception a dû sinon provoquer du moins amplifier la grande irritation de Green face à la résurrection d'*Ordet*, qui estime probablement que sa réalisation n'atteint pas la hauteur du propos et des ambitions du maître. L'enjeu était donc de taille, s'agissant pour lui de filmer à son tour une résurrection en évitant les écueils qu'il fustige chez ce maître – car, comme on sait, si la critique est aisée, l'art est difficile !

Dans *Le Monde vivant*, la résurrection se manifeste en plusieurs temps. La séquence que nous analysons ne montre qu'une étape d'un processus qui n'a rien d'instantané : il ne suffit pas, comme on le voit le plus souvent représenté, que s'ouvrent les yeux du mort pour que celui-ci fasse de nouveau partie des vivants et reprenne le cours de sa vie comme au sortir d'une bonne sieste. Le retour à la vie, chez Green, est un cheminement, il s'inscrit dans une durée. On ne sort pas de la mort comme de son lit, et le retour progressif du Chevalier au lion vers le monde de Pénélope trouve un écho dans la longue et lente marche d'Euridice derrière Orphée venu la chercher aux Enfers. Dès le premier plan, Pénélope est entourée de ténèbres. Seuls son visage et ses mains éclairés par la bougie les transpercent de leur lumière chaude et tremblotante. L'impression d'ensemble est d'oppression, la nuit si

noire et si profonde évoque le tombeau, les Enfers ou le Shéol (ainsi les Hébreux nommaient-ils le lieu des morts). Pénélope s'avance, marche seule dans ces ténèbres et fait halte à mi-chemin quand elle voit que le feu de la torche laissée près du corps inerte s'est éteint. Ce feu, elle l'avait allumé grâce à la pierre que contenait la boîte laissée par le Chevalier. Ce feu, elle avait dit qu'il était « le signe qui nous réunira ». Il était la flamme qui brillait dans les ténèbres à côté du corps. Le feu, ce signe, s'est éteint ; et Pénélope désemparée interroge : « Qui l'a éteint ? » C'est un cri bientôt qui transperce la nuit, « Qui ? », deux fois répété, chaque fois plus fort, toujours sans réponse. Il n'est pas concevable que le feu se soit éteint seul. C'est le sens du « qui ? » de Pénélope : il a fallu une présence – mais nulle présence en ces ténèbres. Personne ne peut être là, et personne ne répondra. Elle s'avance puis s'arrête de nouveau. Et c'est un nouveau cri, mais d'effroi : le corps du Chevalier a disparu. Le bref plan sur l'épée et la cape qui servait d'oreiller suffit à signifier cette absence. Apparaît alors en gros plan la main gauche de Pénélope (la main droite tient la bougie, seule source de lumière : on ne se soucie pas de réalisme, sans quoi la petite flamme maintenue à hauteur du visage, comme dans le premier plan, ne pourrait éclairer ainsi la main gauche). Et voici que retentit soudain la voix du Chevalier au lion : « Ne vous retournez pas. » Par deux fois il prononce cette phrase, par deux fois la parole fait trembler la main de Pénélope : si l'on en doutait encore après une heure de film, la parole est agissante. Elle agit ici directement, sans délai, faisant



Plan 3



Plan 3



Plan 3



Plan 3



Plan 3



Plan 3

se mouvoir – et s'émouvoir – la main de Pénélope, Pénélope tout entière. Cet art de la litote, hérité de Bresson pour qui il fallait « vider l'étang pour avoir les poissons », art d'exprimer le tout par la partie et le maximum avec le minimum, trouve ici un point culminant. Nul besoin de voir Pénélope tout entière pour la savoir entièrement bouleversée. Nul besoin de son visage : son expression est toute dans cette main. Mieux, Green place alors son spectateur dans la même position que son héroïne. Qui a éteint le feu ? Ni Pénélope ni nous ne le savons. D'où vient maintenant cette voix du Chevalier ? Ni Pénélope ni nous ne le pouvons voir. Elle ne peut se retourner, nous ne pouvons élargir ni faire bouger le cadre, fixe, pour y inclure le Chevalier et nous assurer de sa présence. Par ce cadre resserré sur sa main, c'est presque la totalité de l'espace qui se trouve mise hors champ : nous ne pouvons plus rien voir, que cette seule main, devenue unique organe par lequel Pénélope peut encore sentir un corps. Littéralement, Pénélope se réduit à sa main, elle est tout entière dans cette main, dernier point de contact avec le monde corporel dès lors que ses yeux n'ouvrent que sur la nuit. Elle entend certes, et nous aussi entendons la parole, mais quant à sentir la matière, pour elle, et quant à la voir, pour nous spectateurs, il n'y a plus que cette main : nous voici identifiés à Pénélope. L'attention se concentre alors sur sa main donnée à voir et sur les paroles données à entendre. Après l'injonction de ne pas se retourner (qui rappelle encore le mythe d'Orphée et Eurydice, celui-ci ne pouvant ramener celle-là dans la lumière de la vie qu'à la

condition de ne pas se retourner vers elle qui le suit pendant leur traversée des Enfers – on sait qu'il se retourna, et la perdit), une première entorse est faite à nos habitudes de grammaire : le Chevalier dit *avoir été mort*. À la question de savoir où est son corps, l'attention est portée une nouvelle fois sur l'ouïe : « Vous entendez son souffle ». Ce souffle qui fait cette voix du Chevalier, Pénélope ne le distingue pas de celui d'un fantôme. Deuxième étrangeté : le Chevalier répond au doute de Pénélope en faisant provenir son souffle à lui de sa parole à elle, si bien que Pénélope, en entendant la voix du Chevalier, entend le souffle de sa propre parole. Car si le Chevalier est là, du moins, pour l'instant, par sa voix, c'est bien grâce à Pénélope, à sa parole : sans elle, point d'homme ressuscité. Le Chevalier et Pénélope expérimentent ici une vérité de l'amour bien connue : l'aimé ne vit que par l'amour de l'aimée (et vice versa). L'amour a ce pouvoir de faire exister l'être aimé, l'amour *est* cette puissance qui donne à l'autre son existence, comme en témoigne l'expérience la plus courante, et comme le disent mille chansons populaires – ne citons que celle d'Adam, *C'est ma vie* : « Devant toi j'existe, je gagne le gros lot, je me sens sublimé. » Mais Pénélope doute de la puissance de sa propre parole : si le Chevalier qu'elle entend est le souffle de sa parole, alors il n'est qu'une parole – sans corps. Et il n'est pas ressuscité, et Pénélope est seule. C'est alors qu'apparaît la main du Chevalier au lion. Doucement, tellement doucement, provenant de derrière Pénélope dont elle va toucher la main. C'est un moment d'une grande intensité, c'est le mo-

ment où le spectateur *voit* que le Chevalier n'est ni un fantôme ni seulement une parole : oui, il est un corps. Pendant tout le temps que sa main met à rejoindre celle de Pénélope, nous sommes seuls à le savoir. Nous savions par l'ouïe que le Chevalier était derrière elle, voici que les yeux le confirment. Et nous contemplons dans le plus grand silence cette main qui se déploie, pivote sur elle-même pour aller toucher celle de l'aimée, qui ne peut s'y attendre. La sensation tactile est rendue comme rarement au cinéma, le contact des épidermes provoque un tel sursaut chez Pénélope ! On sent alors tout le bonheur, toute l'émotion de toucher le corps de l'aimé que l'on croyait perdu à jamais. Pénélope gémit, bouleversée, et, quand la main du Chevalier s'est retirée, nous voyons sur celle de Pénélope comme la rémanence de ce contact. Le Chevalier s'est effacé, mais sa présence est déposée sur la peau de Pénélope, qui reprend son souffle. Apparaît, dans le dernier plan de la séquence, le Lion. Il a été témoin de cette résurrection. Et un mouvement d'appareil relie l'animal au champ vide où gisait le corps du Chevalier. On se souvient alors que le Lion était apparu en songe à la Demoiselle de la chapelle, qu'il avait versé des larmes sur une pierre près d'elle, lui ayant fait voir l'effet létal de sa folle parole sur Nicolas, puis que celle-ci l'avait envoyé auprès de son maître pour lui transmettre une nouvelle parole, par laquelle elle renonçait au Chevalier. En reliant par ce mouvement de caméra le Lion à l'espace laissé vide par le corps ressuscité, Green confirme le rôle primordial joué par la parole *et* le Lion dans cette résurrection.

Le Chevalier était en effet lié par une parole à la Demoiselle de la chapelle. Cette parole l'empêchait de revenir à la vie, et le Lion s'en est allé pleurer près de cette demoiselle, qui a compris le signe. C'était cette parole qui retenait le Chevalier dans la mort, c'était cette parole qui faisait pleurer son animal, et mourir Nicolas. La Demoiselle y renonce par une autre parole, celle que porte le Lion jusqu'à son maître, celle qui lui permettra de revivre par la parole si forte de Pénélope. Voilà la puissance de la parole. Voilà comment la parole donne la vie, littéralement, comme le pain. C'est sur la Demoiselle que s'ouvrira la séquence suivante, en un plan par lequel nous passerons de la nuit au jour, de la deuxième nuit au troisième jour. En ce nouveau matin, la demoiselle, libérée par sa parole, pourra dire à Nicolas qu'elle l'aime, et sentir la joie d'être libre. En ce nouveau matin, Pénélope, revenue sur le lieu de la mort et de la résurrection de son aimé (la cape est pliée différemment, et ap-



paraît tel un cœur, ou une bouche), pourra voir et serrer le Chevalier dans ses bras. Sa résurrection achevée, elle vivra cette vérité : le corps du ressuscité est réel *parce qu'elle l'est*. La vérité entrevue cette nuit resplendit maintenant. Non seulement l'amour est plus fort que la mort, mais la vie et l'existence en sont tributaires. Puis-

sance de la parole, prodige de l'amour. Si le Chevalier existe, c'est parce que Pénélope existe. Et ces amoureux, comme tous les amoureux, pourraient reprendre à leur compte ces paroles chantées, dans un tout autre registre, par les deux amis de l'opérette *Toi c'est moi* de Moïse Simmons : « Toi c'est moi, moi c'est toi ».

30 — Images-ricochets



UNE IMAGE-RICOCHET

Le bain de la Reine Guenièvre dans Lancelot du lac de Robert Bresson, 1974, adapté de Chrétien de Troyes à qui l'on doit aussi Yvain, le Chevalier au lion, auquel Green pensait pendant l'écriture de son Monde vivant.



UNE IMAGE-RICOCHET

La Mort aux trousses (North by Northwest) d'Alfred Hitchcock, 1959, auquel Green ne pensait pas pendant l'écriture de son Monde vivant.

Un homme, Roger O. Thornhill y est pris pour quelqu'un qui n'existe que pour un nom, Caplan. Thornhill finit par accepter de jouer à « être » ce nom. Le nom de Caplan crée Caplan, comme le nom du lion crée le Lion. Le film d'Hitchcock peut être vu comme une adaptation de La Genèse.



Promenades pédagogiques

Quand dire c'est faire, ou « l'homme ne vit pas seulement de pain »



La plupart des mots que nous utilisons sont liés à une chose qu'ils sont chargés de signifier. Il y a d'un côté le mot (signifiant), de l'autre la chose (signifié). Mais il existe une catégorie de mots qui sont à eux-mêmes leur propre chose, ou si l'on préfère qui ne désignent rien d'autre qu'eux-mêmes et sont des actions. Ces mots, qualifiés de « performatifs » par le philosophe et linguiste états-unien Austin dans son ouvrage *Quand dire c'est faire*, ne sont pas là pour désigner une chose mais pour créer une réalité dès lors qu'ils sont prononcés – création par la parole, donc, comme il advient dans *Le Monde vivant*. Il en est ainsi, par exemple, de la parole « Je le jure » : pour jurer, il faut prononcer cette phrase. Celui qui ne la prononce pas ne jure pas. On appelle cela, d'ailleurs, donner sa parole. C'est aussi le cas du « oui » des mariés, du moins dans le rituel catholique : sans cette parole, le mariage n'existe pas. On pourra chercher d'autres mots performatifs. Je retranscris ici une petite histoire rapportée par René de Obaldia dans son discours de réception à l'Académie française, dans laquelle la chose vient d'une autre manière coïncider avec le mot :

« L'histoire remonte au Moyen Âge et se passe dans un monastère. Parmi les moines, frère Théodule était entouré d'une profonde vénération. Entré dans l'ordre à l'âge de dix-huit ans, il avait prononcé, outre les vœux d'obéissance, de pauvreté, de chasteté, le vœu de silence... Il venait d'atteindre ses soixante-dix ans. Cela faisait donc cinquante-deux ans qu'il n'avait pas proféré un traître mot. Mais il rayonnait, ses yeux respiraient le ciel, sa seule présence sanctifiait tous ceux qui l'approchaient. Un matin, ses frères ne le voyant pas au réfectoire comme à l'accoutumée, se rendirent dans sa cellule. Frère Théodule se trouvait prostré sur sa couche, livide, le souffle court ; de toute évidence il allait rendre l'âme.

La panique s'empara des moines.

Frère Gédéon tomba à genoux et le supplia, avant qu'il ne gagnât la Cité céleste, de leur parler, de proférer ne serait-ce qu'une parole – une parole essentielle qui pourrait les illuminer... Aucune réaction du moribond... Frère Ignace, frère Constantin, frère Alcide, frère Philémon revinrent à la charge, arrosant leurs supplices de leurs larmes. Rien n'y fit.

Ce fut le tour de frère Volubilis, le plus jeune de la communauté, adolescent fougueux, au visage préraphaélique. Il somma frère Théodule, au nom de la sainte charité, de se délier de son vœu de silence. Alors, au nom de la sainte charité, frère Théodule trouva la force de se redresser et, d'une voix sortie d'on ne sait quel abîme, s'écria : Feu !

Et au moment où il disait feu, à la seconde même, des flammes se mirent à courir dans la cellule, gagnèrent l'escalier, se répandirent dans la salle capitulaire, la chapelle, le réfectoire, les écuries – et le monastère tout entier se prit à flamber ! »

Les éléments : feu, air, eau, terre

Dans *Le Monde vivant*, avant de combattre l'Ogre, le Chevalier au lion fait sa toilette en se passant de l'eau sur le visage. Mais dans un second temps, il verse l'eau sur sa tête – et ce geste évoque celui du baptême, signe de purification. Jean Le Baptiste faisait s'immerger complètement dans les eaux du Jourdain les Juifs qui désiraient se purifier. Les imperfections restaient au

fond de l'eau. Les quatre éléments sont tous présents dans le film, même si une importance particulière est donnée au feu et à l'eau. On pourra s'interroger sur l'importance de ces éléments dans le film, et enquêter sur le rôle qu'ils jouent dans les différents mythes ou croyances.



L'espace inaperçu

Très souvent dans le film, la caméra continue de filmer le lieu après que le personnage l'a quitté. On prend alors conscience du lieu pour lui-même, non plus seulement pour sa fonction utilitaire d'abriter un personnage. Or notre perception est si souvent orientée vers l'utilité que nous en oublions de voir le lieu qui nous entoure. C'est dire que nous percevons bien peu de

notre monde, puisque nous négligeons déjà tout ce qui nous est le plus proche. On pourra attirer l'attention des écoliers vers les espaces de la salle de classe sur lesquels le professeur n'a pas coutume d'attirer le regard (plafond, coins, seuils, etc...) C'est souvent le privilège des cancrels de découvrir des mondes vivants dans ces angles que l'on dit morts.



34 — Promenades pédagogiques

Lion, bébé-éléphant, et autres.

Comment pourrait-on renommer tous les animaux dont nous croyons déjà connaître le nom ?



Petite biblio-filmographie

Ouvrages d'Eugène Green

Livres :

- La Parole Baroque*, Desclée de Brouwer, 2001.
Présences, Desclée de Brouwer, 2003.
La Rue des Canettes, Desclée de Brouwer, 2003.

Films :

- Toutes les nuits*, 2001.
Le Nom du feu, 2002.
Le Monde vivant, 2003.
Le Pont des Arts, 2004.

Autour du film

Livres :

- Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard.
Chrétien de Troyes, *Yvain le Chevalier au lion*, Le livre de poche.
Calderón, *Le Grand Théâtre du monde*. Garnier Flammarion.
La Bible. Et plus particulièrement *La Genèse*, *L'Exode* et *L'Évangile de Jean* (diverses éditions).
Maître Eckhard, *Traités et Sermons* (diverses éditions).
Pascal, *Pensées* (diverses éditions).
Clément Rosset, *Le Réel, traité de l'idiotie*, Minuit.
Clément Rosset, *L'Objet singulier*, Minuit.

Films :

- Straub et Huillet, *Moïse et Aaron*.
Robert Bresson, *Lancelot du lac*.
Yasujiro Ozu, *Bonjour*.

- *Alice* de Jan Svankmajer, écrit par Pascal Vimenet.
- *L'Argent de poche* de François Truffaut, écrit par Alain Bergala.
- *Cinq Burlesques américains*, écrit par Carole Desbarats.
- *Le Cerf-volant du bout du monde* de Roger Pigaut, écrit par Gérard Lefèvre.
- *Chang* de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, écrit par Pierre-Olivier Toulza.
- *Le Cheval venu de la mer* de Mike Newell, écrit par Émile Breton.
- *Le Cirque* de Charlie Chaplin, écrit par Charles Tesson.
- *Courts métrages*, écrit par Jacques Kermabon et Pascal Vimenet.
- *Les Contrebandiers de Moonfleet* de Fritz Lang, écrit par Alain Bergala.
- *Le Corsaire rouge* de Robert Siodmak, écrit par Michel Marie.
- *Les Demoiselles de Rochefort* de Jacques Demy, écrit par Michel Marie.
- *Edward aux mains d'argent* de Tim Burton, écrit par Charles Tesson.
- *L'Étrange Noël de Mr Jack* d'Henry Selick et Tim Burton, écrit par Pascal Vimenet.
- *Le Garçon aux cheveux verts* de Joseph Losey, écrit par Jacques Aumont.
- *Gosses de Tokyo* de Yasujiro Ozu, écrit par Charles Tesson.
- *L'Histoire sans fin n°1* de Wolfgang Petersen, écrit par Pascal Vimenet.
- *L'Homme invisible* de James Whale, écrit par Charles Tesson.
- *Jeune et Innocent* d'Alfred Hitchcock, écrit par Alain Bergala.
- *Jour de fête* de Jacques Tati, écrit par Jacques Aumont.
- *Katia et le Crocodile* de Vera Simkova et Jan Kusera, écrit par Anne-Sophie Zuber.
- *Les Lumière*, écrit par Vincent Pinel.
- *Le Magicien d'Oz* de Victor Fleming, écrit par Carole Desbarats.
- *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton, écrit par Charles Tesson.
- *Le Passager d'Abbas Kiarostami*, écrit par Charles Tesson.

- *Peau d'âne* de Jacques Demy, écrit par Alain Philippon.
- *Porco Rosso* de Hayao Miyazaki, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Princess Bride* de Rob Reiner, écrit par Jean-Pierre Berthomé.
- *Rabi* de Gaston Gaboré, écrit par Luce Vigo.
- *Le Roi et l'Oiseau* de Paul Grimault, écrit par Pascal Vimenet.
- *Storm Boy* d'Henri Safran, écrit par Luce Vigo.
- *La Table tournante* de Paul Grimault, écrit par Jean-Pierre Berthomé.
- *Les Vacances de Monsieur Hulot* de Jacques Tati, écrit par Carole Desbarats.
- *La vie est immense et pleine de dangers* de Denis Gheerbrandt, rédaction collective (D. Gheerbrandt, D. Oppenheim, psychanalyste, M.-C. Pouchelle, ethnologue).
- *Le Voleur de bicyclette* de Vittorio de Sica, écrit par Alain Bergala et Nathalie Bourgeois.

Cahier de notes sur...

Édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*, par l'association *Les enfants de cinéma*

Rédaction en chef : Eugène Andréanszky.

Mise en page : Thomas Jungblut.

Photogrammes : Laboratoire Pro Image Service.

Repérages : Jean-Charles Fitoussi

Impression : Raymond Vervinckt.

Directeur de la publication : Eugène Andréanszky.

Ce Cahier de notes sur... *Le Monde vivant* a été édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma* initié par le Centre national de la Cinématographie, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction de l'Enseignement scolaire, le SCÉRÉN-CNDP, ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche.

© *Les enfants de cinéma*, avril 2006

Les textes et les documents publiés dans ce Cahier de notes sur... ne peuvent être reproduits sans l'autorisation de l'éiteur. Le code de la propriété intellectuelle interdit expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit.

ISBN/ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*. 2 rue de Turenne - 75004 Paris.